

NACISTICKÁ KULTURNÍ POLITIKA V DÜSSELDORFU 1933–1945

SOŇA MIKULOVÁ

Abstract

National socialist cultural policy in Düsseldorf 1933–1945

Soňa Mikulová analyses the cultural policy of the Düsseldorf town council, the other state institutions and national socialist organisations in the „Third Reich“. Mikulová focuses on the constitution and development of the contemporary art museum, examining the most important art exhibitions, and other cultural events in Düsseldorf in order to show how national socialist cultural ideology was implemented in the local policy, who was involved and how they were able to influence the cultural policy, and what were the regional particularities.

Keywords: Germany 1933–1945 – Düsseldorf – National Socialism – cultural policy

1. Úvod

Město Düsseldorf se od 18. století těšilo velmi příznivému uměleckému klimatu. Sídlo jedné ze tří pruských uměleckých akademií se na počátku 19. století proslavilo tzv. düseldorfskou malířskou školou (1826), založenou ředitelem akademie Wilhelmem von Schadowem. Vzkvétající výtvarné umění působilo blahodárně i na jiné umělecké oblasti jako divadlo, hudbu a literaturu. V rodném městě Heinricha Heina žila a tvořila řada mezinárodně uznávaných osobností, mezi nimi Robert a Clara Schumannovi či Felix Mendelssohn-Bartholdy. Po 1. světové válce se düseldorfská umělecká scéna rozdělila na konzervativní a avantgardní tábor. Přestože velká část obyvatelstva Düsseldorfu patřila k reakčním a nacionalistickým kruhům, představitelé moderního umění se dokázali prosadit v obecném povědomí

i díky podpoře soukromých galeristů a ředitelů městského muzea a státní umělecké akademie.

Když se v roce 1933 v Německu ujala vlády nacistická strana Adolfa Hitlera (NSDAP), Düsseldorf platil za jedno z mála center moderního umění v Německu. V následujících dvanácti letech však měl nejen kulturní, ale i veškeré politické a hospodářské dění v Německé říši určovat Hitlerův „světový názor“, který z principu zavrhoval moderní umělecké směry.

Nacistická ideologie vycházela z nadřazenosti árijské rasy a jejím naplněním bylo vybudování slavné a věčně trvající „tisícileté říše“ (po středověké Svaté říši římské národa německého a Bismarckově sjednocené Německé říši v pořadí třetí – odtud označení „Třetí říše“). Mimořádně důležitou roli přitom hrály kultura a umění, jak vyplývá z Hitlerových slov: „*žádný národ nežije déle než dokumenty jeho kultury*“¹. Nacistická kulturní politika tedy neměla být pouze nástrojem nacistické propagandy a sociální kontroly, ale také přímým politickým cílem a nedílnou součástí nacistické vládní strategie, která usilovala o obnovu „pravé“ německé kultury, s níž stál a padal celý národ.

Jak tedy vypadaly konkrétní projevy této politiky? Z jakých ideových zdrojů vycházela a jak se formovala představa nového „německého“ umění a do jaké míry se ji nacistickému režimu podařilo naplnit? Kdo všechno a jakým způsobem zasahoval do životů lidí, kteří působili v oblasti umění? Moderní umění bylo nacisty nejen odmítáno, ale i fyzicky ničeno. Jeho představitelé byli stejně jako všichni, kdo odmítli sloužit nacistickému režimu, pronásledováni a krutě trestáni. Do jaké míry však byli nacisté ve svém boji za obnovu „zdravého“ německého umění a národa důslední? Na nejvyšší úrovni byla vydána řada zákonů, které centralizovaly veškerý kulturní život. Byla však nacistická kulturní politika skutečně tak jednotná na všech úrovních? V čem se projevoval její regionální charakter?

Výše položené otázky nejsou nijak nové a v současné době existuje již řada publikací, které je více či méně zodpovídají (viz kapitoly 1.1 a 1.2). Dosud však nebyla napsána komplexní syntéza této problematiky a zvláště v oblasti regionálních dějin nalezneme ještě mnoho otazníků. Následující studie se proto zabývá především lokální kulturní politikou města Düsseldorf, jehož kulturní dějiny v období nacismu nejsou zdaleka tak dobře zpracované, jako je tomu například v případě Berlína či Mnichova.

¹ Hitlerův projev ke kultuře na stranickém sjezdu v Norimberku dne 11. 9. 1935. Eikmeyer, Robert (Hrsg): Adolf Hitler. Reden zur Kunst- und Kulturpolitik 1933–1939, Gent 2004, s. 85.

Na základě sekundární literatury a analýzy dobových pramenů jsem se snažila především zjistit, kdo a jakým způsobem ovlivňoval kulturní dění v Düsseldorfu po roce 1933 a jakou roli zde hrála snaha nacistického režimu vytvořit novou vlastní koncepci umění. Z toho důvodu jsem se zaměřila především na oblast výtvarného umění, které sice nebylo divácky tolik atraktivní jako na příklad propagandou hojně využívaný film či divadlo, ale z hlediska schopnosti ilustrovat nacistické ideály plnilo nezastupitelnou funkci. Město Düsseldorf se právě v této oblasti těšilo dlouhé tradici „města umění“, na které nacistická městská správa výslovně stavěla svou další kulturní politiku. Zároveň jsem zvolila tuto oblast, konkrétně činnost městské galerie a organizování výstav, protože z velké části spadala do kompetence komunální správy, a to mi umožnilo sledovat regionální specifika.

Svůj výzkum jsem ovšem neomezila jen na hodnocení činnosti kulturního odboru městské správy. Už proto, že charakter nacistické ideologie vykazoval přes jasné totalitární ambice značnou vnitřní nejednotnost názorů a pohledů na konkrétní způsoby dosažení svých cílů, nemohlo být jediným nositelem kulturní politiky v Düsseldorfu město samotné. O rozhodující slovo v kulturní politice města soupeřila řada činitelů a institucí, které jsem se snažila vysledovat. Navíc při rozsáhlé centralizaci země po nástupu nacistů došlo i k převedení kulturních pravomocí ze zemských na říšské orgány, takže se logicky naskytly otázky: do jaké míry zasahovaly centrální orgány do městské politiky a jak se odrazila politická opatření v kultuře s celoříšskou působností na konkrétní práci kulturních institucí a organizací v Düsseldorfu.

V neposlední řadě jsem při svém bádání hledala odpověď na otázku, do jaké míry korespondovala düseldorfská kulturní politika s tehdejší výkladem nacistické koncepce umění a obecně vyhlášenou kulturní politikou. První kapitola proto definuje pojem „nacistická kulturní politika“ a charakterizuje jak genezi Hitlerova kulturního názoru, tak pozdější události v kultuře na celoříšské úrovni. Sledovala jsem především administrativně legislativní stránku nacistické kulturní politiky, fáze, kterými se vyvíjela, a v neposlední řadě kompetenční spory mezi předními nacistickými politiky a organizacemi. Mým cílem nebylo podrobněji zkoumat nacistické pojetí umění či hodnotit režimem schválenou tvorbu, ale vytvořit kontext, bez kterého by byl průběh kulturní politiky v samotném Düsseldorfu nepochopitelný.

Zaměření následujících kapitol, které se věnují už konkrétní kulturní politice v Düsseldorfu, v zásadě odpovídá jejímu chronologickému vývoji. V pořadí třetí kapitola se tak zabývá počátky nacistického vlivu na kulturu

v Düsseldorfu a jeho projevy bezprostředně po uchopení moci. Následující čtvrtá kapitola pojednává o konkrétních cílech městské kulturní politiky, a to v rámci budování galerie současného umění a pořádání velké propagandistické výstavy „Tvořící lid“ v roce 1937. Závěrečná pátá kapitola pak dotváří celkový obraz osvětlením nacistické kulturní činnosti v Düsseldorfu, která nevycházela z iniciativy města.

1.1 Stručný přehled bádání k umění a kulturní politice v „Třetí říši“²

Německé umění a kultura v období nacismu stály coby předmět historického bádání dlouho na okraji zájmu historiků. Krátce po válce vydal Paul Ortwin Rave³, kustod a od roku 1937 komisární ředitel Národní galerie v Berlíně, knižně své svědectví o agresivním tažení nacistů proti modernímu umění a o marném úsilí jeho zastánců zmírnit jeho zničující následky na příkladu instituce, kde pracoval. Raveho spis nebyl standardní vědeckou prací, ale nadlouho se stal jediným pramenem ke kulturní politice „Třetí říše“, spojené především s akcí „Entartete Kunst“.

Teprve na počátku šedesátých let došlo jak ke zpřístupnění některých archivních dokumentů, tak k obecnému posunu zájmu historiků od mocenské politiky ke každodennímu životu, oblasti literatury, hudby, umění a zábavy, jež dosud nebyly zpracovány, až na nacistickou architekturu, jež přitahovala větší pozornost s ohledem na monumentalitu a Hitlerovu osobní angažovanost. Tehdy vznikly dodnes významné práce založené na pramenovém výzkumu a objektivním přístupu, z nichž je nutné zmínit dnes už klasickou monografii Hildegardy Brennerové⁴. Jako první analyzovala vnitrostranické kontroverze ohledně uměleckých koncepcí a popsala mechanismy a organizace, které napomáhaly diskreditovat modernu. Neméně zásadní je pětisvazková dokumentace k dějinám umění ve „Třetí říši“ Josepha Wulfa⁵, kterou sestavil v letech 1963–1966. V této fázi se německá historiografie přestala omezovat na fenomén pronásledování avantgardních a židovských umělců a poskytla stejný prostor pro výzkum i oficiálního umění.

² Viz Dussel, Konrad: Kunst und Kultur im NS-Staat. Zur Geschichte ihrer Geschichtsschreibung und deren Ergebnisse, *Neue politische Literatur* 35 (1990), s. 390–406; Hinz, Berthold: Ein Kapitel kunstgeschichtlicher Forschung seit 1945. *Kritische Berichte* 4 (1986), s. 18–33.

³ Rave, Paul Ortwin: *Kunstdiktatur im Dritten Reich*, Hamburg 1949.

⁴ Brenner, Hildegard: *Die Kunstpolitik des Nationalsozialismus*, Reinbek bei Hamburg 1963.

⁵ Wulf, Joseph: *Presse und Funk im Dritten Reich; Literatur und Dichtung im Dritten Reich; Die bildenden Künste im Dritten Reich; Theater und Film im Dritten Reich; Musik im Dritten Reich*, 1963–1966.

S nástupem nové – politicky citlivější – generace historiků v sedmdesátých letech se pohled na umění sloužící nacistickému Německu definitivně vzdal jeho paušální negace a začal se zabývat jeho významem pro stabilizaci režimu. Jako přelomové lze označit dílo Bertholda Hinze⁶ z roku 1974, v němž se snaží namísto kritiky ideologického obsahu prorežimního umění postihnout společenské pochody, které mu dopomohly k jeho epochální dominanci.⁷ Na dílo Brennerové navázal Reinhard Bollmus⁸ svou monografií z roku 1970. Skrze zkoumání činnosti Rosenbergova úřadu nabídl nový pohled na celou nacistickou kulturní politiku a dospěl k tezi o „chaotickém vedení ve vůdcovském státě“. Zároveň vyzdvihl význam KdF (*Kraft durch Freude*, Radostí k síle), jedné z kulturních organizací DAF (*Deutsche Arbeitsfront*, Německá pracovní fronta).⁹

V následujících letech bylo vydáno několik monografií, sborníků či katalogů výstav, které podrobně analyzovaly programatiku oficiálního umění souhrnně či v jednotlivých jeho oblastech a zastávaly tezi kontinuity.¹⁰ O něco menší zájem jeví historici o tzv. šedou zónu mezi oficiálně uznávaným a zavvrženým uměním.¹¹

Přes záslužné práce Brennerové, Wulfa, Hinze, Merkera či Backese¹² však dosud nevznikly komplexní dějiny umění a umělecké politiky nacismu, které by zohlednily a vyhodnotily všechna fakta a souvislosti. I v devadesátých letech se výzkum nacistické kulturní politiky specializoval jen na určité perspektivy. Zvláště aktuální jsou studie, které se zabývají loupežemi nacistů v porobených zemích s cílem získat umělecká díla (*Kunstraub*)

⁶ Hinz, Berthold: *Die Malerei im deutschen Faschismus. Kunst und Konterrevolution*, München 1974.

⁷ Hesse, Anja: *Malerei des Nationalsozialismus: Der Maler Werner Peiner: (1897–1984)*, Hildesheim- Olms 1995, s. 7.

⁸ Bollmus, Reinhard: *Das Amt Rosenberg und seine Gegner. Studien zum Machtkampf im Nationalsozialistischen Herrschaftssystem*, Stuttgart 1970.

⁹ Dussel 1990, s. 391.

¹⁰ Např. *Kunst im 3. Reich. Dokumente der Unterwerfung*, Frankfurt 1974; Hinz, Berthold – Mittag, Hans-Ernst – Schächel, Wolfgang – Schönberger, Angela (Hrsg.): *Die Dekoration der Gewalt. Kunst und Medien im Faschismus*, Gießen 1979; Müller-Mehlis, Reinhard: *Die Kunst im Dritten Reich*, München 1976; Petsch, Joachim: *Kunst im Dritten Reich. Architektur, Plastik, Malerei*, Köln 1983.

¹¹ Např. Piper, Ernst: (Hrsg.): *Nationalsozialistische Kunstpolitik. Ernst Barlach und die „Entartete Kunst“*. Eine Dokumentation, [Frankfurt a. M.] 1983.

¹² Hinz, Berthold: *Die Malerei im deutschen Faschismus. Kunst und Konterrevolution*, München 1974; Merker, Reinhard: *Die bildenden Künste im Nationalsozialismus: Kulturideologie, Kulturpolitik, Kulturproduktion*, Köln 1983; Backes, Klaus: *Hitler und die bildenden Künste. Kulturverständnis und Kunstpolitik im Dritten Reich*, Köln 1988.

pro soukromé sbírky nacistických pohlavárů (Göring) nebo Hitlerovo velkolepé muzeum v Linci.¹³

Jen málo prací se zabývá kulturní realitou období nacismu. Stále chybí studie, které by metodicky vycházely nikoliv z představ současníků, ale z pohledu tehdejších obyvatel, aniž by se omezovaly jen na určitý kontext. V tomto ohledu by si monografické zpracování zasloužila důkladná analýza činnosti organizace Radostí k síle a její recepce mezi obyvateli. Otázka, do jaké míry byl kulturněpolitický aparát „Třetí říše“ skutečně efektivní, zůstává nezodpovězena podobně jako otázka, jak se projevila centralistická umělecká politika v regionálních poměrech „Třetí říše“.¹⁴

1.2 Kritické zhodnocení pramenů a literatury

Literatura k nacistické kulturní politice je v České republice poměrně nedostupná. V knihovnách se vyskytují jen zřídka publikace staršího data a jediná vědecká práce, která byla nedávno přeložena do češtiny, je Reichelův Svůdný klam „Třetí říše“ (v Německu vyšla v roce 1990). Největším vkladem této práce je syntéza většinou známých poznatků o nacistickém pojetí umění a kulturněpolitických událostech tohoto období. Reichel se nesoustředil pouze na vysoké umění, velký prostor věnoval vlivu nacistické propagandy a sdružení pro organizaci volného času na každodenní život, ovšem bez hlubšího pramenného výzkumu jejich skutečného působení na obyvatele.

Faktem je, že ucelené zpracování problematiky nacistické kulturní politiky zatím neexistuje. Při zpracování následující kapitoly o celostátní kulturní politice v „Třetí říši“ jsem tedy musela čerpat z více zdrojů – více či méně specializovaných studií, sborníků, výstavních katalogů a odborných článků. Základní přehled o centrálních nositelích kulturní politiky v Německu po nástupu Hitlera k moci jsem získala v práci Hildegardy Brennerové (1963). Její úvahy o dvojí povaze umělecké politiky, která jednak řídí kulturní sféru přímo pomocí zákonů, zákazů a regulací a jednak vykonává

¹³ Petropoulos, Jonathan: *Art as politics in the Third Reich*, Univ. of North Carolina Press 1996; Nicholas, Lynn H: *Der Raub der Europa. Das Schicksal europäischer Kunstwerke im Dritten Reich*, München 1995; Haase, Günther: *Die Kunstsammlung Adolf Hitler. Eine Dokumentation*, Berlin 2002.

¹⁴ Až na výjimky jako např.: Ditt, Karl: *Raum und Volkstum. Die Kulturpolitik des Provinzialverbandes Westfalen 1923–1945*, Münster 1988; Fellbach-Stein, Ariane M.: *Kunstpolitik in der Pfalz 1920–1945. Beiträge zur pfälzischen Geschichte*, München 1996.

prostřednictvím umění sociální kontrolu, jsou dodnes podnětné. Tyto však bylo nutno doplnit o závěry z nových výzkumů.

Většina autorů se zabývá institucionálním rámcem nacistické umělecké politiky jen částečně, jako úvod k další problematice (Petropoulos, 1999), případně ji nahlíží skrze speciální perspektivu (Backes, 1988). Jonathan Petropoulos¹⁵ v poměrně obsáhlém úvodu ke své studii loupeží a plundrování uměleckých sbírek v porobené Evropě nacisty během 2. světové války nabízí přehled aktérů nacistické kulturní byrokracie a důležitých událostí prostřednictvím kompetenčních sporů od ministra propagandy Goebbelse, spoluzakladatele a vedoucího Bojového svazu pro německou kulturu (KfDK) Alfreda Rosenberga, vedoucího Německé pracovní fronty (DAF) Roberta Leye po ministra pro vědu, výchovu a národní vzdělávání Bernharda Rusta a další. Klaus Backes se naopak soustředí na postavu Adolfa Hitlera, jeho roli a význam při rozhodování v kulturních záležitostech.¹⁶ Kromě tradičně popisovaných sporů a událostí v kulturní politice se podrobně zabývá Hitlerovým chápáním umění, jeho osobními zásahy (vyznamenání a podpora vyvolených umělců, financování z kulturního fondu) a v neposlední řadě jeho zaujetím pro architekturu a stavební plány.

Hitlerovo pojetí kultury a umění (*Kunstauffassung*) analyzoval také Thomas Mathieu (1997), přičemž se velmi podrobně zabýval duchovními proudy, z kterých mohl čerpat, a zároveň sledoval, jak se tyto ideje promítly do skutečných politických činů.¹⁷ Tato práce je založena na skutečně rozsáhlém výzkumu pramenů, neboť stejným způsobem jsou analyzováni Joseph Goebbels, Alfred Rosenberg, Baldur von Schirach, Heinrich Himmler, Albert Speer a Wilhelm Frick.

K fenoménu akce „*Entartete Kunst*“, tedy vlně konfiskací moderního umění v německých muzeích vrcholící stejnojmennou výstavou v Mnichově a fyzickým zničením několika tisíc uměleckých děl, stojí za zmínku především sborník vydaný Stephanií Barron (1991), kde byla mimo jiné co nejdříve zrekonstruována podoba mnichovské difamační (hanobící) výstavy včetně oficiálního výstavního průvodce, a monografie Christopa Zuschlaga (1995)

¹⁵ Petropoulos, Jonathan: *Kunstraub und Sammlungswahn: Kunst und Politik im Dritten Reich*, Berlin 1999.

¹⁶ Backes, Klaus: *Hitler und die bildenden Künste. Kulturverständnis und Kunstpolitik im Dritten Reich*, Köln 1988.

¹⁷ Mathieu, Thomas: *Kunstauffassungen und Kulturpolitik im Nationalsozialismus: Studien zu Adolf Hitler, Joseph Goebbels, Alfred Rosenberg, Baldur von Schirach, Heinrich Himmler, Albert Speer, Wilhelm Frick*, Saarbrücken 1997.

o výstavních strategiích v nacistickém Německu.¹⁸ Jak poznamenal historik Andreas Hüneke největším přínosem Zuschlagova výzkumu je jeho doložení lokálních iniciativ, které organizovaly „odstrašující“ výstavy v letech 1933–34. Pro skutečné pochopení událostí kolem mnichovské výstavy v roce 1937 totiž nestačí přistupovat k problému jen na základě znalostí pozdějšího vývoje.¹⁹ Neméně podrobně se Zuschlag věnoval i rekonstrukci 12 výstav, které s menšími či většími obměnami prezentovaly díla mnichovské expozice v dalších německých městech – mezi nimi i v Düsseldorfu.

Zpracování tématu düsseldorfské kulturní politiky v době nacismu v odborné literatuře je o poznání přehlednější. Při svém výzkumu jsem se mohla z velké části opírat o disertační práci Waltera Rischera, vydanou v roce 1972²⁰, která na základě obsáhlého pramenného výzkumu pojednává o činnosti městské správy, prostřednictvím kulturního referenta Horsta Ebela, v různých sférách uměleckého života (divadlo, hudba, muzea, školství a tisk) po celou dobu nacistické vlády. V menším rozsahu, jakožto součást dějin města Düsseldorf, shrnují prakticky totéž bez rozdílného nebo novějšího pohledu na tuto oblast Hans-Peter Gorgen (1969), který se zabývá historií města za nacismu, a Peter Hüttenberger, jenž zpracoval dějiny Düsseldorfu ve 20. století.²¹

V roce 1987 uspořádalo městské muzeum v Düsseldorfu výstavu nazvanou „Düsseldorfská umělecká scéna 1933–1945“, jejíž katalog²² mi byl velmi důležitým doplňkem k Rischerově studii. Neomezovala se totiž jen na činnost městské správy, ale dokumentovala celé kulturní dění, zvláště v oblasti výtvarného umění, a osudy umělců na obou stranách barikády. Díky informacím, které autor katalogu Werner Alberg čerpal převážně z dobo-

¹⁸ Barron, Stephanie: „Degenerate Art“: the Fate of the Avant-garde in Nazi Germany, Los Angeles 1991 (něm. vydání: „Entartete Kunst“: Das Schicksal der Avantgarde im Nazi-Deutschland, München 1992); Zuschlag, Christoph: „Entartete Kunst“. Ausstellungsstrategien im Nazi-Deutschland, Worms 1995.

¹⁹ Hüneke, Andreas: Recenze: Christoph Zuschlag: „Entartete Kunst“. Ausstellungsstrategien im Nazi Deutschland, Journal für Kunstgeschichte 2 (1997), s. 185.

²⁰ Rischer, Walter: Die nationalsozialistische Kulturpolitik in Düsseldorf 1933–1945, Düsseldorf 1972.

²¹ Původní disertační práci z roku 1968 Hans-Peter Gorgen mírně přepracoval a pod stejným názvem vydal knižně o rok později: Düsseldorf und der Nationalsozialismus. Studie zur Geschichte einer Geschichte im „Dritten Reich“, Düsseldorf 1969. Srov. s Hüttenberger, Peter: Düsseldorf. Geschichte von den Ursprüngen bis ins 20. Jahrhundert. Bd. 3: Die Industrie- und Verwaltungsstadt (20. Jahrhundert), Düsseldorf 1989.

²² Alberg, Werner: Düsseldorf Kunstszene 1933–1945. Stadtmuseum Düsseldorf, Düsseldorf 1987.

vého tisku (některé články a dokumenty jsou v katalogu otištěny), jsem měla možnost vytvořit si určitou představu o tehdejším uměleckém životě. Nicméně jako výstavní katalog neměla tato kniha ambice vědecké práce, která by dané téma vyčerpala.

Další informace jsem tedy hledala v městském archivu, kde jsou uloženy veškeré dokumenty kulturního decernátu městské správy. Toto studium bylo zvláště přínosné v případě analýzy dění kolem Galerie nové doby (*Galerie der Neuzeit*) v rámci düsseldorfských uměleckých sbírek.

V případě umělecké akademie nebyl výsledek pramenného bádání tak uspokojivý. Walter Rischer se o akademii zmiňuje velmi stručně, protože jako státní instituce nespádala přímo pod správu města (ale pod pruské ministerstvo kultury, pozdější Říšské ministerstvo pro vědu, výchovu a národní vzdělávání)²³. Její tehdejší vliv na kulturní život města je však nepřehlédnutelný, proto jsem se snažila nalézt co nejvíce informací o jejím chodu a vlivu nacistů po roce 1933 v archivu akademie. Ten ale z klíčového období uchovává jen velmi málo dokumentů (např. ročenky akademie), neboť většina jich shořela při válečném bombardování města. K informacím o akademii jsem se dostávala hlavně prostřednictvím dokumentů profesorů akademie (osobní složky gestapa v zemském archivu v Düsseldorfu) či na základě sekundární literatury, která zpracovávala působení Wenera Peinera, Emila Fahrenkampa či Paula Kleea v Düsseldorfu.²⁴

Z časových důvodů jsem upustila od pramenného zkoumání k výstavě „Tvořící lid“, nicméně tato výstava je dobře zpracovaná v několika specializovaných odborných statích a především v obsáhlé monografii Stefanie Schäfers, která vyšla v roce 2001.²⁵

Posledním zdrojem informací, který je třeba uvést, jsou dobové články z novin (z let 1930–1939). Až na výjimky jsem čerpala z nacistického plátku *Volksparole* (založen 1930 a 1935 přejmenován na *Rheinische Landeszeitung*), který se po převzetí moci Hitlerem stal, jakožto ústřední orgán strany, vedoucím periodikem v župě Düsseldorf. S ohledem na tuto skutečnost jsem předpokládala, že v něm budou obsaženy všechny významné kulturněpolitické události města. V případě těchto článků je však třeba přihlížet k jejich propagandistické funkci.

²³ Rischer 1972, s. 119.

²⁴ Hesse 1995; Heuter, Christoph: Emil Fahrenkamp 1885–1966, Petersberg 2002; Kort, Pamela: Paul Klee 1933. Städtische Galerie in Lehnbachhaus, München, Köln 2003.

²⁵ Schäfers, Stefanie: Vom Werkbund zum Vierjahresplan. Die Ausstellung Schaffendes Volk, Düsseldorf 2001.

2. Nacistická kulturní politika v „Třetí říši“

Charakterizovat nacistickou kulturní politiku ve „Třetí říši“, jak bude záhy patrné, není snadný úkol. Nehledě na to, že samotný pojem kulturní politika je poměrně široký, s ohledem na přívlastek „nacistická“²⁶ musíme zohlednit několik protichůdných tendencí v rámci nacistického hnutí, které měly v různých obdobích různou intenzitu a pojem „německé“ umění se v nich zásadně odlišoval.

Kulturní politikou se obecně rozumí proces vytváření prostředí pro uměleckou a kulturní činnost. Zahrnuje opatření sloužící k uchování kulturní identity národa nebo společnosti, podpoře umělců a kulturní produkce a povzbuzení obecného porozumění pro kulturu. Zároveň buduje určitý teoreticko-ideologický rámec a koresponduje se snahami udržet vládní strukturu. Jejimi nositeli jsou především příslušné státní orgány, v pluralitní společnosti pak i obce, církve a jiné náboženské společnosti, politické strany, odbory a jiné zájmové skupiny, média a nadace. Na nadnárodní úrovni se do kulturní politiky mohou zapojovat mezinárodní organizace.²⁷

Státní kulturní politika v německých zemích před rokem 1933 byla dána spolkovým uspořádáním. Kultura a školství spadaly pod výsostné právo zemí, ve kterých je měla na starosti zemská ministerstva kultury. Říše nedávala ústava z roku 1871 žádné kulturněpolitické kompetence. Podle neepsaných pravidel však byla Říše aktivní v oblasti zřizování a financování vědeckých výzkumných zařízení. Z říšského rozpočtu se přispívalo pouze na velké mezinárodní výstavy v zahraničí.

Po první světové válce se kompetence říšských orgánů rozšířily, aniž by se stávající poměry výrazně změnily. Podle ústavy z roku 1919 měla Říše plnou moc v zahraniční kulturní politice. Dále mohla vydávat zákony dotýkající se tiskovin, divadla a filmu. Do jejích rámcových kompetencí patřila práva a povinnosti náboženských společností, školství včetně vysokého školství a vědeckých knihoven.²⁸

²⁶ Od Nacionálněsocialistické německé dělnické strany (Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei, NSDAP). Založena 1919 jako Německá dělnická strana, 1920 se přejmenovala. Adolf Hitler (1889–1945) vedoucí propagandy, od roku 1921 předseda strany. Hlavním cílem antisocialistického, antiliberalistického a antisemitského programu bylo vytvoření velkého Německa, revize Versailleského míru, získání kolonií a „očistění“ Německa od židů. Brockhaus Enzyklopädie, Bd. 15, Moe-Nor. Mannheim 1990, s. 361–363.

²⁷ Brockhaus Enzyklopädie, Bd. 12, Kir-Lag. Mannheim 1991, s. 587–588.

²⁸ Abelein, Manfred: Deutsche Kulturpolitik, Düsseldorf 1970, s. 14.

V rámci říšského ministerstva vnitra působil od roku 1920 říšský strážce umění (*Reichskunstwart*), kompetentní pro legislativu a správní opatření, která se týkala kulturních otázek. Měl zajišťovat jednotný postup a jednat jako prostředník mezi úřady a umělci.²⁹ Spíše než zákonodárstvím se však kulturní politika Říše uskutečňovala správou. Typicky se projevovала zřizováním a podporou vědeckých a kulturních zařízení, k čemuž bylo za Výmarské republiky z říšského rozpočtu vyčleněno více peněz než za císařství.³⁰

Po nástupu Hitlera k moci (30. ledna 1933) se dosavadní právní rámec kulturní politiky výrazně změnil. Nařízením prezidenta Hindenburga „k ochraně německého národa“ ze 4. února 1933 získala vláda volnou ruku k omezení svobody slova a shromažďování a k pronásledování politických odpůrců. Další nařízení „k ochraně národa a státu“ z 28. února 1933 prakticky zablokovalo politická práva obsažená v ústavě Výmarské republiky (ta nebyla formálně zrušena nikdy). V principu tak byl permanentně vyhlášen neustále prodlužovaný výjimečný stav, jenž legalizoval pronásledování politických odpůrců stejně jako případné domovní prohlídky, konfiskaci věcí, zákazy tiskovin, zákaz shromažďování atd. Tzv. zmocňovací zákon z 23. března 1933 propůjčil vládě neomezenou zákonodárnou moc a fakticky vyřadil Říšský sněm z politické působnosti. Stal se právním základem pro řadu „glajchšaltančních zákonů“, kterými se pod vliv NSDAP dostaly zemské parlamenty a orgány komunální samosprávy (31. 3.), hospodářské spolky (1. 4.), rolnické organizace (4. 4.), studentské a nekonfesní mládežnické organizace (12. 4.), odbory (2. 5.) a organizace řemesla a obchodu (4. 5.). Konečně zákon k „zajištění jednoty strany a státu“ (1. prosince 1933) konstatoval vítězství „nacionálněsocialistické revoluce“, po kterém se NSDAP stala nositelkou státní myšlenky a byla proto se státem nerozlučně spjata.³¹

Během jednoho roku se tak podařilo etablovat nacistickou diktaturu pomocí zákonů vedoucích k centralizaci státní správy, ovládnutí všech společenských vrstev a propojení nacistické ideologie s politikou. Za těchto okolností se kulturní politika „Třetí říše“ jednak soustředila do stávajících či nově vytvořených orgánů říšské správy a jednak se úzce spojila s Hitlerovým světovým názorem.

²⁹ Abelein, Manfred: Die Kulturpolitik des Deutschen Reiches und der Bundesrepublik Deutschland, Köln und Opladen 1968, s. 60.

³⁰ Abelein 1970, s. 15.

³¹ Zuschlag 1995, s. 38.

Adolf Hitler už ve svých projevech a spisech před nástupem k moci vypracoval a veřejně prezentoval svůj pohled na svět a politiku. Nikdy se nejednalo o homogenní tezi,³² ale hlavní cíl byl jasný a jednoznačný: uchování árijské rasy, a to jednak „likvidací“ židů³³ a jednak dobytím nového životního prostoru na Východě. Stát byl, jak Hitler sám tvrdil, jen účelovým prostředkem.³⁴ Za Hitlerovy vlády se Německo skutečně připravovalo a nakonec vyvolalo dobovačnou válku. Zároveň systematicky vylučovalo židy z politického, hospodářského, společenského a kulturního života, aby je nakonec zničilo i fyzicky.

Jak však vyplývá z následující Hitlerovy úvahy z října 1941, bylo zachování „čisté“ árijské rasy sice důležitým, nikoliv však jeho konečným cílem: *„Kdybych chtěl hodnotit své dílo, tak jako první musím vyzvednout to, že se mi podařilo pomoci zvítězit [...] rasové myšlence jako základu života, jako druhé to, že udělám z kultury nosnou sílu německého panství. Moc, kterou jsme teď získali, bude v mých očích oprávněná pouze tím, že smysl, účel a úlohu našeho bytí budeme spatřovat ve vytvoření zázračného kulturního díla.“*³⁵

Rozkvět „německé“ kultury, kterou Hitler chápal jako nejvyšší výraz rasy a která stejně jako rasa měla být věčná, měl korunovat vítězství německé „národní pospolitosti“ (*Volksgemeinschaft*) nad internacionalismem, pacifismem a demokracií pod hlavičkou světového židovstva. Jinými slovy – kultura, ovšem v nacistickém slova smyslu, se stala jakýmsi metafyzickým naplněním světového názoru a přímým politickým cílem.

Bez znalosti Hitlerova pojetí umění a kultury, které mělo být skutečně za jeho vlády, by nebylo poznání nacistické kulturní politiky úplné. Stejnou pozornost si však zaslouží i myšlenkový kvas nacionálně-konzervativních a „völkisch“³⁶ kruhů, ze kterého Hitler vycházel a který

³² Nejenže se v průběhu času měnily některé akcenty, ve snaze zasáhnout co nejširší okruh lidí a společenských vrstev, Hitlerova ideologie obsahovala řadu vzájemně si odporujících prvků. Vnitřní křehkost světového názoru pak musela být vyvážena prostředky moci – propagandou či násilím.

³³ Ve své práci používám slovo „židé“ s malým počátečním písmenem, neboť v rámci nacistického Německa se v drtivé většině jednalo o dlouhodobě asimilované příslušníky židovského národa, kteří mnohdy ani nevyznávali židovskou víru a z hlediska národnosti se cítili být Němci, nikoliv Židy.

³⁴ Jäckel, Eberhard: Hitlerův světový názor. Projekt jedné vlády, Praha – Litomyšl 1999, s. 68.

³⁵ Řeč ze dne 21./22. 10. 1941. Adolf Hitler. Monologe im Führerhauptquartier. Cit. podle Mathieu 1997, s. 67.

³⁶ „Völkisch“, doslova „lidový“ či „národní“, od poslední třetiny 19. století je tento výraz užíván jako německé slovo pro „nacionální“ v antisemitském smyslu slova. Brockhaus Enzyklopädie, Bd. 23, Us-Wej. Mannheim: F. A. Brockhaus, 1994, s. 411.

významně formoval nacistické aktivity v kulturní oblasti před rokem 1933.

Přes obsáhlý prostor, který je věnován nacistické kulturní politice „Třetí říše“ v této kapitole, není vzniklý obraz úplný a vyčerpávající. Především to nebylo mým cílem, neboť těžiště práce spočívá ve zkoumání konkrétní kulturní politiky v Düsseldorfu v letech 1933–1945. Tato úvodní část je zaměřena pouze na nejdůležitější aktéry a události kulturní politiky s celoříšským dopadem, které se týkaly především výtvarného umění. Ostatním uměleckým odvětvím, jako je architektura, literatura, hudba, divadlo a film, nevěnuji zvláštní pozornost nad rámec toho, co bylo pro všechny oblasti umění stejné. Dále jsem do svého zkoumání nezahrnula oblast výchovy, vzdělávání a vědy, ani působení nacistické kulturní politiky v zahraničí³⁷ (především v době války – loupež uměleckých děl)³⁸. Stejně vymezení totiž platí i pro problematiku Düsseldorfu.

2.1 Hitlerova kulturní ideologie

Adolf Hitler sice nevytvořil jednotnou koncepci, kterou by prezentoval jako svou kulturní ideologii, ke kultuře a umění se však vyjadřoval často ve své knize *Mein Kampf* (1924) a v projevech před i po roce 1933. Díky nim známe nejdůležitější komponenty jeho chápání kultury, jakož i prostředky a předpoklady pro dosažení onoho „zázračného díla“.

Nová německá kultura měla být nesena génii, kteří především svou pílí a trpělivostí budou plnit politické a ideologické cíle a vzbudí nový kulturní rozkvet na nejvyšší úrovni.³⁹ Jako umělec, za kterého se Hitler považoval, určil i normativní kritéria estetiky: účelnost a jasnost vycházející z přirozenosti a zdraví. Ideál krásy spatřoval v antickém kánonu. Němečtí umělci se jím však měli pouze inspirovat a dosáhnout vlastního „pravdivého“ umění. V případě architektury zněl jeho požadavek o něco konkrétněji: monumentální klasicismus.⁴⁰

³⁷ Více viz Richterová, Pavlína: *Der Lange Weg zum Dialog. Ein Jahrhundert deutsche Auswärtige Kulturpolitik (1912–2001)*. In: *Acta Universitatis Carolinae. Studia territorialia VI*. Praha 2004, s. 13–103.

³⁸ Nicholas, Lynn H.: *Der Raub der Europa. Das Schicksal europäischer Kunstwerke im Dritten Reich*, München 1995; Petropoulos, Jonathan: *Art as politics in the Third Reich*. Univ. of North Carolina Press 1996.

³⁹ Mathieu 1997, s. 67.

⁴⁰ Tamtéž, s. 295.

Kýžený kulturní rozkvět byl podle Hitlerova názoru závislý na politickém úspěchu a ten zase na „národním povznesení“ (*nationale Erhebung*), neboli obnově německého národa. Hitler proto zcela nepokrytě vyžadoval od umělců, aby mobilizovali, motivovali, posilovali výkonnost jednotlivce a povznášeli všeobecné národní sebevědomí, které mělo být základem pro velký politický rozkvět národa.⁴¹

Jako předpoklad „národní obnovy“ je na prvním místě třeba uvést podmínku rasové čistoty. Rasový dualismus se prolíná celou Hitlerovou ideologií. Světové dějiny jsou podle ní určovány dobrými a zlými silami, bojem mezi árijci a židy. Árijská rasa je předurčena k tomu, aby vytvářela kulturní hodnoty (*Kulturbegründer*), které ostatní rasy přejímají (*Kulturträger*), zatímco židé (*Kulturzerstörer*) mají za cíl je zneužít a zničit. Míšením rasy dochází k jejímu ustrnutí a zániku.⁴² Jedině národ, jehož rasový základ je očištěn od všech nežádoucích elementů, je schopen tvořit nadčasové hodnoty. „Německé“ umění mělo a mohlo být výrazem pouze árijské rasy.

S tzv. rasovým očištěním německého národa souvisel i další Hitlerův požadavek: odstranění „uměleckého bolševismu“⁴³ neboli „zvrhlého“ umění a jeho tvůrců. Toto označení si vysloužily moderní umělecké směry (počínaje impresionismem) za svou uvolněnou formu a „nezdravý“ obsah. Jejich krátká životnost měla být jen dalším důkazem jejich méněcennosti. Avantgardní umělci Výmarské republiky reflektovali především válečné zážitky či sociální problémy spojené s industrializací a životem ve velkoměstě, nerespektovali skutečnou formu a barvy, případně tvořili abstraktní díla. V novém německém umění, které mělo být „jasné“ a „zdravé“ a „pravdivé“, však pro takové prožitky nebylo místo.

Umělecká moderna se s nacistickou ideologií neslučovala i z jiného důvodu. Jak už jsem výše zmínila, umění v Hitlerově chápání mělo plnit politický úkol. Slovní spojení jako „autonomní“ či „individualistické umění“ bylo nemyslitelné. „Německé“ umění muselo sloužit státu. Umělci měli čerpat z „národní pospolitosti“ a zobrazovat nacistický ideál krásy – ctnosti, kterým německý národ porozumí a které ho budou povzbuzovat k plnění nacistických cílů.

⁴¹ Tamtéž, s. 46. Např. Hitlerův projev ke kultuře 1935.

⁴² Mathieu 1997, s. 20.

⁴³ Analogicky k tzv. židobolševismu – temné síle židovské rasy s komunistickým politickým směřením, jež svým rovnostářstvím, pacifismem a internacionalismem „rozvracela“ německou politiku a hospodářství – umělecký bolševismus „rozvracel“ německé kulturní hodnoty.

Jednotlivec, který se vlivem „zvrhlého“ umění odcizil „národní myšlence“, tak měl mít možnost znovu se ztotožnit s kulturní identitou „národní pospolitosti“. Opětné „spojení lidu a umění“ bylo podle Hitlera dalším zásadním krokem na cestě k národnímu sebevědomí a politickému rozkvětu.

Zjednodušeně řečeno, Hitler usiloval v rámci své ideologie o kulturní obnovu, která přímo souvisela s politickou národní obnovou. Německý národ, „očistěný“ od „rozvratných“ vlivů židů a komunistů, se měl znovu vnitřně spojit s „pravým“ německým uměním čerpajícím z nacistické ideologie a získat národní hrdost a odhodlanost k velkým politickým činům. Zatímco „zvrhlé“ umění mělo být zlikvidováno, státu sloužící umění mělo být podporováno tak, aby z něj vzešly geniální osobnosti schopné vytvořit „věčné památníky“ německého národa.⁴⁴

2.2 Myšlenkové dědictví „völkisch“ hnutí a jeho význam pro nacistickou kulturní politiku před rokem 1933

Odmítání moderního umění bylo staré jako moderna sama a rasové teorie ve spojení s antisemitismem se formovaly již od počátku 19. století. Hitler se nechal inspirovat zejména myšlenkami de Gobineaua⁴⁵, který dělil národy na bílou, žlutou a černou rasu. Jedině bílá árijská rasa (v Evropě reprezentována Germány a francouzskou šlechtou) měla tvůrčí sílu vytvářet kulturu. Byla proto predestinována vládnout ostatním. Slovo degenerace užíval již v čistě pejorativním smyslu, když hovořil o důsledku míchání ras, stejně tak jako o něco později Houston Chamberlain⁴⁶. I ten nahlížel na světové dějiny jako na historii rasových bojů, ale rozlišoval jen mezi árijskou „tvůrčí silou“ a semitskými „ničiteli kultury“.

Právě židy označil za kulturního nepřítele také Hitlerem zbožňovaný skladatel Richard Wagner⁴⁷. Ten, podobně jako později Hitler, židům vyčí-

⁴⁴ Backes 1988, s. 52.

⁴⁵ Joseph Arthur Comte de Gobineau (1816–1882): francouzský diplomat, spisovatel, archeolog a přítel Wagnera zveřejnil v Paříži v letech 1851–1855 čtyřsvazkový *Essay sur inégalité des races humaines* (v německém překladu vyšlo pojednání pod názvem *Versuch über die Ungleichheit der Menschenrassen* v letech 1898–1901). Cit. podle Zuschlag 1995, s. 20.

⁴⁶ Houston Stewart Chamberlain (1855–1927): původem Agličan, Němec volbou. V roce 1899 poprvé vyšla jeho kniha *Die Grundlagen des 19. Jahrhunderts* a do roku 1918 se dočkala 12 vydání i překladů. Cit. podle Zuschlag 1995, s. 21.

⁴⁷ Richard Wagner (1813–1883): významný skladatel pozdního romantismu. Svě antisemitské názory zveřejnil poprvé v roce 1850 v článku *Das Judentum in der Musik* v časopise *Neue*

tal, že rozkládají německou kulturu, přičemž jejich cíl bude dosažen, až nikdo nebude rozumět svému dílu. Oba pranýřovali dominanci židů v tisku a nakladatelstvích, odmítali mimoevropské motivy v moderním umění a častou změnu uměleckých směrů. S Wagnerovými názory se shodoval i Hitlerův obdiv k antice a myšlenka, že se zánikem kultury zaniká i stát. Odpověď na otázku, proč se alespoň některé pompézní kulturní události jako Velká německá výstava umění v Mnichově nebo Bayreuthské hudební slavnosti pořádaly až do samého konce války, nalezneme opět ve Wagnerovi.⁴⁸ Hitler přejal jeho myšlenku, že v čase těžké materiální nouze by se člověk neměl vzdát kulturní činnosti, jak dokládají Hitlerovy projevy ke kultuře v letech 1933 či 1935.⁴⁹

Názory těchto a jiných myslitelů však neinspirovaly pouze Hitlera a nebylo to pouze nacistické hnutí, které vedlo difamační (hanobící) kampaně proti modernímu „zvrhlému“ umění. Pod názvem *Die Entartung* (Zvrhlost/Degenerace) vyšla v letech 1892 až 1893 dvousvazková kniha židovského lékaře Maxe Nordaua⁵⁰, ve které pseudovědeckou metodou dokazuje, že moderní směry v umění, hudbě a literatuře jsou důsledkem psychopatické degenerace jejich tvůrců a rovněž jejich obdivovatelé jsou psychicky narušení. K autorovi jako židovi se nacisté sice nehlásili, ale jeho myšlenka zůstala živá. Na příklad architekt a nacistický aktivista Paul Schultze-Naumburg vydal v roce 1928 útlý svazek nazvaný *Kunst und Rasse* (Umění a rasa), v němž porovnával fotografie nemocných nebo postižených lidí s obrazy a akty moderních malířů. Tato metoda našla široké uplatnění v boji se „zvrhlým“ uměním hlavně v pozdějších letech nacistického režimu.

Umělcům moderny bylo spíláno z měšťáckých konzervativně nacionalistických kruhů a v neposlední řadě od „völkisch“ umělců. Dočkali se mj. označení: šílenci, psychicky narušení, podfukáři, senzacechtivci a provokátoři. Jejich díla byla nazývána kýčem nebo stavěna na roveň dětské kresby.

Zeitschrift für Musik. Ottův slovník naučný. Ilustrovaná encyklopaedie obecných vědomostí. Díl 27, Vůz-Zyżkowski. Praha 2002, s. 97–108. Další literatura: Fischer, Jens Malte: Richard Wagners „Das Judentum in der Musik“, Frankfurt am Main 2000.

⁴⁸ Backes 1988, s. 46–48.

⁴⁹ Eikmeyer 2004, s. 83.

⁵⁰ Max Nordau, vlastním jménem Simon Maximilian Südfeld (1849–1923): intelektuál, aktivní sionista: Svůj tisícistránkový spis *Die Entartung* pojal jako lékařskou studii (jednotlivé kapitoly nazval Symptomy, Diagnóza, Prognóza a Terapie). *Neue deutsche Biographie*. Bd. 19, Nau-Pag. Berlin 1999, s. 339–340. Literatura: Zudrell, Petra: *Der Kulturkritiker und Schriftsteller Max Nordau: zwischen Zionismus, Deutschtum und Judentum*, Würzburg 2003.

Motivy byly různé, ale často stála na prvním místě závist a ekonomické důvody, jak naznačuje pamflet Martina Feddersena z roku 1894 nazvaný *Die Entartung der Münchner Kunst* (Degenerace mnichovského umění). V reakci na první výstavu mnichovské secese se tento malíř, sochař a umělecký kritik rozhořčoval nad „zkázonosným“ vlivem těchto umělců, kvůli nimž se lid zajímá více o cizí umění než o vlastní, a zároveň pranýřoval státní politiku nákupu uměleckých děl.⁵¹

Už v roce 1920 se zformovaly „völkisch“ síly ke kulturněpolitické ofenzivě. V Lipsku vyhlásil spolek *Adolf-Bartels-Bund* boj „židovskému duchovnímu životu na německé půdě“ na poli literatury a divadla.⁵² Ve stejném roce vznikla v Drážďanech a pod vedením fanatické malířky Bettiny Feistel-Rohmeder se do dalších měst rozšířila Německá umělecká společnost (*Deutsche Kunstgesellschaft*) – na poli výtvarného umění první „völkisch“ spolek, který vystupoval s militantní aktivní kulturní politikou. Odpor k modernímu umění nebyl od této chvíle už jen otázkou vkusu nebo „völkisch“ tradice, ale otázkou moci, která mohla být vyřešena pouze bojem a násilím. Její aktivity se ale víceméně omezily na ostré výpady vůči moderně v novinách prostřednictvím vlastní zpravodajské služby⁵³ a pořádání přednášek. Působnost společnosti byla spíše lokálního významu, a to v rámci místních skupin v Berlíně, Drážďanech, Mnichově a Stuttgartu, kde spolupracovala s řadou dalších „völkisch“ spolků.

Větší vliv na kulturní dění ve Výmarské republice získal Bojový svaz pro německou kulturu (*Kampfbund für Deutsche Kultur*, KfDK), jehož počátky sahají do roku 1927. Tehdy Hitler pověřil Alfreda Rosenberga⁵⁴

⁵¹ Zuschlag 1995, s. 23.

⁵² 1932 se spolek přejmenoval na *Völkischer Kulturbund*. Jeho stanovy od počátku obsahovaly árijský paragraf. Zuschlag 1995, s. 32.

⁵³ Německá umělecká společnost (*Deutsche Kunstgesellschaft*) byla od roku 1926 přidružená k *Deutscher Kulturbund*, který financoval zpravodajskou službu *Deutsche Kunstkorrespondenz* (od března 1932 nazvaná *Deutsche Kunstbericht*). Ta zásobovala články kolem 100 redakcí, včetně čtvrtletníku *Deutsche Bildkunst*, vydávaný rovněž Bettinou Feistel-Rohmeder, po roce 1933 pod názvem *Das Bild*. Více k postavě Feistel-Rohmeder a roli Německé umělecké společnosti viz Clinefelter, Joan L.: *Artists for the Reich: Culture and Race from Weimar to Nazi Germany*, Oxford 2005.

⁵⁴ Alfred Rosenberg (1893–1946): původem z Estonska, v roce 1922 vstoupil do NSDAP, kterou vedl během Hitlerovy vazby 1924–25. Od roku 1923 šéfredaktorem ústředního nacistického orgánu *Völkischer Beobachter* (od roku 1937 jeho vydavatelem). 1930 poprvé zveřejnil knihu *Mýtus 20. století*, ve které navázal na Chamberlainovu rasovou teorii a hlásal „náboženství krve“. Po roce 1933 se nedokázal prosadit v zahraniční ani kulturní politice „Třetí říše“, teprve za války se „vyznamenal“ vedením krádeží uměleckých děl v obsazených oblastech. 1941 se stal říšským ministrem pro obsazené Pobaltí a Bělorusko. Popraven v rámci

založením vědecké společnosti, která by vylepšila image NSDAP ve středních vrstvách. Namísto vědecké společnosti vznikl Bojový svaz pro německou kulturu se stejným účelem, jehož zakladací provolání z května 1928 znělo ještě na jméno Nacionálněsocialistická společnost pro kulturu a vědu (*NS Gesellschaft für Kultur und Wissenschaft*).

Společnost si kladla za cíl vysvětlit německému národu spojitost mezi rasou, uměním a vědou, bojovat proti „rozvrtným“ silám na poli kultury, podporovat dosud „utlačované“ učence a umělce, pořádat výstavy a ovlivňovat divadelní programy.⁵⁵ Pole působnosti sahalo od publicistiky přes výtvarné umění a architekturu po literaturu. Velmi jí záleželo na tom, aby získala podporu osobností uznávaných i v měšťáckých kruzích. Ty by však přímé spojení s NSDAP bývalo mohlo odradit, přestože společnost nikdy nezískala oficiální stranický status. Poprvé tedy vystoupila společnost na veřejnost v roce 1929 pod jménem Bojový svaz pro německou kulturu.

Aby zaujal co nejvíce skupin, vytvořil Bojový svaz především svou publikační a přednáškovou činností⁵⁶ konglomerát částečně protichůdných koncepcí umění, který zahrnoval ideologii krve a půdy, vlastenecké „völkisch“ umění, měšťácké konzervativní představy už od vilémovského Německa, autoritářský nacionalismus a staroněmeckou-pangermánskou mystiku.⁵⁷

Aktivita Bojového svazu záležela na působení jednotlivých místních skupin. V dubnu 1929 jich bylo 25 (největší a nejdůležitější v Mnichově a Berlíně) a celkem sdružovaly asi 300 členů.⁵⁸ Význam jejich přednášek či shromáždění nepřesahoval až na výjimky hranice regionu. Naděje na zvrat k lepšímu přišla s rokem 1930, kdy po úspěchu NSDAP v durynských volbách (1929) zasedl v koaliční vládě měšťanských stran její zástupce Wilhelm Frick⁵⁹. Díky Hitlerově intervenci zasedl Frick do křesla ministra vnitra

norimberských procesů 1946. *Neue deutsche Biographie*. Bd. 22. Roh-Schin, Berlin 2005, s. 59–61. Literatura: Szabó, Miloslav: *Rasa a vůle. Alfred Rosenberg a Mýtus 20. století*, Bratislava 2005; Piper, Ernst: *Alfred Rosenberg. Hitlers Chefideologe*, München 2005.

⁵⁵ Bollmus 1970, s. 29.

⁵⁶ Periodika *Mitteilungen des Kampfbundes für deutsche Kultur* v letech 1929–1931, *Deutsche Kultur-Wacht* v letech 1932–1933.

⁵⁷ Petsch 1983, s. 11–12.

⁵⁸ Bollmus 1970, s. 29.

⁵⁹ Wilhelm Frick (1877–1946): nacistický politik a právník, od roku 1933 říšským ministrem vnitra, odpovědný především za tzv. Norimberské zákony, 1943 nahrazen Heinrichem Himmlerem a jmenován říšským protektorem pro Čechy a Moravu. Popraven na základě Norimberských procesů. *Neue deutsche Biographie*. Bd. 5. Fal-Fyn, Berlin 1971, s. 432–433. Další literatura: Neliba, Günter: *Wilhelm Frick: der Legalist des Unrechtsstaates. Eine politische Biographie*, Paderborn 1992.

a národního vzdělávání. Právě tento resort byl důležitý, protože nad ním měla nejvyšší pravomoc země. Frick tak mohl nezávisle na říšských orgánech spravovat policii, školství i kulturu v Durynsku.

Okamžitě po svém jmenování ministrem v lednu 1930 začal „starý bojovník“⁶⁰ NSDAP a od června 1930 funkcionář Bojového svazu Wilhelm Frick proměňovat Hitlerovy představy ve skutečnost. Ostatně, Frick udržoval denní kontakt s Hitlerem a přijímal jeho pokyny. Na základě zmocňovacího zákona z března 1930 vydával nouzová nařízení a díky správním reformám redukoval a přeobsadil místa vedoucích úředníků. Brzy tak byla policejní správa v rukou nacistů.

Kulturněpolitická opatření ministra Fricka měla zbavit durynské obyvatelstvo „rozvrtných“ sil a pro jejich uskutečňování povolal jako své odborné poradce příslušníky NSDAP a Bojového svazu: F. Wachlera (školství), H. S. Zieglera (divadlo) a P. Schultze-Naumburga (výtvarné umění). Vedle zavedení cenzury, různých zákazů a personálních změn vydal Frick v dubnu 1930 výnos „proti negerské kultuře za svéráz německého ducha“. V říjnu 1930 přebudoval Státní vysokou školu pro architekturu, výtvarné umění a řemeslo (která roku 1926 nahradila Bauhaus) na Spojené umělecké učiliště (*Vereinigte Kunstlehranstalten*) a jako ředitele dosadil Schultze-Naumburga. Ten hned po převzetí úřadu propustil 29 učitelů. Ještě v listopadu téhož roku nechal Frick „vyčistit“ Výmarské zámecké muzeum od asi sedmdesáti „kunstbolševistických“ a „zvrhlých“ děl.

Během Frickovy vlády, trvající dobrý rok, se „völkisch“ hnutí zmobilizovalo do nové kulturní ofenzivy. V březnu 1930 se z iniciativy Německé umělecké společnosti sešlo ve Výmaru 17 „völkisch“ a všenněmeckých organizací⁶¹ s celkem asi 250 000 členy, aby založili Vůdcovskou radu spojených německých uměleckých a kulturních svazů (*Führer-Rat der Vereinigten Deutschen Kunst- und Kulturverbände*).⁶² Cílem bylo sjednotit roztržštěné spolky a organizace na ochranu „völkisch“ umění a podporu umělců v době světové hospodářské krize.

⁶⁰ *Alter Kämpfer*: označení příslušníků NSDAP, kteří se účastnili Hitlerova puče v Mnichově 9. 11. 1923.

⁶¹ Mezi nimi místní skupiny Drážďany a Karlsruhe Bojového svazu pro německou kulturu, Spolek „völkisch“ učitelů Německa (*Bund völkischer Lehrer Deutschlands*), Německý spolek (*Deutscher Bund*), Ženský bojový svaz (*Frauenkampfbund*) a další.

⁶² Zuschlag 1995, s. 36. Více o Vůdcovské radě viz Brenner 1963, s. 37 a 172; Hüneke, Andreas: Dokumente faschistische Attacken gegen die moderne Kunst. In: *Angriff auf die Kunst. Der faschistische Bildersturm vor 50 Jahren. Kunstsammlungen zu Weimar*, 1988, s. 29.

Také Bojový svaz zvýšil svou aktivitu, byť pouze v rámci místní durynské skupiny prostřednictvím některých členů. Rosenberg jako vůdce Kampf-bundu na spolupráci s Frickem neměl žádný vliv. Nevyužil příležitosti a neprosadil Bojový svaz jakožto jedinou zastřešující organizaci pro ostatní kulturněpolitické „völkisch“ spolky v Durynsku, dokud k tomu byla vhodná doba.

Frickovo řádění skončilo 1. dubna 1931 vyslovením nedůvěry vládě zemským sněmem. Jeho represivní opatření byla většinou obyvatelstva Durynska, jež nepatřila k nacistickému táboru, odmítnuta, zbytek Německa je nahlížel s posměchem a nedůvěrou. Experiment s „uchopením moci“, jak durynské události označila Hildegard Brennerová⁶³, ztroskotat na chybějící většině v parlamentu a podpoře obyvatelstva – slovy Thomase Mathieua: „*Frick nebyl Hitler*“.⁶⁴

V roce 1931 Bojový svaz ještě těžil z durynských událostí. Nacističtí a „völkisch“ mluvčí, kteří spolu s Frickem museli opustit své úřady – P. Schultze-Naumburg, H. S. Ziegler, H. F. K. Günther nyní podnikali přednáškové turné po celém Německu. Příznivci Frickových opatření vkládali své naděje do Rosenbergova svazu. Počet členů v lednu 1932 přesáhl dva tisíce a po celém Německu působilo asi 200 místních skupin.⁶⁵ Nicméně vlivem špatného hospodaření Bojový svaz koncem roku 1932 málem zbankrotoval. Zachránila jej NSDAP z rozpočtu berlínského župního vedení. Současně se berlínská pobočka Kampf-bundu stala centrálním orgánem celého svazu.⁶⁶ Další významné aktivity Bojového svazu umožnilo až Hitlerovo převzetí moci.

2.3 Nacistická kulturní politika po roce 1933

2.3.1 *Boj o institucionální hegemonii*

Bezprostředně po volbách 5. března 1933 vydala Vůdcovská rada provolání nazvané „Co očekávají němečtí umělci od nové vlády“. Kromě obecného přání vymýtit materialismus, marxismus a komunismus a zničit „bolševické ne-umění“, přičemž do předních řad měli být postaveni „prověření vojáci tohoto kulturního boje“, formulovala pět konkrétních požadavků na

⁶³ Brenner 1963, s. 22.

⁶⁴ Mathieu 1997, s. 283.

⁶⁵ Bollmus 1970, s. 29.

⁶⁶ Brenner 1963, s. 20–21.

poli výtvarného umění. Na prvním místě stálo odstranit všechny „výtvary se známkami kosmopolitismu a bolševismu“ z německých muzeí a sbírek. Dále Vůdcovská rada požadovala propustit ředitele muzeí, kteří „neodpovědně mrhali veřejnými prostředky“ na nákup moderního umění, zatímco „pravdivé německé umění“ bylo schované v depozitářích. A v neposlední řadě chtěli tito samozvaní vůdci nechat odstranit díla odmítnutá „zdravým selským rozumem“ z veřejných prostor, aby je mohli zaplnit „němečtí“ umělci.⁶⁷

Jak ukáží na událostech z roku 1937, tento plán byl proveden beze zbytku. Vůdcovská rada však v té době už dávno neexistovala. Naděje „völkisch“ hnutí, že se bude významně podílet na kulturním boji také ve „Třetí říši“, se nesplnila. Osudy někdejších radikálních aktérů a hlasatelů z „völkisch“ a nacistických kruhů to jen dokládají. Paul Schultze-Naumburg, který se v roce 1932 stal poslancem říšského sněmu za NSDAP jako odborník na architekturu a výtvarné umění, se v témže roce mohl znovu ujmout řízení výmarské umělecké školy. V roce 1940 však musel zanechat své pedagogické činnosti, poté co už v roce 1935 upadl u Hitlera v nemilost a vyhlídky stát se úspěšným architektem „Třetí říše“ byly navždy pohřbeny.⁶⁸

Hlavní úkol těchto „bojovníků za čisté umění“ z řad radikálních konzervativců a „völkisch“ hnutí, kteří částečně náleželi i NSDAP tedy spočíval v tom, že organizačně, ideologicky a propagandisticky připravilo půdu pro kulturní politiku NS státu a podporou při volbách pomohlo Hitlerovi k moci.⁶⁹ Největšího vlivu na kulturní dění se jim tak – oproti jejich vlastnímu očekávání – dostalo před rokem 1933. Po tzv. vítězství nacionálně-socialistické revoluce se v rámci upevnování režimu mnohé „völkisch“ spolky buď samy rozpustily nebo padly za oběť tzv. „zglajchšaltování“ neboli podřízení jednotné linii strany. Tak je nazýván proces, jehož cílem bylo ustavit absolutní monopolní postavení NSDAP ve všech oblastech života.

Na základě již jmenovaných zákonů mělo dojít k totálnímu splynutí strany, státu a společnosti. „Zglajchšaltování“ znamenalo centralizaci, omezení samosprávy, zavedení vůdcovské hierarchie, zkrátka konec demokracie, pluralismu, liberalismu a tolerance na všech úrovních politického, hos-

⁶⁷ Zuschlag 1995, s. 36.

⁶⁸ Více viz Borrmann, Norbert: Paul Schultze-Naumburg. 1869–1949. Maler, Publizist, Architekt. Vom Kulturreformer der Jahrhundertwende zum Kulturpolitiker im Dritten Reich, Essen 1989.

⁶⁹ Tamtéž, s. 36.

podářského, kulturního a společenského života. Uskutečňovalo se prostřednictvím změn v personálním složení, ve stanovách a struktuře všech institucí a spolků podle vzoru NSDAP. Zároveň docházelo k masivní početní redukci existujících spolků a koncentraci jejich bývalých členů a majetku do nově vznikajících nacistických kartelů, svazů a komor.

Vůdcovská rada se sama rozpustila ještě v červnu 1933. Německá umělecká společnost zůstala patrně pro svůj nepatrný význam zachována. V letech 1933–34, 1937 a 1943 zorganizovala mimo jiné i tři „putovní výstavy čistého německého umění“. Tyto expozice, prezentující vesměs velmi průměrná díla „völkisch“ umělců, však neměly na centrální kulturní politiku skoro žádný vliv.⁷⁰

Dokonce ani Rosenbergův Bojový svaz, který měl jako jediná kulturněpolitická organizace spřízněná s NSDAP zřetelný organizační náskok z dob Výmarské republiky, se nestal významným nositelem nacistické kulturní politiky na celoříšské úrovni. Zpočátku ještě slavil úspěchy, když se 6 000 členů ze začátku roku 1933 rozrostlo na 38 000 v říjnu téhož roku a počet místních skupin stoupl na asi 450.⁷¹ (Členský nárůst je však třeba nahlížet v kontextu procesu „zglajchšaltování“ spolků.) Bojový svaz tak měl nejširší síť poboček po celém Německu. Jenže berlínské centrále, ochromené odchodem svého vůdce Hinkela, chyběly v rozpočtu potřebné peníze.

Od dubna 1933 až do roku 1937 se sice konaly v různých městech hanobící výstavy moderního umění, předchůdkyně velké mnichovské expozice z roku 1937, z lokálních iniciativ členů Německé umělecké společnosti, místních skupin Bojového svazu, nacistické strany, případně dalších aktivistů, centrální koordinace těchto aktivit mezi jednotlivými organizátory ze strany Bojového svazu však chyběla.⁷²

Mezitím vznikaly základní pilíře centrální kulturní byrokracie „Třetí říše“. Zákon na obnovení úřednictva z povolání jakožto stavu (7. dubna 1933) se stal právním podkladem pro vypovězení politicky nedůvěryhodných a židovských státních zaměstnanců. V oblasti kulturní správy postihl zejména úředníky ze sociální demokracie a komunistické strany na všech úrovních správy. Přes noc tak ztratily práci desítky zaměstnanců a profe-

⁷⁰ Neví se přesně, kolik členů-umělců sdružovala. V roce 1937/38 měla kolem 500, 1940 asi 400, 1944 asi 50 členů. Viz Zuschlag 1995, s. 23.

⁷¹ Bollmus 1970, s. 29.

⁷² Podrobně k těmto výstavám viz Zuschlag 1995, s. 58–168. Jejich přehled viz příloha 1.

sorů na akademiích a univerzitách, ředitelé muzeí, hudebníci v orchestrech, intendanty a herci ve státních divadlech, knihovníci vědeckých a veřejných knihoven, dokonce i členové Pruské akademie umění, kteří vůbec nebyli úředníky.⁷³ Na jejich místa byli dosazeni nacističtí funkcionáři nebo alespoň politicky „nezávadní“ lidé z oboru.

Zrušením federalistického uspořádání připadly kompetence v kultuře a vzdělávání říšským orgánům. Říšské ministerstvo vnitra získalo do svého resortu vědu, výchovu a vyučování na školách i univerzitách, jakož i vzdělávání dospělých a v mládežnických organizacích. V květnu 1934 však z pruského ministerstva kultury vzniklo Říšské ministerstvo pro vědu, výchovu a národní vzdělávání s Bernhardem Rustem⁷⁴ v čele a jmenované kompetence zařadilo do své agendy. Wilhelm Frick, nyní v pozici říšského ministra vnitra tedy nezískal takovou moc v kultuře, jako za dob svého působení v durynské vládě, neboť zbytek kulturněpolitických kompetencí pozbyl ve prospěch nejdůležitější instituce nacistické kulturní byrokracie – nově založeného ministerstva propagandy.

Říšským ministrem pro národní osvětu a propagandu byl 13. března 1933 jmenován Joseph Goebbels.⁷⁵ Podle nařízení Hitlera z června téhož roku bylo ministerstvo propagandy příslušné „ke všem úkolům duchovního působení na národ, propagace státu, kultury a hospodářství, zpravování o nich domácí i zahraniční veřejnosti a správě zařízení sloužícím všem těmto účelům“⁷⁶.

⁷³ Barbian, Jan-Pieter: Die Beherrschung der Museen. Kulturpolitik im „Dritten Reich“. In: Sarkowicz, Hans: Hitlers Künstler: Die Kultur im Dienst des Nationalsozialismus, Frankfurt am Main 2004, s. 44.

⁷⁴ Bernhard Rust (1883–1945): bývalý učitel, člen NSDAP od 1922 od roku 1930 poslanec říšského sněmu za NSDAP. Z pozice ministra kultury byl odpovědný za čistky na univerzitách, omezování jejich samospráv a reformu celého školství, jež mělo sloužit hlavně vytváření nacistů. V květnu 1945 spáchal sebevraždu. Neue deutsche Biographie. Bd. 22. Roh-Schin, Berlin 2005, s. 301.

⁷⁵ Joseph Goebbels (1897–1945): jako absolvent germanistiky a literatury se neuchytil jako spisovatel ani jako novinář, 1925 vstoupil do NSDAP, od roku 1926 vedoucí župy Berlín a Braniborsko, od 1929 říšský vedoucí propagandy. 1933 až 1945 jako ministr propagandy stál při Hitlerově boku až do jeho smrti 30. 4. 1945. Krátce nato spáchal se svou rodinou sebevraždu. Enzyklopädie, Bd. 8, Fru-Gos Mannheim 1990, s. 627–628. Další literatura: Brahmsted, Ernst K.: Goebbels und die nationalsozialistische Propaganda 1925–1945, Frankfurt a. M. 1971; Höver, Ulrich: Joseph Goebbels – ein nationaler Sozialist, Bonn u. Berlin 1992.

⁷⁶ Z kompetencí ministerstva zahraničí byly do jeho resortu převedeny zpravodajství a osvěta a dále umělecké výstavy, film a sport v cizině. Z ministerstva vnitra získal kompetence pro všeobecnou vnitropolitickou osvětu, Vysokou školu politickou, zavedení a provádění národních svátků a státních oslav (s účastí ministerstva vnitra), tištěná média a rozhlas,

Kromě Rusta mohli zasahovat do kulturního dění i jiní nacističtí funkcionáři, ať už jménem státního či stranického úřadu. Pruský ministerský předseda Göring se mocně angažoval jako mecenáš Pruského státního divadla. Baldur von Schirach byl říšským vůdcem mládeže (*Hitlerjugend*) a jako místodržící Vídně měl na čas na starosti tamější kulturní záležitosti. Šéf Německé pracovní fronty (*Deutsche Arbeitsfront*, dále DAF) Robert Ley disponoval největším svazem pro organizování volného času Radostí k síle (*Kraft durch Freude*, dále KdF) a kulturním úřadem v jejím rámci. Do oblasti výtvarného umění a architektury zasahoval sám Adolf Hitler, říšský architekt Albert Speer a největší Goebbelsův konkurent v prvních letech režimu Alfred Rosenberg.

Díky tomuto kompetenčnímu propletenci si Hitler uchoval postavení nejdůležitějšího rozhodčího soudce mezi spornými stranami. Do samotné kulturní politiky se však vkládal velmi zřídka, většinou byli o to žádáni. V takových případech vždy rozhodoval *ad hoc*, nikdy nestránil jen jedné straně sporu a zachovával tak pro sebe výhodnou rovnováhu sil. Adolf Hitler zpravidla nezasahoval do kompetence jednotlivých ministerstev a není známo, že by zpětně zrušil některé z jejich kulturněpolitických nařízení.

Hitler se ovšem výrazně angažoval v oblasti architektury a podpoře umělců. Ze svých vlastních „kulturních fondů“⁷⁷ nakupoval díla oficiálního německého umění z mnichovských výstav za obrovské částky a to i později bez ohledu na průběh války.⁷⁸ Dále uděloval štedrá stipendia a ceny, což korespondovalo s jeho vizí géníů, které je třeba podporovat. Nejdůležitější cenu zavedl Hitler v roce 1937, jež byla přímou reakcí na udělení Nobelovy ceny míru spisovateli Carlu von Ossietzkymu v roce 1936, toho času v nacistickém koncentračním táboře. Německá národní cena za umění a vědu měla vyznamenat každý rok 3 osobnosti částkou 100 000 říšských marek. Přijímání Nobelových cen Hitler Němcům zakázal.⁷⁹

Své hodnocení a názory na směřování kultury a umění vyjadřoval Hitler veřejně v pravidelných projevech (*Kulturrede*) na stranických sjezdech

národní hymnu, Německou knihovnu v Lipsku, umění, péči o hudbu, včetně Berlínské filharmonie, divadelní záležitosti, film a „potírání hanby a špíny“. Goebbels si dělal nárok i na ochranu a péči o památky a veřejné knihovny. Tyto oblasti však nakonec byly rozděleny mezi ministerstvo pro výchovu a ministerstvo vnitra. Cit. podle Kunst im 3. Reich, 1974, s. 17.

⁷⁷ Podrobněji viz Backes 1988, s. 89.

⁷⁸ V roce 1937 to bylo 268 449 RM, 1938 vydal 581 185 RM, 1941 823 450 RM, 1942 kolem 1,2 milionu RM a 894 300 RM v roce 1944. Viz Backes 1988, s. 81–82.

⁷⁹ Abelein 1968, s. 63.

v Norimberku (1933–1938) a při jiných významných kulturních událostech, jako byly např. Velké německé výstavy umění v Mnichově (1937–1939).⁸⁰ Ty byly nakonec rozhodující pro konečnou definici nového národního umění, respektive její nahrazení negativním vymezením se vůči modernímu umění. Na nejvyšší politické úrovni se spor o směřování a obsah oficiálního umění vedl především mezi Goebbelsem a Rosenbergem.

Goebbels, který byl nepochybně schopnější taktik než Rosenberg, brzy poznal, že jen státní úřad s exekutivními prostředky může účinně prosazovat politické zájmy. Bojový svaz se sice zpočátku aktivně zapojil do formování kulturního života a řada profesních uměleckých spolků se na něj obrátila, aby se ve shodě s ním podílela na procesu podřizování jednotné linii (zglajchšaltování). Rosenberg se svým Bojovým svazem (*Kampfbund*) se však nemohl opírat o žádné pravomoci, proto rozhodující kontrolu nad kulturní a uměleckou scénou získal Goebbels díky zákonu o vzniku Říšské kulturní komory (*Reichskulturkammer*, dále RKK) z 22. září 1933.

Budování této „veřejnoprávní instituce“, podřízené ministerstvu propagandy, začalo v listopadu 1933 a trvalo do roku 1936. Za tu dobu Goebbels, coby prezident RKK, postupně rozšířil svůj vliv na všechny umělce a pracovníky působící v kultuře od profesorů na akademiích po prodavače vstupenek v divadle. Střet zájmů mezi Robertem Leyem⁸¹, který ve své Německé pracovní frontě (DAF) sdružoval všechny profesní skupiny a Josephem Goebbelsem, který chtěl ovládat kulturní sféru sám, vyústil v oboustranně výhodný kompromis: Ley se vzdal zaměstnanců v kulturní oblasti a Goebbels mu nebránil v založení organizace Radostí k síle (27. listopadu 1933)⁸². Do kulturního úřadu organi-

⁸⁰ Viz kompletní výbor v edici Roberta Eikmeyera: Adolf Hitler. Reden zur Kunst- und Kulturpolitik 1933–1939, Gent 2004. Během války se stranické sjezdy nekonaly. Mnichovské výstavy se sice pořádaly až do roku 1944, zahajovací projevy však pronášel Goebbels.

⁸¹ Robert Ley (1890–1945): nacista od roku 1924, řídil největší masovou organizaci v NS státě Německou pracovní frontu (*Deutsche Arbeitsfront*). DAF byla založena 10. 5. 1933 po rozpuštění všech odborů v Německu. Hierarchicky strukturovaná podle vzoru NSDAP, zastřešovala řadu podorganizací a přes dobrovolné členství sdružovala kolem 22 miliónů lidí. Neue deutsche Biographie. Bd. 14. Lav-Loe. Berlin 1985, s. 424–425. Další literatura: Smelser, Ronald: Hitlers Mann an der „Arbeitsfront“: Robert Ley. Eine Biographie, Paderborn 1989.

⁸² Radostí k síle (*Kraft durch Freude*, KdF): Nejoblíbenější organizace pro organizování volného času v „Třetí říši“ – zvláště její „oddělení pro cestování, turistiku a dovolenou“ – „zglajchšaltovala“ a dohlížela na široké vrstvy společnosti. Zároveň byla zodpovědná za organizování a kontrolu celé oblasti volného času od vzdělávání dospělých po lidový sport, od uměleckých výstav, koncertů a divadelních představení až po varieté a taneční zábavy. Literatura: Buchholz, Wolfhard: Die Nationalsozialistische Gemeinschaft „Kraft durch Freude“.

zace Radostí k síle pak Goebbels infiltroval své chráněnce či lidi z ministerstva.

V lednu 1934 se Rosenbergovi podařilo posílit svoji pozici vůči Goebbelsovi. Hitler ho zmocnil k „dohledu nad veškerou duchovní a světonázorovou výchovou a vzděláním strany“ (*Beauftragte des Führers für die Überwachung der gesamten geistigen und weltanschaulichen Schulung und Erziehung der NSDAP*). Nový zmocněnec Vůdce si konečně mohl vytvořit svůj stranický aparát zvaný Úřad Rosenberg (*Amt Rosenberg*). Zároveň využil procesu „zglajchšaltování“ a spojil svůj Bojový svaz v červnu 1934 s nacistickou jednotou divadelních návštěvníků *Deutsche Bühne* (250 000 členů), jež spadala pod DAF. Nová organizace se starým vedením se nazývala Nacionálněsocialistická kulturní obec (*NS Kulturgemeinde*, dále NS-KG), prostředky čerpala hlavně z Leyova rozpočtu a dál bojovala proti všemu, co odporovalo nacistické ideologii.⁸³ Nicméně jako konkurence RKK se na celostátní úrovni neprosadila. Neměla ani stranický status a díky Goebbelsově taktizování nebyly její kompetence nikdy pevně vymezeny. Větší vliv měla jen na divadelní návštěvníky, ale s rostoucí oblibou organizace Radostí k síle (KdF) nedokázala udržet krok. V červnu 1937 byla Rosenbergova NS-KG převedena do struktur KdF a prakticky zanikla.

Alfred Rosenberg se marně snažil, aby ho Hitler jmenoval „řádivým kancléřem NSDAP“ či „ministrem pro světový názor a kulturu“. Proti vůli Goebbelse, jenž měl k Hitlerovi blíže, neprosadil ani Říšský kulturní senát⁸⁴, který nakonec svolal sám Goebbels při druhém výročí založení Říšské kulturní komory v roce 1935. Po rozpuštění Kulturní obce (NS-KG) měl Rosenberg v kulturní oblasti vliv už jen jako vydavatel časopisu *Kunst im Dritten Reich* (Umění v „Třetí říši“, od roku 1939 *Kunst im Deutschen Reich* – Umění v Německé říši). Jeho role v kulturní politice by se ale rozhodně neměla podceňovat.

Rosenberg, přestože nevybudoval tak mocný aparát jako ministr propagandy, dokázal účelově vyvolávanými skandály vůči konkrétním osobám

Freizeitgestaltung und Arbeiterschaft im Dritten Reich, München 1976 (diss.); Huck, Gerhard: Sozialgeschichte der Freizeit. Untersuchungen zum Wandel der Alltagskultur im Deutschland, Wuppertal 1980.

⁸³ Mimo jiné asistovala Gestapu (*Geheimstaatspolizei*, Tajná státní policie) při prohlídkách soukromých galerií a konfiskaci „škodlivých“ děl.

⁸⁴ Rosenberg si od něj sliboval zvětšení svého stranickopolitického vlivu. Goebbelsov senát se skládal ze všech prezidentů a prezidiálních rad jednotlivých říšských komor a vybraných osobností kulturního života. Funkce senátu byla víceméně reprezentativní.

zásadně ovlivňovat Goebbelsovu personální politiku, která se zejména v prvních letech vlády nesla v poměrně liberálním duchu. Rosenberg a jeho úředníci „dohlíželi“ na slepé dodržování dogmat nacistické ideologie a jakékoliv odchylky se snažili vymýtit.⁸⁵ Příkladem budiž odvolání prezidenta Říšské hudební komory Richarda Strausse. Prestiž a zdání profesionality, kterou Goebbels získal pro svou organizaci jeho jmenováním, byly dostatečnými důvody, aby ministr propagandy přešel fakt, že světově uznávaný skladatel nebyl příslušníkem nacistické strany a nadále spolupracoval s židy (Stefan Zweig). Nicméně po dvou letech musel Goebbels ustoupit tlaku Rosenberga a jmenovat nového prezidenta.⁸⁶

Podobné zásahy Rosenbergova úřadu se nedotkly pouze Goebbelsových organizací. Ve všech státních institucích převzali po roce 1933 vedení nacisté, ale pro zbývající osazenstvo platila víceméně personální kontinuita. Nacisté neměli s vládnutím žádné zkušenosti a využívali stávající úřednictvo z nacionálně-konzervativního tábora, ovšem za cenu kompromisů.⁸⁷ A právě tyto kompromisy byly Rosenbergovi a jeho věrným trnem v oku. Stejně neúnavně bojovali proti všem moderním uměleckým projevům a jejich tvůrcům. Rosenberg proto nese významný, byť nepřímý, podíl na prosazení „völkisch“ požadavků v umění „Třetí říše“.

2.3.2 *Boj o definici „národního“ umění*

Když Joseph Goebbels na podzim 1933 zahajoval činnost Říšské kulturní komory, zdůrazňoval sice povinnosti umělce vůči režimu, zároveň ale dodal, že umělec je „i přesto svobodný a nevázaný“ a že musí „mladě cítit a nově ztvárňovat“.⁸⁸ Samozřejmě, že Goebbelsovův proslov sloužil primárně k uklidnění části občanů pobouřených obrazoboreckým bojem nacistických aktivistů a Bojovým svazem v prvních měsících režimu. Přece jen ale nelze Goebbelsovi upřít to, že oproti samozvanému vrchnímu ideologovi NSDAP Rosenbergovi vyznával liberálnější postoj k umění, přičemž „völkisch“ představám příliš neholdoval.

Goebbels trpěl v zásadě každý umělecký projev, který nezpochybňoval nacistickou nadvládu a který by býval mohl vyvolat pozitivní ohlasy v za-

⁸⁵ Zřejmě při obsazování vedoucích pozic jednotlivých komor. Více viz Dahm, Volker. *Künstler als Funktionäre*. In: Sarkowicz 2004, s. 75–109.

⁸⁶ Tamtéž, s. 79–85.

⁸⁷ Barbian, *Die Beherrschung der Museen*. In: Sarkowicz 2004, s. 41–47.

⁸⁸ Reichel, Peter: *Svůdný klam Třetí říše. Fascinující a násilná tvář fašismu*, Praha 2004, s. 81.

hraničí.⁸⁹ V letech 1933 až 1935 do značné míry politicky kryl činnost tzv. kulturní opozice v rámci nacistické strany, která bojovala za uznání expresionismu jako „nového německého umění“. Nebyla to jednotná skupina nebo hnutí uvnitř strany, ale souhrn aktivit různě motivovaných méně či více známých osobností a jejich podpůrců, kteří odmítali reakční „völkisch“ umění a jejich difamační kampaň proti moderně.

Ze všech událostí jmenujme shromáždění ve velké aule berlínské univerzity „Mládež bojuje za německé umění“, které 29. června 1933 uspořádali čelní představitelé nacistického německého svazu studentů (NSDStB), a tím rozpoutali veřejnou diskusi o expresionismu. Jeden z organizátorů, malíř Otto Andreas Schreiber⁹⁰, spoluzaložil uměleckou skupinu *Norden*, jež pořádala výstavy s expresionisty, a především se podílel na vzniku a obsahové redakci čtrnáctideníku *Kunst der Nation* (Umění národa). Od listopadu 1933 do poloviny února 1935 plnily stránky časopisu s 3 500 předplatiteli odborné články kunsthistoriků, ředitelů muzeí, galeristů, ale i samotného Goebbelse, kteří se vyslovovali obecně nebo konkrétně pro expresionismus a polemizovali s uměleckou reakcí reprezentovanou Bojovým svazem pro německou kulturu.

Statečně si vedla i Národní galerie v Berlíně, kde se pro nespokojenost s koncepcí stále expozice moderního umění ze strany ministerstva vystřídali v letech 1933 až 1937 hned tři ředitelé. Za cenu jistých kompromisů se jim podařilo udržet množství zástupců kritizované avantgardy ve výstavních sálech až do roku 1936, přesto to nebylo nic platné. Nehledě na jisté sympatie k myšlence expresionismu coby státního umění u Goebbelse, ale i ministra kultury Rusta a jiných nacistických pohlavárů, žádný z nich se neodvážil oficiálně se ho zastat proti vůli Hitlera, který měl poslední slovo.

Hitlerův projev ke kultuře na stranickém sjezdu na podzim 1934 nevyzněl pro vnitrostranické zastánce moderny zrovna optimisticky. Odmítavě

⁸⁹ Mathieu 1997, s. 296.

⁹⁰ Otto Andreas Schreiber (1907–1978): malíř, člen SA a NSDAP (1931/32), zástupce vedoucího okresu Berlín NSDStB, po organizaci výstavy skupiny Norden a zástupců expresionismu a nové věcnosti „30 deutsche Künstler“ v berlínské galerii Möller vyloučen z NSDStB. V srpnu 1934 odešel z časopisu *Kunst der Nation*. Na mnichovské výstavě „Zvrhlé umění“ 1937 zastoupen jedním dřevorytem, přesto neupadl u Goebbelse v nemilost, dál pracoval v Kulturním úřadě KdF, kde organizoval výstavy pro dělníky (*Fabrikausstellungen*) a do roku 1939 kdy nastoupil do války v nich ukazoval díla některých moderních umělců. Viz Scholz, Dieter: Otto Andreas Schreiber. Die Kunst der Nation und die Fabrikausstellungen. In: Blume, Eugen – Scholz, Dieter (Hrsg.): Überbrückt. Moderne und Nationalsozialismus. Kunsthistoriker und Künstler 1925–1937, Köln 1999, s. 92–108.

hovořil o „celém tom uměleckém a kulturním zajíkání se kubistů, futuristů a dadaistů“, kteří pouze „kazí umění“. Stejně tak ale varoval před „náblým vzestupem oněch zpátečníků, kteří se domnívají, že mohou vnutit nacionálně-socialistické revoluci jako závazné dědictví pro budoucnost jakési ‚staroněmecké umění‘, vzešlé ze zmateného světa jejich vlastních romantických představ“.⁹¹

Oba rivalové, Goebbels i Rosenberg, tedy dál pokračovali svým směrem, byť mnohem opatrněji, dokud se Hitler na podzim 1935 nevyslovil jednoznačně. Tehdy na stranickém sjezdu zaútočil obzvláště tvrdě proti umělecké moderně, načež se Goebbels definitivně vzdal „umírněného dirigismu“ v umění.⁹² V listopadu 1936 to stvrdil zákazem umělecké kritiky (*Kunstkritik*), kterou měla nahradit „umělecká zpráva“ (*Kunstaberachtung*). Ve stejný den slavnostně oznámil, že Říšská kulturní komora je prostá všech židů (*judenrein*).⁹³

Vrcholem represivní kulturní politiky byl však rok 1937, ve kterém z politicko-historického hlediska dosáhl nacistický systém vnitropolitické stability a zahraničně-politického uznání. Po čtyřech letech, které si Hitler vyžádal od obyvatel ve vládním prohlášení z 2. února 1933 na to, aby posoudili jeho vládu, nastal čas bilancování a velkolepých přehlídek moci. V tomto kontextu je třeba nahlížet i na Velkou německou výstavu umění (*Große deutsche Kunstausstellung*) v Mnichově, ke které Goebbels narychlo zorganizoval jako protipól výstavu nazvanou „Zvrhlé umění“ (*Entartete Kunst*). Obě výstavy měly vytvořit jakýsi kánon „zdravého“ umění na jedné straně a „degenerovaného“ umění na druhé straně.⁹⁴

⁹¹ Oba citáty podle Reichel 2004, s. 81.

⁹² Tamtéž, s. 88.

⁹³ O pohnutkách Goebbelsova jednání nepanuje mezi historiky shoda. Většinou se setkáme s názorem, že byl oportunistou, který se svými projevy a činy snažil vzbudit dojem velkorysé kulturní politiky čistě z taktických důvodů, tedy tak dlouho, dokud mu byla užitečná. (Germer, Stefan: *Kunst der Nation*. In: Brock, Bazon – Preiß, Achim: *Kunst auf Befehl? Dreiunddreißig bis Fünfundvierzig*, München 1990, s. 23.) Thomas Mathieu však oponuje s tím, že Goebbels už před vstupem do NSDAP vyznával teorii spojení lidu a umění a odmítal *l'art pour l'art*, takže jeho pozdější propagandistický útok proti moderně nebyl náhlou změnou kurzu. Mathieu uznává, že u Goebbelse došlo k vývoji ve vnímání umělců: od autonomní nepolitické bytosti, která spojuje lid a ideální hodnoty a odpovídá jen svému národu, k pouhému instrumentu ideologie sloužící totalitnímu státu. Mathieu tuto změnu vysvětluje Goebbelsovým dřívějším chápáním umění jakožto metafyzické instance, které se snažil přiblížit a sloužit jí. Během jeho politické kariéry se však touto hodnotou, která dává smysl všemu dění, stal Vůdce, takže Goebbels místo umění začal sloužit Hitlerovi. Viz Mathieu 1997, s. 91.

⁹⁴ Zuschlag 1995, s. 53.

Jako první byla 18. července 1937 zahájena výstava oficiálního umění s velkolepým kostýmovým průvodem a slavností u příležitosti „2 000 let německého umění“. Podobně jako každoroční inscenace ohňových pochodů v den „uchopení moci“ (30. ledna), měly tyto oslavy přesvědčit německý lid o velkém převratném zlomu. Žádná revoluce v umění se ale nekonala, naopak. Z 930 umělců, zastoupených na mnichovské výstavě místních tvůrců v roce 1930, se celoříšských přehlídek německého umění v Mnichově účastnila v letech 1937 až 1939 celá čtvrtina.⁹⁵ Převládaly motivy krajiny předindustriálního rázu a venkovský žánr akademické malby 19. století s ilustrativní věrností objektu. Politický námět mělo asi jen pět procent exponátů. Teprve ve srovnání s velkou výstavou „Zvrhlého umění“ mohla tato expozice vyniknout.

Největší difamační výstava moderního umění byla zahájena o den později (19. července 1937) a od svých předchůdkyň se lišila hlavně svou velikostí a mírou propagandistického využití.⁹⁶ Stejně zůstávaly postupy, kterými ponížovala vystavená díla (křivě a hustě vedle sebe rozvěšená v obskurních prostorách, srovnávána s díly nebo portréty postižených) a kritizovala nákupní politiku promoderních galeristů (údaje s cenou obrazů a plastik, bez ohledu na devalvací peněz během inflace).

Této výstavě předcházela první vlna „čistky“ v německých muzeích provedená pětičlennou komisí Adolfa Zieglera na počátku července toho roku. Prezidenta Říšské komory pro výtvarné umění (*Reichskammer der bildenden Künste*, RdbK) Zieglera pověřil ministr Goebbels na základě přímého rozkazu Vůdce. Za účelem výstavy měla být vybrána a zajištěna díla německého „uměleckého úpadku“ vytvořená od roku 1910 ve všech veřejných státních, zemských a komunálních muzeích. Počátkem srpna, krátce po zahájení mnichovské výstavy, kde Hitler vyhlásil nemilosrdnou očistnou válku (*Säuberungskrieg*), proběhla už s větším počtem komisí a na celém území Německa druhá vlna konfiskací „závadných“ obrazů. Právně bylo toto plundrování muzejních expozic a skladů podloženo až zpětně zákonem „o stažení dokumentů zvrhlého umění“ z 31. května 1938.

Výstava s dokumenty „podvratného dědictví“ Výmarské republiky putovala s malými obměnami ještě dva roky z Mnichova do Berlína, Lipska, Düsseldorfu a dalších celkem 12 měst a za celou dobu svého propagandistického tažení ji vidělo více než tři miliony lidí (z toho 2 009 899 návštěv-

⁹⁵ Backes 1988, s. 81.

⁹⁶ Největší inspirací byla drážďanská výstava „*Entartete Kunst*“ z roku 1933, která v letech 1934–1937 putovala dál po dvanácti německých městech. Viz příloha 1.

níků jen v Mnichově).⁹⁷ Malá část ze všech zabavených děl (tj. kolem 16 558 od asi 1 400 umělců)⁹⁸ byla v červnu a srpnu 1939 vydražena ve švýcarském Lucernu. Většina jich však byla už v březnu 1939 spálena na dvorku hlavní požární hlídky v Berlíně.⁹⁹

Přestože se během války tu a tam objevilo dílo avantgardních umělců v soukromých galeriích, jako celek byla německá umělecká moderna doslova fyzicky zničena. Někteří její zástupci se zachránili útekem, část se uchýlila do tzv. vnitřní emigrace, levicově orientovaní a židovští umělci končili jako nepřátelé státu ve vězeních či koncentračních táborech, v lepším případě s pracovním zákazem pod neustálým dohledem nacistů. Důraz, jaký režim kladl na boj proti „uměleckému bolševismu“ korespondoval se snahou odvrátit pozornost obyvatelstva od obecně nízké kvality oficiálního umění. Pozitivní obsah definice nového německého umění tvořily jen vágní a částečně protichůdné formulace Hitlera a stranických špiček a přes veškerou snahu a finanční podporu se za celou dobu nacistické vlády nepodařilo prosadit jednotné a závazné paradigma státního umění.

Nacistické umění, jak ho prezentovala každoroční Velká výstava německého umění, tvořilo několik uměleckých proudů, které kontinuálně navazovaly na období před rokem 1933. Byl zde k vidění historizující neoklasicismus, realistické formy idealizující venkovský život a lid vycházející z „völkisch“ pojetí, staromistrovské pojetí malby pravého křídla nové věcnosti, jež s ilustrativní věrností podávalo obraz moderních výtvarných technik, a v neposlední řadě sochy vycházející z antického ideálu krásy odrážející rasovou nadřazenost německého „nadčlověka“. Z formálního hlediska nepřineslo nacistické umění nic nového. Specifikum uměleckých děl, kterých si nacisté obzvláště cenili, spočívalo především v jejich schopnosti zhmotnit ideální svět nacismu, ať už to byly akty, heroizující výjevy z „běžného“ života nacistických matek a otců jakož i rolníků a dělníků, obrazy z dávných bojů i současné války či portréty Adolfa Hitlera a historie NSDAP. Paralely k těmto dílům, jež však z celkové produkce tvořily menšinu, můžeme nalézt i v jiných zemích, obzvláště výrazná je podoba se socialistickým realismem stalinského Sovětského svazu.¹⁰⁰

⁹⁷ Petropoulos 1999, s. 79. Podrobněji k mnichovské výstavě a jednotlivým štacím viz Zuschlag 1995, s. 169–299, jejich přehled viz příloha 2.

⁹⁸ Přesné číslo není podle inventárního seznamu možné určit. V některých případech jsou pod jedním číslem uvedeny mapy s neurčitým počtem grafických listů. Viz Zuschlag 1995, s. 209.

⁹⁹ Kolem 1004 maleb a plastik a 3825 akvarelů, kreseb a grafik. Viz Zuschlag 1995, s. 214.

¹⁰⁰ Kunst und Macht im Europa der Diktatoren 1930 bis 1945. [Stuttgart] 1996.

2.3.3 Nacistická kulturní byrokracie

Relativně největší politický vliv na kulturní a uměleckou produkci si tedy vybojoval Joseph Goebbels, ovšem za cenu ústupků a kompromisů. Když se nedokázal prosadit s ideou relativně autonomního umění v rámci nacistické ideologie, převzal doménu svého vnitrostranického rivala Rosenberga, který ministru propagandy bez příslušného úřednického aparátu a pravomocí jen těžko konkuroval.

Rozpuštěním Kulturní obce (NS-KG) v roce 1937 ztratil Alfred Rosenberg definitivně vliv na aktivní kulturní politiku, zatímco Goebbels disponoval po celou dobu vlády širokou byrokracií, již tvořilo ministerstvo rozdělené do oborů podle jednotlivých činností a uměleckých odvětví a stejně tak rozčleněná Říšská kulturní komora¹⁰¹. Po počátečním období kompetenčního chaosu to byl opět Goebbels, kdo získal vliv nad cenzurou, právem schvalovat a udělovat umělecké a literární ceny. Goebbels také zasahoval do zemských práv, pokud šlo o kulturní oblast, ale i do kompetencí jiných ministerstev – „vyčištění“ muzeí byla původně iniciativa ministra Rusta, do jehož resortu muzea patřila, nicméně ministr propagandy ho obešel a předběhl tzv. vůdcovým rozkazem (*Führerbefehl*).¹⁰²

Rovněž personální politiku v kulturní sféře ovládal Goebbels pomocí RKK. Členství v komorách bylo povinné pro všechny, kdo chtěli pracovat v kultuře. Vyloučení či nepřijetí do komory se rovnalo pracovnímu zákazu: umělci nesměli vystavovat a prodávat svá díla, neměli nárok na potřebné pomůcky a materiál. Případnou ilegální tvorbu ztěžovaly kontroly v ateliérech a domácnostech umělců.¹⁰³ Zpočátku byli v rámci převodů celých kulturních organizací a spolků do komor přijímáni i židé, což mělo usnadnit už tak složité budování organizačních struktur.¹⁰⁴ Teprve od května 1936 došlo k systematickému vylučování těch, co neprokázali árijský původ svůj a své/ho partnerky/partnera.

Přes proklamované cíle podporovat umělce sloužila komora především jako filtr proti nežádoucím osobám a sociální kontrola všech tvůrčích sil. V rámci centralizace kulturního aparátu přešla většina kulturněpolitických

¹⁰¹ RKK se skládala ze sedmi oborových komor: pro písemnictví, noviny a tisk, hudbu, divadlo, výtvarné umění, film a rozhlas, která byla zrušena po vypuknutí války koncem 1939.

¹⁰² Zuschlag 1995, s. 53.

¹⁰³ Povinné členství se od 1936 rozšířilo i na profesory akademií a vedoucí mistrovských škol.

¹⁰⁴ Stanovy RKK neobsahovaly explicitní árijský paragraf, pouze umožňovaly odmítnout přijmout či vyloučit člena na základě „absence spolehlivosti a způsobilosti potřebné k výkonu činnosti“ (§ 10). Viz Zuschlag 1995, s. 42.

pravomocí říšských kulturních komor nejpozději roku 1938 na ministerské pobočky. Činnost RKK se tak omezila jen na sociální podporu umělců a realizaci profesních úkolů.

Prostřednictvím svých zemských poboček (*Landesstellen* – od září 1937 přejmenovány na Říšské úřady pro propagandu, *Reichspropagandaämter*) bylo Ministerstvo propagandy přítomno ve všech župách Říše i na nižší úrovni státní správy. Tyto instituce byly vnitřně rozčleněny podle jednotlivých oborů zastupovaných říšskými komorami. Jednotlivé komory se měly teritoriálně přizpůsobit župám. Vedoucí Zemského úřadu ministerstva propagandy byl v duchu jednoty státu a strany personální unii spojen se stranickým úřadem župního šéfa propagandy NSDAP (*Gaupropagandaleiter*) a od roku 1934 byl coby zemský kulturní strážce (*Landeskulturwalter*) pověřen ještě dohledem nad činností zemské organizace RKK. Na oblast kultury v každé župě tedy dohlížel jediný člověk z pozice státu, strany a zástupce všech kulturně činných Němců.¹⁰⁵

Spolupráce komor a úředníků ministerstva propagandy však zdaleka nebyla harmonická. Ve správách komor byli částečně i funkcionáři bývalých profesních spolků, kteří stále bojovali za zájmy svých členů, proto vedli často spory s ministerskou byrokracií nebo zastánci jiné zájmové skupiny.¹⁰⁶ Zemské pobočky ministerstva propagandy také často stály proti své berlínské centrále. Podle principu dělených kompetencí podléhali jejich úředníci odborné nařizovací pravomoci ministerstva propagandy, ale služebně byli podřízeni vedoucímu té které župy (*Gauleiter*). Přestože v poslední instanci úředníci zemských poboček ministerstva stejně podléhali Goebbelsovi coby říšskému ministru a říšskému vedoucímu propagandy (*Reichspropagandaleiter*), ministerstvo propagandy v Berlíně a říšské vedení propagandy v Mnichově pracovaly spíše vedle sebe než spolu.¹⁰⁷

Jak je možné vidět na příkladu ministerstva propagandy, střety zájmů a ideologických koncepcí necharakterizovaly pouze vztahy mezi mnoha státními a stranickými institucemi podílejícími se na kulturní politice, nýbrž ovlivňovaly i vnitřní chod těchto institucí. Názory ve vedoucích kruzích na to, čeho je v kulturní politice třeba dosáhnout a jakých prostředků je k tomu třeba použít, byly příliš rozdílné. V důsledku toho zůstala

¹⁰⁵ Dahm, Volker: Nationale Einheit und partikulare Vielfalt. Zur Frage der Kulturpolitischen Gleichschaltung im Dritten Reich, Vierteljahresheft für Zeitgeschichte 2 (1995), s. 230.

¹⁰⁶ Barbian, Jan-Pieter: Die Beherrschung der Museen. In: Sarkowicz 2004, s. 52.

¹⁰⁷ Zuschlag 1995, s. 41.

totální kontrola a řízení všech kulturních aktivit ve „Třetí říši“ stejně jako „velký německý rozkvet“ jen utopickým snem nacistů, nikoliv realitou.¹⁰⁸

2.3.4 Vymezení pojmu *nacistická kulturní politika*

Obecně se nacistická kulturní politika skládala ze dvou rovin, které se vzájemně doplňovaly. Jednak sloužila jako mocenský nástroj k ovládnutí mas, eliminaci nežádoucích osob, stabilizaci režimu a zisku trvalé podpory ze strany obyvatelstva a jednak měla vyšší utopické poslání dosáhnout kulturního zázraku, který by prokázal správnost vítězství nacistické ideologie.

Bezprostředním cílem nacistické kulturní politiky proto bylo ovládnout veškerou uměleckou produkci tak, aby zhmotňovala a alegorizovala nacistickou ideologii. To se mohlo podařit pouze pokud byli totální kontrole podřízeni i všichni umělci. Nežádoucí osoby stejně jako nevhodná díla tak mohly být snadněji eliminovány. Zpolitizované umění mělo indoktrinovat masy, aby podporovalo a stabilizovalo nacistickou vládu. Proto bylo třeba „obnovit spojení umění a lidu“, jinými slovy vystavit co nejširší publikum vlivu nacistické propagandy, ať už pořádáním masových shromáždění nebo jejich sdružováním v kulturních organizacích.¹⁰⁹

Kulturní a umělecký vzestup Říše měl být povzbuzen politikou nákupu uměleckých děl ze strany vysokých nacistických funkcionářů, zprostředkování zakázek a udělování prestižních cen a stipendií umělcům. Zároveň měly vysoké investice do reprezentativního státního umění posílit prestiž režimu doma i v zahraničí.

Samotná kulturní politika ve „Třetí říši“ však nebyla až tak jednotná, jak by mohlo vyplývat z totalitárních snah režimu. Oblast kulturní politiky byla z mocenského hlediska velmi významná a žádný z nacistických pohlavárů nechtěl zůstat mimo. Kompetence udělené jednotlivým činitelům se vzájemně překrývaly případně si odporovaly a vznikaly spory podnětené odlišnými koncepcemi umění v rámci nacistické ideologie a sledováním vlastních zájmů ze strany nacistických činitelů. Kromě toho se úkoly a cíle kulturní politiky měnily v průběhu času s ohledem na vnitropolitickou a zahraniční situaci.

Vývoj nacistické kulturní politiky můžeme časově rozdělit do tří období¹¹⁰: To první charakterizuje chaotické mezivládí v prvních měsících reži-

¹⁰⁸ Barbian, Jan-Pieter: Die Beherrschung der Museen. In: Sarkowicz 2004, s. 54.

¹⁰⁹ Od roku 1937 se každoroční sněmy RKK a KdF konaly společně, aby se zdůraznila jednotata těch, kteří tvoří, a těch, kteří přijímají kulturní produkty.

¹¹⁰ Dussel 1990, s. 402.

mu, kdy byly teprve položeny základy státní kulturní politiky (ministerstvo propagandy a RKK). Dočasně se prosadily lokální iniciativy nacistických a „völkisch“ skupin, které se negativně vymezovaly proti modernímu umění v čele s Rosenbergovým Bojovým svazem.

Ve druhé fázi let 1934–1939 následovala institucionální konsolidace, kdy se přes kompetenční spory mezi jednotlivými státními a stranickými pohlaváry podařilo do značné míry podřídit uměleckou sféru jednotné linii. Nicméně se nepodařilo prosadit jednotnou definici státního umění ani nastartovat kulturní rozkvět. Tento neúspěch měl být vykoupen likvidací avantgardního umění.

Hitlerův sen o dosažení „kulturního zázraku“ ustoupil zcela do pozadí po vypuknutí války v září 1939. Tím začala třetí fáze kulturní politiky, která nebyla ničím jiným než bezohlednou instrumentalizací umění ve prospěch války. Hlavním cílem domácí kulturní politiky bylo vyvolat a udržet u obyvatelstva bojovou morálku a ochotu snášet stále se zhoršující životní podmínky. Kulturní produkce byla zastoupena především zábavnými a oddechovými filmy a hudebními „šlágry“, které skýtaly dočasný únik od reality. Válečná agitace se přímo i nepřímo zračila v historických velkofilmech. Jako pozitivní signál vítězného sebevědomí vnímal lid pokračování mnichovských velkovýstav umění. Zároveň však panovala mezi umělci nouze o materiály. Ke konci války byli do boje povoláni i tzv. nesmrtelní umělci, dosud ušetření válečnému nasazení.¹¹¹ Vyšší cíl umění a úkol geniálních osobností v kulturní politice plně nahradila účelová propaganda.

3. Počátky a stabilizace nacistického vlivu na kulturní život v Düsseldorfu

3.1 Nacistické aktivity v kulturní oblasti před rokem 1933

Meziválečný Düsseldorf byl městem protichůdných tendencí. K vypjatému nacionalismu a vlastenectví ve všech vrstvách obyvatelstva vedla blízkost hranic s holandskými Flandry a Belgií a zejména válečná historie s Francií, která za vlády Napoleona držela protektorát nad tzv. Rýnským

¹¹¹ Goebbels zamýšlel ještě v dubnu 1945 povolat do Volksturmu (zbývající muži od 16 do 60 let) členy berlínské filharmonie, která spadala přímo pod jeho pravomoce. Analogicky k Hitlerově taktice „spálené země“ (rozkaz z 19. 3. 1945), ztratili hudebníci s pádem Říše právo na svou existenci a měli její osud následovat. Viz Mathieu 1997, s. 101–102.

spolkem. Po první světové válce dlouhodobě okupovala spolu s britskými posádkami levý břeh Rýna a v roce 1923 ve snaze donutit Německo splácet válečné reparace obsadila Porúří. Zároveň ale hraniční poloha usnadňovala Düsseldorfu utěšenou mezinárodní spolupráci v mírových dobách, zvláště v oblasti umění.

Na počátku 20. století sice ovládal düsseldorfskou uměleckou scénu konzervativní akademismus reprezentovaný zdejší uměleckou akademií v čele s malířem Fritzem Roeberem, ale ne beze zbytku. Například v roce 1909 uspořádal místní spolek umělců Sonderbund společnou výstavu s francouzskými impresionisty a od roku 1913 měli obyvatelé Düsseldorfu možnost seznamovat se s díly zahraniční, ale i německé (*Die Brücke, Der Blaue Reiter*) avantgardy v místní pobožce galerie Alfreda Flechtheima¹¹².

Po válce se umělecká scéna rozdělila na tradiční konzervativní (*Malkasten*)¹¹³ a revoluční modernistickou část, která v žádném případě nebyla homogenní. Jako první vzniklo v roce 1919 volné uskupení rýnských umělců nazvané *Das Junge Rheinland*, jež sdružovalo všechny osobnosti usilující o mladou svěží tvorbu a odmítající přežití šablony měšťanského formalismu a vilemínské umělecké politiky. V průběhu let pak vznikaly další spolky, většinou odštěpením se od původní skupiny: *Aktivistenbund* (1919), kruh kolem Johanny Ey, *Rheingruppe* (1923), *Rheinische Sezession* (1928) a další.¹¹⁴ Působení rýnské avantgardy v Düsseldorfu se neodehrávalo bez konfliktů s nacionalistickými konzervativními a „völkisch“ kruhy. Po celou dobu Výmarské republiky docházelo k zákazům, cenzuře, zabavování obrazů a procesům s umělci kvůli „nemravným“ vyobrazením. Jednou vyhrály moderní, podruhé zase reakční kruhy.

Koncem dvacátých let oslabilu aktivitu moderních umělců především hospodářská recese, přesto můžeme říci, že rýnská avantgarda našla uzná-

¹¹² Alfred Flechtheim (1878–1937): sběratel a obchodník s uměním židovského původu, do roku 1926 vydavatel časopisu životního stylu *Querschnitt* (1921–1936), podpůrce moderního umění. V roce 1933 před nacisty emigroval do Francie, kde zemřel. Viz Flacke-Knoch, Monika – Wiese, Stephan von: *Der Lebensfilm von Alfred Flechtheim*. In: Alfred Flechtheim: *Sammler. Kunsthändler. Verleger*, Düsseldorf 1987, s. 153–212.

¹¹³ Měšťanský umělecký spolek *Malkasten*, založený v roce 1848, hájil tradiční císařské vlastenecké cítění a během války se orientoval na pruskou vojenskou aristokracii (udělení čestného členství generálům Hindenburgovi a Ludendorffovi v roce 1917). Více viz Schroyen, Sabine – Langbrandtner, Hans-Werner: *Quellen zur Geschichte des Künstlervereins Malkasten*, Köln 1992; *Hundert fünfzig Jahre Künstler-Verein Malkasten*, Düsseldorf 1998.

¹¹⁴ Více viz Krempel, Ulrich: *Am Anfang: Das Junge Rheinland. Zur Kunst und Zeitgeschichte einer Region 1918–1945*, Düsseldorf 1985.

ní u širší veřejnosti. Své zásluhy na tom nese i několik osvícených osobností, které se nenechaly zlomit ani sílícím tlakem místních nacistů. Byl to například již zmiňovaný Alfred Flechtheim, který po válce obnovil činnost tamější galerie, dobrosrdečná obchodnice s uměním Johanna Ey¹¹⁵, kolem které se soustředil výkvět düsseldorfské moderny, dále ředitel městské galerie Karl Koetschau a jeho kustod Walter Cohen, kteří získali do svých sbírek řadu obrazů moderního rýnského umění, a v neposlední řadě ředitel pruské státní umělecké akademie v Düsseldorfu Walter Kaesbach¹¹⁶.

Už za Roeberova úřadování byl na akademii povolán místní malíř tíhnoucí k expresionismu Heinrich Nauen (1921). Naplno však pronikl mladý duch do zkostnatělé instituce až s nástupem kunsthistorika Kaesbacha v roce 1924. On sám byl obdivovatelem a sběratelem expresionistického umění a na svou instituci během 9 let svého úřadování povolal řadu významných umělců nové doby, z nichž jmenujme alespoň nejmladšího z expresionistického spolku *Der Blaue Reiter* Heinricha Campendonka (1926), bývalého učitele Bauhausu Paula Kleea a švýcarského sochaře Alfreda Zschokkeho (oba 1931). O rok později získaly profesuru také Ewald Mataré a Oskar Moll.

V opozici k avantgardě ve výtvarném umění, ale i na hudební a divadelní scéně¹¹⁷ stály konzervativní nacionalistické kruhy stejně jako místní nacisté. Zvláště názorný příklad odporu reakčních kruhů vůči moderně podává osud památníku padlých vojáků z regimentu generála Ludendorffa č. 39, rezervní pěchoty č. 39 a pěší domobrany č. 39 od mladého sochaře Juppa Rübsama. Od svého odhalení v září 1928 byl památník, znázor-

¹¹⁵ Johanna Ey (1864–1947): familiérní prostředí pekárny „matky“ Ey, kterou před první světovou válkou navštěvovali hlavně studenti z blízké umělecké akademie, dalo základ mnohastranným kontaktům s budoucími mladými umělci, především zástupci *Das Junge Rheinland*. Její ještě za války založený obchod s uměním se stal výkladní skříní moderního umění v Düsseldorfu a zároveň kulturním střediskem, kde se setkávali moderní umělci, novináři a herci nejen z blízkého okolí (Otto Dix, Max Ernst). Krempel 1985, s. 322–323. Více viz Klapheck, Anna: Mutter Ey. Eine Düsseldorfer Künstlerlegende, Düsseldorf 1984.

¹¹⁶ Walter Kaesbach (1879–1961): už jako ředitel erfurtského muzea od roku 1920 vystavoval díla Kandinského, Kleea, Heckela a dalších moderních umělců. Svému rodnému městu Mönchen-Gladbach věnoval v roce 1922 část své cenné sbírky expresionistického umění, jež byla po čistce v muzeích v roce 1937 nacisty zabavena a rozprodána či zničena. Po svém nástupu na düsseldorfskou akademii rozšířil nabídku učebních oddělení a obnovil a „omladil“ učitelský sbor. Kaesbach musel čelit odporu konzervativních profesorů a umělců už během 20. let, odvolán byl až po nástupu nacistů v r. 1933. Viz Klapheck, Anna: Die „goldnen“ zwanziger Jahre. Die Akademie zwischen den Kriegen. In: Krempel 1985, s. 64–72.

¹¹⁷ V roce 1904 založili Luisa Dumontová a Gustav Lindemann avantgardní soukromé divadlo (*Schauspielhaus Düsseldorf*), pro nějž pracovali mimo jiné H. Eulenberg a A. Macke. V roce 1933 jej nacisté podřídili městské správě. Po válce bylo obnoveno.

ňující dva vojáky ležící vedle sebe na břiše bez jakéhokoliv heroického patosu, tvrdě napadán ze strany nacistů na lokální i celoříšské úrovni.¹¹⁸ Už v prosinci 1928 popsali nacisté pomník červenou barvou a označili jej židovskou hvězdou. Samotní zadavatelé zakázky – bývalí „devětatřicátníci“ odsouhlasili na sněmu svých delegátů v březnu 1929 nutnost odstranění památníku, jehož realizaci sami schválili. Městská správa však nestoupila, ani když byl v květnu 1930 památník poškozen trhavinou. Škody byly opraveny a válka o památník se vedla dál především jako štvavá kampaň v tisku.

Kulturní ofenziva nacistů získala svou institucionální základnu v místní skupině Bojového svazu pro německou kulturu, jež vznikla počátkem roku 1930. Soustředila se především na pořádání přednášek a verbální útoky vůči představitelům moderního umění.¹¹⁹ Od června 1930 k tomu mohla využívat nacistického týdeníku, později půltýdeníku a od března 1931 deníku *Volksparole*.¹²⁰ Vedle exponovaných umělců se nálepce „kulturních bolševiků“ nevyhnuli ani jejich zastánci Flechtheim, Kaesbach, Koetschau a další představitelé „systému“ (Výmarské republiky).

V kulturním životě Düsseldorfu hrál důležitou roli i kult Alberta-Lea Schlagetera, který během okupace Porúří vyhodil do povětří část železničního mostu u Kalkumu, byl však dopaden francouzskými vojáky a válečným soudem odsouzen k smrti. Na místě jeho popravy 26. května 1923 vyrostl téměř okamžitě dřevěný kříž, před nímž nacionalisté z Düsseldorfu a širokého okolí každoročně vzdávali hold všem padlým hrdinům v boji za osvobození Porúří. Postava Schlagetera se stala symbolem národního mučedníka a od roku 1925, kdy i nacisté začali pořádat demonstrace jeho jménem, také nacistického bojovníka.¹²¹ Slavnostního shromáždění nacionalistů u příležitosti vysvěcení nového národního památníku na Golz-

¹¹⁸ *Völkischer Beobachter* z 23. 10. 1928 odsoudil památník coby zesměšnění a zhanobení frontových vojáků. Generál Ludendorff se jím cítil dotčen a donutil primátora k odstranění svého jména z podstavce pomníku. Cit. podle Alberg 1987, s. 145. Srov. Pollack, Kristine: *Das 39er Denkmal in Düsseldorf*. In: *Skulptur und Macht*, Berlin 1983, s. 155–158.

¹¹⁹ Viz *Volksparole* (dále VP), 5. 12. 1930; VP, 9. 12. 1930; VP, 18. 12. 1930.

¹²⁰ Regionální nacistický plátek vydávaný župním vedoucím NSDAP Florianem a funkcionářem říšského svazu německého tisku Fettköterem. Do konce roku 1930 dosáhl jeho náklad počtu 9 300 kusů, v momentě převzetí moci Hitlerem to bylo 25 000. Cit. podle Rischer 1972, s. 14–15.

¹²¹ Členství Schlagetera v NSDAP je sporné. Z dochované korespondence a svědectví jeho současníka vyplývá, že členem nebyl. Pozdější důkazy nacistů byly s velkou pravděpodobností zfalšovány. Viz Gorgen 1969, s. 98.

heimské louce (dřevěný kříž byl nahrazen 31 metrů vysokým ocelovým křížem a kryptou) se nacisté neúčastnili. Ve stejné době totiž uspořádali vlastní shromáždění v planetáriu (dnešní *Tonhalle*), na němž Hermann Göring uctil Schlagetera jako pravého nacistu.

3.2 „Vyčištění kulturního života“ nacisty po roce 1933

Bezprostředně po „vítězství nacionálně-socialistické revoluce“ vyhlásil župní vedoucí (*Gauleiter*) Karl Friedrich Florian¹²² cíle nové kulturní politiky v Düsseldorfu těmito slovy: „*Nacionální socialisté! Jako nositelé nového německého lidového ducha je naším úkolem zničit neněmecký duchovní svět v naší vlasti.*“¹²³ Jeho výzvu si místní nacisté a reakční aktivisté vzali k srdci, a ještě než příslušníci tzv. župní kliky¹²⁴ kolem župního vedoucího Floriana ovládli a reorganizovali městskou správu, dosáhli „úklidovou práci“ a štvavou kampaní v tisku proti představitelům „systému“ a „kulturnímu bolševismu“ řady „úspěchů“.

Mezi ně patřilo definitivní odstranění Rübssamova památníku padlým vojákům koncem března 1933 a pálení „neněmeckých“ knih, které proběhlo spontánně a nezávisle na podobných celoříšských akcích už 11. dubna 1933. K düsseldorfskému planetáriu tehdy napochodovalo na tisíc mládežníků z nacistické Hitlerjugend, nacionálního *Deutschnationaler Handlungsgehilfen-Verband* (DHV) a evangelické mládeže, aby za přihlížení mnoha diváků rituálně spálili díla A. Zweiga, E. M. Remarquea, L. Feuchtwangera,

¹²² Karl Friedrich Florian (1894–1975): válečný dobrovolník, aktivní v boji za osvobození Porúří. Zakladatel místní skupiny NSDAP v Bueru. V rámci NSDAP postoupil z funkce vedoucího místní skupiny v Gelsenkirchenu (1927) až na vedoucího župy Düsseldorf (1929). Od roku 1937 SA-Obergruppenführer. Jako vedoucí župy Düsseldorf vyzval krátce před koncem války všechny obyvatele, aby následovali osud „Třetí říše“ a města Düsseldorf, pokud se jim nepodaří vyhrát. Odpůrce režimu, kteří vyzývali k rezignaci a vydání města vítězným mocnostem (mezi nimi policejního důstojníka), nechal zastřelit. Sám se po svém zatčení po konci války pokusil dvakrát spáchat sebevraždu. Z obvinění zločinu proti lidstvi byl v roce 1948 osvobozen, za příslušnost k politickému vedení NSDAP a jeho zločinnému jednání byl o rok později odsouzen k 6 letům a peněžní pokutě 20 000 RM. Viz Schäffers 2001, s. 403. Více viz Zimmermann, Volker: In Schut und Asche. Das Ende des Zweiten Weltkrieges, Düsseldorf 1995.

¹²³ Cit. z VP, 31. 1. 1933 podle Alberg 1987, s. 39.

¹²⁴ Tzv. *Gaueclique* vytvářela už za Výmarské republiky síť osobních neformálních vztahů k různým soukromým a veřejným institucím města. Jádro tvořili nacisté kolem župního vedoucího Floriana, které spojoval stejný fanatismus, antisemitismus a odmítání „systému“, mezi nimi zástupce župního vedoucího Overhues, vedoucí župního úřadu pro propagandu Browers, vedoucí župního úřadu pro tisk Fetkötter, vedoucí župního úřadu pro komunální politiku Ebel. Viz Hüttenberger 1989, s. 498–499.

Památníky padlým vojákům z regimentu pěchoty č. 39

Z původního památníku padlým z regimentu pěchoty č. 39 (Jupp Rübsam, 1928), který nechali nacisté odstranit ze svého místa před düsseldorfským planetárium v březnu 1933, se do konce války dochovaly jen některé části, které jako torzo připomínající teror a netoleranci nacismu stojí od roku 1978 v blízkosti původního místa (dnešní Tonhalle).



Zdroj: Stadtarchiv Düsseldorf



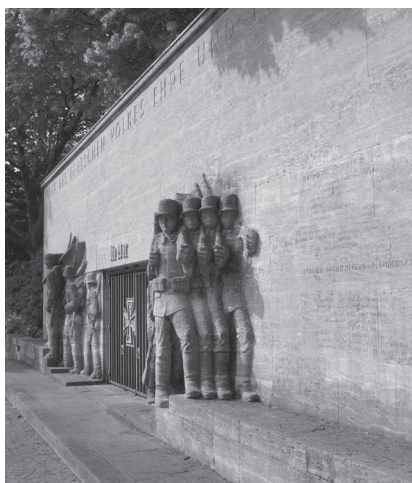
Zdroj: Shigeru Takato, 2007

Po dlouholetých sporech kvůli financování byl v roce 1939 krátce před vypuknutím 2. světové války slavnostně vysvěcen nový památník padlým „devětatřicátníkům“ postavený podle návrhů architektů Klopause a Talicha.

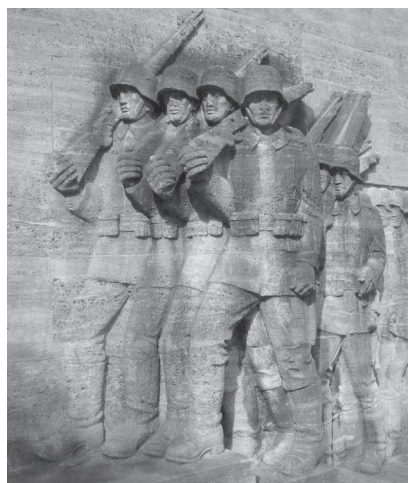
V duchu nacistické ideologie nepředstavuje tento památník smutek a pietu nad mrtvými bojovníky, ale hrdinství a statečnost jako základní ctnosti. Památník stojící na dnešním Reeser Platz dodnes slouží k uctívání památce padlým.



Zdroj: Shigeru Takato, 2006



Zdroj: Shigeru Takato, 2006



Zdroj: Shigeru Takato, 2006

düsseldorfského rodáka H. Heina a mnoha dalších nacisty opovrhovaných autorů, včetně několika obrazů.¹²⁵ Stalo se tak celý měsíc předtím, než vzplály hranice na Goebbelsem pečlivě inscenovaných shromážděních v Berlíně a jiných městech Říše (10. května 1933).

Další velkolepá podívaná se konala už s účastí nacifikované městské správy. Oslavy desetiletého výročí Schlageterovy smrti 26. května 1933, doprovázené vzpomínkovou výstavou v Historickém muzeu a poměrně intenzivní a nevkusnou kampaní v tisku, dosáhly vskutku monstrózních rozměrů. Během třídní slavnosti před památníkem defilovaly zástupy *Hitlerjugend* a oddílů SS a SA, členové NSBO a Stahlhelmu z celé Říše. Jedním z vrcholů byl projev Hermanna Göringa, ve kterém tehdejší pruský ministr spravedlnosti prohlásil památník za „národní svátost“, dále velký koncert pro tisíc muzikantů a divadelní hra Hannse Johsta nazvaná „Schlageter“. Tehdejší účast 300 000 návštěvníků zůstala až do konce „Třetí říše“ nepřekonaná,¹²⁶ protože pozdější oslavy měly charakter skromnějších shromáždění nacistických formací, kterých se běžné obyvatelstvo Düsseldorfu příliš neúčastnilo. To však nemění nic na faktu, že Schlageter se jako „první bojovník NSDAP“ stal kultovní postavou düsseldorfských nacistů s významem přesahující hranice regionu.

Skrze Schlagetera, který rozechvíval vlasteneckou strunu v širokých kruzích düsseldorfských nacionalistů, se místní NSDAP pokoušela vytvořit novou identitu místních obyvatel spojenou s nacistickou ideologií. Přitom nešlo tolik o osobu Schlagetera, jako o vytvoření jakéhosi kultu, ritualizovaných oslav a poutního místa, kde by se lidová pospolitost znovu a znovu ztotožňovala s idejemi nacistického světónázoru. Vytvoření „důstojného“ místa uctívání „národního hrdiny“ tzv. *Schlageterforum* bylo také jedním z hlavních požadavků župního vedení v Düsseldorfu během třicátých let.

Na rozdíl od budování Schlageterova kultu se většina aktivit nacistické strany a jejich přívrženců (často vedených zjištěnými pohnutkami) v prvních měsících po „uchopení moci“ vyznačovala negativním vymezováním se vůči stávajícímu pořádku v kulturním životě. Difamační kampaně proti konkrétním umělcům, hercům, muzikantům a jejich zastáncům se šířily prostřednictvím *Volksparole*, ale i měšťanských novin, které byly postupně

¹²⁵ Viz Görgen, Hans-Peter: Dokumentation zur Geschichte der Stadt Düsseldorf. Band 3: Zeit der Machtergreifung 1930–1934. Quellensammlung, Düsseldorf 1982, s. 178–179.

¹²⁶ K Schlageterovým oslavám 1933 viz Görgen 1969, s. 97–99, srov. Hüttenberger 1989, s. 477–487.

„glajchšaltovány“.¹²⁷ Komunistické noviny *Freiheit* a sociálnědemokratické *Volkszeitung* byly zakázány do konce února 1933.

Volksparole přijala hned v únoru 1933 nacistický výsostný znak do své hlavičky. Jako oficiální orgán NSDAP se v květnu 1933 stala úředním okresním periodikem (*Amtliches Kreisblatt*). V květnu 1933 byl pod *Volksparole* převeden městský oznamovatel, což se odrazilo v podtitulku (*Düsseldorfer Stadtanzeiger*) i v nákladu výtisků. Eliminací levicových a měštanských novin, skupováním menších tiskovin a pomocí povinného předplatného (např. pro všechny zaměstnance městské správy) získala *Volksparole* postupně vedoucí pozici mezi düsseldorfským tiskem. Na počátku roku 1935 tvořilo náklad *Volksparole* už kolem 200 000 výtisků, přičemž největší nárůst zaznamenala v prvních měsících nacistické vlády.¹²⁸

Na základě útočných a hanobících kampaní byl Alfred Flechtheim donucen zavřít koncem března 1933 obě své galerie v Berlíně a Düsseldorfu. Johanna Ey odolávala politickému nátlaku, bojkotu a finančním potížím pocházejícím ještě z dob světové hospodářské krize jen do dubna 1934, kdy svůj obchod s uměním rovněž zavřela. Jediným místem v Düsseldorfu, kde ještě za války bylo občas možné koupit díla moderních umělců, zůstala soukromá galerie Alexe Vömela, jenž řadu let vedl Flechtheimovu pobočku a po jeho odchodu ji obnovil pod svým jménem.¹²⁹

Politicky nežádoucí osoby, především židé a komunisté, byly pronásledovány tajnou policií. Řada umělců levicového smýšlení (např. Julo Levin, Karl Schleswig) tak byla uvězněna během masového zatýkání komunistů v červnu a červenci 1933.¹³⁰ Konzervativní umělci se naopak poměrně rychle přizpůsobili novému režimu, jak dokazuje slavnost „národního povzne-

¹²⁷ Deník *Düsseldorfer Nachrichten*, podobně jako *Düsseldorfer Lokalzeitung*, jehož židovský nakladatel byl donucen noviny odprodat, se brzy po nástupu nacistů k moci přizpůsobily jednotné linii. Nejdéle si relativní nezávislost udržely *Düsseldorfer Tageblatt* (DT), přestože musely čelit prohlídkám v redakci, dočasným zákazům vydávání novin či jejich zabavování. Teprve od poloviny roku 1936, kdy DT převzalo nakladatelství Vera Verlag, lze říci, že všechny düsseldorfské noviny podávaly vesměs stejné cenzurované informace. Podrobněji viz Görgen 1968, s. 79–82, srov. Rischer 1972, s. 9–20.

¹²⁸ V únoru 1933 asi 25 000, počátkem března 40 000, v dubnu 60 000, počátkem května 85 000, v červnu 115 000, na podzim 130 000 a v lednu 1934 asi 186 000. Viz Görgen 1968, s. 83, srov. Rischer 1972, s. 15.

¹²⁹ Alberg 1987, s. 52.

¹³⁰ Baumeister, Annette: Mit Bildern widerstehen. In: Krempel 1985, s. 111. Karl Schwesig podal svědectví o svém mučení v sérii perokreseb (Cyklus *Schlegekeller*).

sení“ pořádaná místní skupinou Bojového svazu a členy skupiny *Malkasten*, na jejíž zahradě 9. dubna 1933 zasadili „Hitlerův dub“.¹³¹

3.3 Nacifikace správy a kulturních zařízení města

Tři dny po jmenování Hitlera kancléřem bylo shromáždění městských zastupitelů (*Stadtverordnetenversammlung*) v Düsseldorfu rozpuštěno a na základě nových voleb (13. března 1933) přeobsazeno. Díky zisku 40 % hlasů si NSDAP oproti původním dvěma poslancům výrazně polepšila a v nově zvoleném městském shromáždění zaujala 31 křesel z celkového počtu 79.¹³² Spolu s Bojovou frontou černá-bílá-červená (*Kampffront Schwarz-Weiß-Rot*) dosáhla nadpoloviční většiny, čehož využila hned 4. dubna na prvním zasedání městského shromáždění a prosadila jeho rozpuštění. Veškeré kompetence a povinnosti shromáždění na sebe převzal nově ustavený 15členný hlavní rozhodující výbor (*Beschließender Hauptausschuß*) jmenovaný NSDAP. Jak konstatoval *Völkischer Beobachter* den poté: „*V düsseldorfské radnici se usadil Hitlerův dub*“.¹³³

Zákon o úřednictvu ze 7. dubna 1933 umožnil „vyčistit“ úřednický stav od zaměstnanců neárijského původu (§ 3) nebo politicky nespolehlivých (§ 4).¹³⁴ Stávající primátor Dr. Lehr byl ještě v dubnu zatčen a na návrh župního vedoucího NSDAP Floriana nahrazen vládním radou Dr. Hansem Wagenführem (potvrzen v úřadu v srpnu 1933). Jeho první kroky v úřadě směřovaly k reorganizaci městské správy a začal tím, že na vedoucí pozice povýšil tři nacistické funkcionáře. Jedním z nich byl dosavadní městský sekretář, vedoucí župního oddělení pro komunální politiku a Florianova pravá ruka Horst Ebel¹³⁵. Mladý, teprve 28letý úředník se bez ohledu na nedostatečnou kvalifikaci stal pomocným referentem pro kulturní záleži-

¹³¹ Alberg 1987, s. 42.

¹³² Rischer 1972, s. 4.

¹³³ Cit. podle Alberg 1987, s. 42.

¹³⁴ Celé znění viz <http://www.documentarchiv.de/ns/beamtenenges.html>.

¹³⁵ Horst Ebel (1905–?): úřední čekatel od roku 1922 ve službách města, 1932 získal diplom ze státního správního a komunálního práva a národohospodářství na správní akademii. Do NSDAP vstoupil v roce 1930. V dubnu 1931 povolán Florianem do župního vedení, kde pracoval jako odborný poradce pro komunální politiku, posléze jako vedoucí župního vedení pro komunální politiku. 1936 se Florian pokusil dosadit Ebela na místo prvního starosty, ale chyběla mu zkušenost a kvalifikace, přesto ho Florian v roce 1937 navrhl na místo primátora Wuppertalu, ale ani tam neuspěl. Po roce 1940 se Ebel věnoval svým stranickým funkcím (župní zmocněnec pro pracovní nasazení, referent pro otázky válečného nasazení), od roku 1943 předsedal župnímu úřadu pro práci (*Gauarbeitsamt*). Viz Schäfers 2001, s. 403. Srov. Hüttenberger 1989, s. 499 a 517.

tosti a dále řídil všeobecné správní záležitosti a personální politiku úřadu, takže si v prvních měsících nacistické vlády vybudoval v rámci úřadu velmi silnou pozici. Vzhledem k Ebelově přímému spojení s župním vedoucím Florianem byl na svém podřízeném do velké míry závislý i sám primátor Wagenführ.¹³⁶

Reforma obecní správy (*Preussische Gemeindeordnung*) z prosince 1933 zavedla na radnici vůdcovský princip a definitivně zrušila městské shromáždění demokraticky volených zástupců měšťanstva.¹³⁷ V čele správní hierarchie stál primátor (*Oberbürgermeister*), jenž nebyl vázán obecní radou. Celkem 24 radních (*Ratsberren*) s poradní funkcí bylo voleno prezidentem vládního okrsku Düsseldorf (*Regierungspräsident*) v rámci Rýnské provincie, jenž automaticky do rady jmenoval místní stranické pohlaváry a vedoucí oddílů SS a SA¹³⁸.

V dubnu 1935 pak vstoupil v platnost Německý obecní řád (*Deutsche Gemeindeordnung*), jenž nepřinesl žádné zásadní změny až na posílení pozice NSDAP skrze úřad tzv. zmocněnce strany (*Beauftragter der Partei*), který v Düsseldorfu vykonával fanatický nacista a okresní vedoucí NSDAP (*Kreisleiter*) Karl Walter. Zmocněnec strany měl právo zasahovat do personálních a správních záležitostí města (měl mj. rozhodující podíl na jmenování radních a primátora), přičemž ho nekontroloval žádný státní orgán. Navíc jako nejvyšší lokální instance NSDAP pro město Düsseldorf mohl mít vliv na příslušníky strany mezi úředníky.¹³⁹ Nový řád však neoslabil autonomii městské správy pouze ve prospěch NSDAP, ale také ve prospěch státní moci ztělesněné v osobě prezidenta düsseldorfského vládního okrsku. Ten měl rozhodovat v případě sporů mezi primátorem a okresním vedoucím NSDAP, což vedlo k trvalému napětí mezi prezidentem vládního okrsku a župním vedoucím, coby nadřízeným okresního vedoucího NSDAP.¹⁴⁰

Wagenführůva správní reforma, která vstoupila v platnost 1. srpna 1933, rozdělila městský úřad na šest velkých referátů. V čele úřadu pro kulturní záležitosti stál až do roku 1938 Horst Ebel a v rámci své agendy měl vliv na městská muzea, zemskou a městskou knihovnu, městská knihkupectví, městský archiv, planetárium, hvězdárnu, spojená divadla, orchestr, Goet-

¹³⁶ Hüttenberger 1989, s. 475.

¹³⁷ Alberg 1987, s. 47.

¹³⁸ Gorgen, Hans-Peter. Dokumentation zur Geschichte der Stadt Düsseldorf. Band 4: Im „Dritten Reich“ 1935–1945. Quellensammlung, Düsseldorf 1983, s. 1.

¹³⁹ Gorgen 1969, s. 112.

¹⁴⁰ Hüttenberger 1989, s. 516.

hovy slavnosti (po roce 1933 se už nepořádaly), divadla v přírodě, výstavní síň a pořádání výstav.¹⁴¹ Dříve než zahájil městskou kulturní politiku větších rozměrů bylo třeba dalekosáhlých personálních změn, na kterých se však vzhledem k velkému množství „kompetentních“ úřadů (od primátora, prezidenta vládního okrsku přes ministerstvo propagandy a ministerstvo kultury po župního vedoucího) nepodílel sám.

Obecně se ve všech státních institucích jako první propouštěli zaměstnanci židovského původu a podezřelí z protinacistického smýšlení. Nejinak tomu bylo i v kulturních zařízeních – vždyť jejich činnost v nacistickém státě měla sloužit především ideologické výchově. Na druhou stranu město, které aspirovalo na postavení kulturní metropole regionu, si nemohlo dovolit kulturní „holoseč“. Umění nebylo možné nahradit zásluhami „starých bojovníků“. Příkladem, jak se s tímto problémem vyrovnal Düsseldorf, nám budiž dění ve spojených městských divadlech a orchestru.

V červenci 1933 bylo městské divadlo spojeno se soukromým divadlem Luisy Dumontové a Gustava Lindemanna (*Schauspielhaus*) a operou do jedné organizace nazvané Městská divadla (*Städtische Bühne*). Přestože divadlo bylo s ohledem na svou popularitu a schopnost efektivně ovládat masy jedním z nejvýznamnějších prostředků nacistické propagandy, jen 37 ze 181 zaměstnanců spojených divadel včetně technického personálu patřilo zároveň NSDAP.¹⁴² Generálním intendantem spojených divadel se rovněž nestal člen NSDAP, ale stávající divadelní ředitel Walter Bruno Iltz, kritizovaný pro spolupráci s židy ze strany nacistů a antisemitských kruhů už před rokem 1933.¹⁴³

To ovšem neznamenalo, že by městská správa zvolila liberální kurs. Iltz jednak pracoval pod „dohledem“ svého podřízeného, nacistického šéfdramaturga, a jednak měl svázané ruce služebními pokyny při sestavování programu. Výsledkem bylo, ve srovnání s jinými městskými divadly, nejvyšší procento nacistických propagandistických her (29,5 %) uváděných vedle klasických her (38 %) a zábavných kusů (32,5 %).¹⁴⁴ Nízký nárůst návštěvníků¹⁴⁵ chápaný jako neúspěch divadelní politiky byl kladen za vinu Iltzovi a počát-

¹⁴¹ Rischer 1972, s. 5.

¹⁴² Görgen 1968, s. 88.

¹⁴³ Tamtéž, s. 87.

¹⁴⁴ Tento poměr zachycuje průměrné zastoupení her v programu divadel letech 1933–39. Hüttenberger 1989, s. 540; srov. Rischer 1972, s. 31–35.

¹⁴⁵ Ze 121 276 návštěvníků divadel v sezóně 1933/34 klesl počet návštěvníků v následující sezóně na 88 360. Viz Görgen 1968, s. 88. Srov. tabulky návštěvnosti městských divadel a opery v letech 1933–1939, které jednoznačně vypovídají o nízké oblíbenosti divadla. Tamtéž, s. 170 a 172.

kem roku 1937 mu městská správa již neprodloužila smlouvu. Odchodu Iltze nezabránila ani přímluva samotného ministra Goebbelse.¹⁴⁶

Městský symfonický orchestr zažíval na rozdíl od divadel rozkvět. Židovský dirigent městského symfonického orchestru Jascha Horenstein byl již dlouho trnem v oku reakčních a nacistických kruhů a jeho propuštění v březnu 1933 bylo nevyhnutelné.¹⁴⁷ Nicméně jeho nástupce, „generální ředitel hudby“ Hugo Balzer, který rovněž nebyl členem NSDAP, dokázal sestavit a udržet velmi kvalitní program koncertů klasických (mj. Bach, Mozart, Schubert, Liszt a samozřejmě Wagner) i moderních děl (Strauß, Pfitzner) minimálně do roku 1937.¹⁴⁸

Oblast hudby byla z hlediska využití pro ideologickou indoktrinaci mas pro nacisty méně zajímavá. Její židovští představitelé nebyli tolik exponováni a pokud nezastávali vedoucí funkce, mohli si své místo nějaký čas udržet i po lednu 1933. Vrchní režisér v opeře Schramm byl propuštěn až na začátku druhé sezóny, zatímco operní zpěvák Faber, rovněž žid, mohl jako „mimořádně cenná a těžko nahraditelná síla“ pokračovat ve své práci i nadále.¹⁴⁹ Přestože prezident vládního okrsku Faberovo další působení v opeře v květnu 1934 zakázal, na popud různých míst se do záležitosti vložilo ministerstvo propagandy a nařízení zrušilo s odvoláním na Faberovy „zásluhy v boji proti komunismu“.¹⁵⁰ Na rozdíl od Iltzeho propuštění byl v tomto případě zásah „shora“ úspěšný.

Jak je z uvedených příkladů zřejmé, nacistická personální politika v kulturní oblasti se přinejmenším v prvních dvou letech režimu řídila jak požadavky nacistické ideologie, tak skutečnými potřebami města. Míra personální kontinuity v kulturních zařízeních po roce 1933 však záležela nejen na rozhodnutí městské správy, ale i na tlaku nacistické veřejnosti, konkurenčním boji mezi úřady města (Ebel, Wagenführ), státu (prezident vládního okrsku Schmid) a strany (Florian, Walter), dále na rivalitě umělců v rámci profese a v neposlední řadě na přímluvě nacistických špiček. Je

¹⁴⁶ Viz Dussel, Konrad: Der NS-Staat und die „deutsche Kunst“. In: Bracher, Karl Dietrich – Funke, Manfred – Jacobsen, Hans-Adolf: Deutschland 1933–1945, Düsseldorf 1993, s. 260.

¹⁴⁷ Görger 1968, s. 89–90.

¹⁴⁸ Do programu samozřejmě nebyly zahrnuty skladby Felixe Mendelsohna a skladatelů atonální hudby. Více ideologicky poplatných děl (Harren, Müller) přibylo do repertoáru až v roce 1937 a vrcholem propagandistického využití hudby byly Říšské dny hudby v Düsseldorfu v květnu 1938. Viz 5. kapitola.

¹⁴⁹ Görger 1968, s. 89.

¹⁵⁰ Tamtéž, s. 89.

třeba si uvědomit, že vylučování židů z politického, společenského a kulturního života probíhalo postupně v průběhu třicátých let. Například Říšské kulturní komory pozbyly všech židovských umělců a zaměstnanců v kultuře teprve koncem roku 1936. Není proto divu, že ve snaze udržet kvalitní úroveň umění ve městě nebyla personální politika městské správy vůči židům a nečlenům NSDAP zcela důsledná.

3.4 „Zglajchšaltování“ düsseldorfské akademie a uměleckých spolků

Jeden z prvních útoků Bojového svazu pro německou kulturu, přesněji její odborné skupiny pro výtvarné umění (malíři Richard Schwarzkopf, Leo Sebastian Humer, Ludwig Siekmeyer a další) patřil řediteli umělecké akademie Walteru Kaesbachovi. Podle článku z 15. března 1933 ve *Volksparole* měl Kaesbach neblaze působit na žáky a veřejnost tím, že bránil pravé umělecké činnosti, omezil vliv kolegia na řízení akademie a povolal řadu komunistů a židů do učitelského sboru. Článek připomenul i událost z roku 1926, kdy se proti Kaesbachovi postavila skupina profesorů na akademii a neúspěšně požadovala jeho propuštění u tehdejšího ministra kultury Beckera.¹⁵¹

Jeden z hlavních aktérů tehdejšího odporu vůči Kaesbachovi malíř Hans Kohlschein napsal na základě tohoto článku dopis prezidentu vládního okrsku Bergmannovi a pruskému ministru kultury Rustovi, v němž obvinil Kaesbacha a „jeho pomocníky“ (galeristu Flechtheima, bývalého ministeriálního úředníka Waetzolda, nově povolané profesory Kleea, Matarého a další) z páchání zločinu na německé mládeži.¹⁵² Žádal jeho propuštění a odstranění levicového kulturního programu, který podle nacistů stál na systému Flechtheim-Waetzold-Kaesbach.¹⁵³

Kaesbach byl odvolán ministrem Rustem 28. března 1933 a prozatímním ředitelem se stal dlouholetý profesor malby na akademii Julius Paul Junghanns. Současně se zvedla kampaň místních umělců, kteří se cítili být zneuznaní a ve snaze zahájit nebo urychlit kariéru šířili různá obvinění, pomluvy, anonymní kritiky proti soukromým osobám, ale i stranickému vedení.¹⁵⁴ Již zmiňovaný malíř Kohlschein znovu obeslal ministerstvo kul-

¹⁵¹ In der Düsseldorfer Kunstakademie wird aufgeräumt (von der Fachgruppe „Bildende Kunst“ KfDK, Ortsgruppe Düsseldorf), VP, 15. 3. 1933.

¹⁵² BR 1021 / 39, 21. 3. 1933 dopis Kohlscheina RP Bergmannovi a ministru Rustovi.

¹⁵³ K tomu viz Hendrik: Abgetakeltes Mäzenatentum. Wie Flechtheim und Kaesbach deutsche Kunst machten, VP, 1. 4. 1933. Viz kopie v Krempel 1985, s. 77.

¹⁵⁴ Alberg 1987, s. 39.

tury a prezidenta vládního okrsku coby kurátora umělecké akademie s tím, že v roce 1926 stál v čele devíti profesorů, kteří podali na ministerstvo písemnou stížnost na Kaesbacha a byl za to v roce 1927 z akademie propuštěn (jako mimořádný člen na ní vyučoval od roku 1917, řádným profesorem se stal v roce 1921).¹⁵⁵ Vyslovená naděje, že bude znovu moci přednášet na akademii, však zůstala nenaplněna.

Uměleckou akademii v Düsseldorfu založil falcký kurfiřt Karl Theodor v roce 1776 a po začlenění Porýní pod pruskou správu byla v roce 1819 obnovena jako státní instituce, která spadala přímo pod pruské ministerstvo kultury.¹⁵⁶ Tento stav se nezměnil ani po lednu 1933, proto na ni městské úřady neměly žádný vliv a do jejího personálního složení nezasahovaly. To ovšem neznamenalo, že by se místní nacisté vzdali nároku ovlivňovat dění na akademii. Dva dny po odvolání Waltera Kaesbacha se na akademii dostavil malíř a člen odborné skupiny pro výtvarné umění místní pobočky Bojového svazu Ludwig Siekmeyer a legitimoval se jako zmocněnec župního vedení NSDAP. Od prozatímního ředitele Junghannse si vyžádal informace o počtu učitelů a studentů v tehdejšímu semestru a v letech před jmenováním Kaesbacha. Akta převzal 3. dubna a večer je vrátil.¹⁵⁷ Tři dny poté navrhl Junghanns ve své zprávě prezidentovi vládního okrsku o současných poměrech na umělecké akademii velmi radikální „úsporná opatření“.¹⁵⁸

Junghanns ve své zprávě uvedl, že poměr učitelů a žáků v zimním semestru 1932/1933 činil 1:4 (31 vyučujících na 132 studentů), zatímco v zimním semestru 1909/1910 připadalo na 160 žáků jen 16 učitelů, tedy v poměru 1:10. Současný stav označil za neúnosný a ve snaze přiblížit se ke „zdravému“ poměru z doby před působením Kaesbacha vybral 16 „postradatelných“ zaměstnanců akademie, na kterých se vedení akademie údajně shodlo s vyšetřovacím výborem župního vedení NSDAP. Na seznamu samozřejmě nechyběli profesori židovského původu: grafik Ernst Aufseeser a malíř Paul Klee. Podle vyšetřovacího výboru župního vedení NSDAP se z politického hlediska k výchově mladých nehodili Max Clarenbach, Werner Heuser, Heinrich Nauen a R. Albrecht. Jako důvod propuštění dalších profesorů (Soeder, C. Holzmeister, A. Zschokke, Grosche, Rappaport, A. Simons) a zaměstnanců akademie (I. Budde, W. von Engelhardt, Huber, Thomas) byla uvedena

¹⁵⁵ BR 1021 / 39, 1. 4. 1933 Kohlschein Rustovi.

¹⁵⁶ Rischer 1972, s. 119.

¹⁵⁷ Viz BR 1021 / 39.

¹⁵⁸ Kopie celé zprávy viz Alberg 1987, s. 40–41.

jejich „nadbytečnost“ či „postradatelnost“. Jak sám Junghanns napsal, závažné a uvážené představy výboru ho přesvědčily o tom, že musejí odejít především ti řádní profesori, kteří podporovali systém Kaesbacha.

Prezident vládního okrsku Bergmann schválil jakožto kurátor akademie úsporná opatření už 8. dubna, nicméně poslední slovo mělo ministerstvo kultury. Jako první museli akademii opustit Klee a Moll (21. 4.) a do konce roku 1933 následovali Albrecht, Aufseeser, Budde, von Engelhard, Grosche, Holzmeister, Mataré, Rappaport, Simons a Soeder. Oproti Junghannsovu seznamu se masové propouštění nedotklo Maxe Clarenbacha, Wenera Heusera (propuštěn 1939), Heinricha Nauena (propuštěn 1939) a Alexandra Zschokkeho (odešel sám 1937). Naopak mimo seznam byli odvoláni představitelé moderního umění Heinrich Campendonk, Oskar Moll a Ewald Mataré.¹⁵⁹

Cílem mimořádně rozsáhlé personální čistky (13 vyučujících včetně ředitele), jakou zažila düseldorfská akademie první rok nacistické vlády, bylo zbavit akademii „neněmeckých“ a politicky nepohodlných osob, jakož i vytvoření pracovních míst pro „povolnější“ umělce jako byl nový ředitel akademie Peter Grund¹⁶⁰, členové düseldorfské odborné skupiny pro výtvarné umění Bojového svazu Richard Schwarzkopf a Leo Sebastian Humer či malíři Werner Peiner, Franz Radziwill a sochař Edwin Scharff.¹⁶¹

Funkce ředitele umělecké akademie s sebou nesla další povinnosti a možnosti zasahovat do kulturní politiky města. Peter Grund tak kromě toho, že zasedal v městské radě a vedl úřad pro městskou výstavbu na župním vedení NSDAP, vedl i zemskou pobočku Říšské komory pro výtvarné umění (*Reichskammer der Bildenden Kunst*, dále RdBK), která vznikla v listopadu 1933 přejmenováním okresní pobočky nově ustaveného Říšského kartelu pro výtvarné umění.

Vyhláškou ministerstva propagandy z 28. července 1933 o „zglajchšaltování“ uměleckých spolků vyhlásil župní předseda Říšského kartelu pro vý-

¹⁵⁹ Rischer 1972, s. 120; Bieber, Dietrich: *Aus der Chronik der Kunstakademie*. In: Trier, Eduard: *Zweihundert Jahre Kunstakademie Düsseldorf*, Düsseldorf 1973, s. 215–217.

¹⁶⁰ Při výběru ředitele akademie se uvažovalo i o Werneru Peinerovi, nicméně povolání architekta Grunda do čela umělecké instituce lépe symbolizovalo novou nacistickou programatiku v kulturní politice, která přisuzovala monumentální architektuře výsadní roli v umění. Viz Hesse 1995, s. 283. V kontextu düseldorfské akademie, kde se od roku 1776 (kromě osmiletého direktoria dvou malířů a dvou architektů v letech 1867–1895) střídali na ředitelském postu pouze malíři (Kaesbach byl kunsthistorik), byla tato změna silně vnímána. Srov. Alberg 1987, s. 45.

¹⁶¹ Viz *Jahresbericht der Staatlichen Kunstakademie Düsseldorf, 1939*, s. 21–23.

tvárné umění (*Reichskartell der bildenden Künste*) Ludwig Siekmeyer, zmocněný pro župy Vestfálsko a Dolní Rýn, následující opatření.¹⁶² Předsedové všech spolků ve vládních okrscích Münster, Arnsber, Düsseldorf, Kolín n. Rýnem, Aachen a Minden měli do 15. srpna toho roku odevzdat seznamy všech svých členů s přesnými adresami a profesními údaji, jakož i přesný výpis majetku, za jehož zachování byli předsedové spolků od té chvíle odpovědní. Stejná lhůta platila pro odevzdání návrhu na složení nového představenstva, ve kterém členové NSDAP museli tvořit minimálně 51 %. Členové a majetek dosavadního Říšského svazu pro výtvarné umění měli být na základě opatření převedeni do Říšského kartelu rovněž do 15. srpna.

Ne všechny umělecké spolky byly nakonec převedeny do kartelu pro výtvarné umění potažmo do RdBK. Ale ty, které zbyly, musely podstoupit změnu stanov (přijmout vůdcovský princip a árijský paragraf) a povolát do svého vedení členy NSDAP. Tak tomu bylo v případě spolku *Malkasten* či Uměleckého spolku pro Porýní a Vestfálsko (*Kunstverein für Rheinlande und Westfalen*), do jehož nově zvoleného výboru zasedli prominentní nacisté – primátor Hans Wagenführ a nacistický funkcionář a malíř Ludwig Siekmeyer.¹⁶³

Členství v kartelu, z kterého později vznikla RdBK, nebylo od začátku automatické. V září 1933 oznámil Siekmeyer nutnost předložit dvě díla z nedávné doby, na jejichž základě se posuzovalo přijetí či odmítnutí umělce.¹⁶⁴ V roce 1935, kdy se úkoly říšských kulturních komor posunuly více k sociální kontrole umělecké sféry, bylo toto omezení zrušeno, aby mohlo být přijato co možná nejvíce uchazečů.

4. Kulturněpolitické cíle düsseldorfské městské správy 1933–1937

4.1 „Umělecká metropole Západu“

Jak uvádí interní zpráva úřadu pro kulturní záležitosti z roku 1939 nazvaná Půldekáda nacionálněsocialistické kulturní práce, Říši bylo vyhrazeno zásadní udávání směru kulturní politiky, zatímco německé obce měly za úkol vést široké vrstvy obyvatelstva ke kulturní tvorbě nové doby.¹⁶⁵

¹⁶² Gleichschaltung der Künstlervereine und Kunstvereine, VP, 7. 8. 1933.

¹⁶³ Alberg 1987, s. 45.

¹⁶⁴ Krempel 1985, s. 117.

¹⁶⁵ Viz *Ein halbes Jahrzehnt nationalsozialistische Kulturarbeit* v StA, NL-NR. 42 Ebel 142.

Německý obecní řád schválený v lednu 1935 ale zároveň potvrdil historické poslání obcí zachovávat svůj tradiční a domácí svéráz. Podle zprávy tak pro město Düsseldorf vyvstaly zcela zvláštní závazky, a to hned ze dvou důvodů. Jednak to byla kulturní historie města a jednak hraniční poloha na západě Říše, jakožto bašta národní kultury proti cizím duchovním proudům západní Evropy. Tou zvláštní povinností městské kulturní politiky Düsseldorfu kromě podřízení všech tradičních kulturních institucí nacistickým požadavkům bylo obnovit novými výkony někdejší slávu umělecké metropole Západu, sahající do dob uměnímilovného kurfiřta Jana Wellema.¹⁶⁶

Tento cíl – stát se vedoucí kulturní metropolí v rýnsko-vestfálském regionu, řečeno dobovým termínem, „západním městem umění“ (*Kunststadt des Westens*) – však nebyl v městské kulturní politice přítomný hned od začátku nacistické vlády. Svědčí o tom i rozhovor, který poskytl novopečený kulturní referent Ebel dne 17. srpna 1933 deníku *Rheinisch-Westfälische Zeitung*, kde mimo jiné řekl:

„Vítězná národní revoluce nedává příležitost jen finanční a hospodářské politice, daleko více představuje revoluci ducha, povznesení vůči rozkladnému ne-duchu, který se rozšířil ve všech oblastech kulturního života. Německý svéráz byl přehlížen jako ‚méněcenný‘ a neoblíbený; zato lidu odcizené kulturní tendence byly o to horlivěji přijímány na jevištích, v koncertních sálech, filmech, literatuře a výtvarném umění. Tento Augiášův chlév byl vyčištěn. Národní výchova nemá vyššího úkolu, než je uvědomění si nepomíjejících hodnot onoho kulturního bohatství, jež pramení z německé krve a německé půdy, a proto se düsseldorfská městská správa ujala se vším důrazem péče o kulturní zájmy.“¹⁶⁷

Tehdy se Ebel přihlásil pouze k obecné povinnosti německých měst v nacistickém státě, tedy k politice ve smyslu nacistické kulturní propagandy s cílem ovládnout veškerý kulturní život a ideologicky převychovat co nejširší masy. Následující kroky městské správy proto směřovaly nejdříve k „novému uspořádání kulturního života“, což znamenalo přistupovat k daným úkolům v nacistickém duchu.

¹⁶⁶ Johann Wilhelm II. (1658–1716): falcký kurfiřt, lidově nazývaný Jan Wellem, se za své vlády (1679–1716) zasloužil o kulturní i ekonomický rozkvět města. Jako sběratel a mecenáš umění nechal vystavět cennou obrazárnu s více než 400 obrazy od nejlepších italských a holandských mistrů. Za Napoleonských válek byla z bezpečnostních důvodů převezena do Mnichova, kde dala základ Pinakotéce. Viz Rischer 1972, s. 85.

¹⁶⁷ Rischer 1972, s. 8.

V říjnu 1933 se tak sešli zástupci městské správy, župního kulturního úřadu NSDAP a místní pobočky Bojového svazu, aby se v duchu „národní jednoty“ společně dohodli ohledně obsahu všech představení a akcí, jejich pořadí a termínů konání.¹⁶⁸ Středem pozornosti byly tři oblasti: divadlo a opera, pořádání osvětových přednášek a výtvarné umění. Ve všech případech bylo hlavním úkolem obnovit „propojení lidu a umění“, ať už prostřednictvím místní pobočky celoříšské organizace divadelních návštěvníků *Deutsche Bühne*¹⁶⁹, působením akademie Bojového svazu (*Kampfbund-Akademie*)¹⁷⁰ či organizováním prohlídek v městských muzeích.

Zanedlouho získala tato „spolupráce“ městských a nacistických orgánů formální podobu, neboť počátkem prosince 1933 se sešla tzv. Kulturní rada (*Kulturrat*), složená z čelných představitelů městského kulturního života, zástupců NSDAP a nacistických organizací. Mezi nimi ředitel umělecké akademie a člen NSDAP Grund, šéf orchestru Balzer, generální intendant Iltz, župní kulturní strážce, vládní rada a člen NSDAP Siekmeyer, vedoucí Bojového svazu a člen NSDAP Grün, předseda Spolku düsseldorfského tisku a člen NSDAP Fettkötter, ředitel Městských uměleckých muzeí Hupp a další. Ebel popsal její smysl v „organickém a centrálním určování kulturních cílů města“ a sdružení všech uměleckých oblastí tak, aby se mohly vzájemně obohacovat.¹⁷¹

Kulturní rada měla stanovovat všechny termíny akcí a projednávat zásadní otázky, např. termín velké umělecké výstavy v Düsseldorfu v roce 1934 nebo uspořádání a rozšiřování muzeí. Na základě dostupných pramenů však nelze říct, zda a do jaké míry se skutečně podílela na uspořádání kulturního života pozdějších let.¹⁷² Je pravděpodobné, že byla zčásti nebo zcela nahrazena Společností pro podporu düsseldorfského výtvarného umění (*Gesellschaft zur Förderung düsseldorfer bildenden Kunst*). V kaž-

¹⁶⁸ Neuaufbau des Düsseldorfer Kunstlebens, VP, 18. 10. 1933.

¹⁶⁹ *Deutsche Bühne* vznikla v květnu až červnu 1933 splnutím dvou stávajících návštěvníckých organizací místní pobočky *Deutsche Bühnenvolksbund* a *Düsseldorfer Volksbühne*. 4. 6. 1934 se říšská organizace *Deutsche Bühne* spojila s Bojovým svazem v Nacionálněsocialistickou kulturní obec (NS-KG). V župě Düsseldorf začala NS-KG působit od října 1934.

¹⁷⁰ V říjnu 1933 byla otevřena v Düsseldorfu akademie Bojového svazu za účelem vzdělávání dospělých prostřednictvím přednášek o umění, světonázoru, hospodářství ale i přírodních vědách. Součástí měly být básnické večery a vzpomínkové slavnosti. Akademie vznikla na základě „zglajchšaltování“ dosavadních vzdělávacích organizací *Freihochschulbund* a *Verein „Akademische Kurse“*. Od konce roku 1934 ji provozovala NS-KG.

¹⁷¹ *Kulturelle Düsseldorf in Front*, VP, 3. 12. 1933.

¹⁷² Görger 1969, s. 85.

dém případě vznik rady signalizoval tendenci k omezování městské správy jako jediné rozhodující síly na poli městské kulturní politiky. Proklamovaná „spolupráce“ ve skutečnosti znamenala možnost zasahovat do městských kompetencí ze strany NSDAP a jejích organizací s cílem sladit kulturněpolitické potřeby města s postupem NSDAP.

Společnost pro podporu düsseldorfského výtvarného umění vzešla ze společné iniciativy města a umělecké akademie, aby zajistila ekonomické a sociální zázemí pro umělce a konání výstav ve městě. Nahradila tak Spolek pro pořádání výstav, s jehož vedením se nacistická městská správa neshodla¹⁷³. Od března 1934 proto směla v prostorách patřících městu organizovat výstavy pouze nově založená společnost. Předsedou společnosti byl sám primátor zastupovaný kulturním referentem a v představenstvu zasedali zástupci státu (zemský hejtman, prezident vládního okrsku), strany (župní vedoucí, vedoucí župního úřadu pro propagandu), umělců a hospodářských kruhů.

Stanovy obsahující vůdcovský princip byly sice schváleny až v červnu 1934, ale již 5. května toho roku byla pod vedením ředitele umělecké akademie Grunda a jednoho z nových profesorů Franze Radziwilla zahájena první expozice v „novém“ duchu – kolektivní výstava německých umělců spojená s ideologickou přehlídkou „Boj NSDAP“. Umělecká výstava trvala do 7. října toho roku a přilákala 18–20 tisíc návštěvníků.¹⁷⁴ O kvalitě vystavovaných prací se však ani sám Alfred Rosenberg, který výstavu osobně zahajoval, nezmiňoval příliš nadšeně: „malíř opravdu velkého stylu, který by pravdivě vykládal naše hnutí, je dnes ještě nečinný“. Na druhou stranu ocenil, že „tato výstava ukazuje umělce příkladného charakteru“.¹⁷⁵

Nový způsob pořádání výstav se odvíjel od myšlenky „pospolitosti“, což znamenalo, že výstavy už neměly zastupovat jen určité skupiny umělců, ale celý lid a stejně tak neměly být srozumitelné jen pro malý okruh intelektuálů, ale všem soudruhům. Svým pojetím měly demonstrovat vůli umělců budovat „národní pospolitost“, což byl i společný úkol státu a strany.¹⁷⁶ Duchu Hitlerovy kulturní ideologie rovněž odpovídal další záměr Společnosti pro düsseldorfské výtvarné umění, a to podporovat umělce za-

¹⁷³ Spolek nepřestal existovat, ale neměl skoro žádný vliv na vystavovatelskou politiku města.

¹⁷⁴ Propagandistická výstava skončila už v červenci. Abschied von der Kunstausstellung, VP, 9. 10. 1934.

¹⁷⁵ Cit. z Schmid, Franz: Deutsche Kunst Düsseldorf 1934, VP, 5. 5. 1934.

¹⁷⁶ Düsseldorf Kunstausstellungswesen neugeordnet, VP, 20. 3. 1934.

dáváním zakázek. Společnost tím zvyšovala životní úroveň umělců a zároveň měla kontrolu nad jejich produkcí.

Teprve poté, co se stabilizoval nacistický vliv v kulturním životě Düsseldorfu a městská správa provedla potřebné změny ve struktuře, personálním složení a chodu kulturních institucí, vznikl prostor i pro druhý cíl düsseldorfské kulturní politiky: uspokojování konkrétních a specifických potřeb města v umělecké oblasti ve snaze získat prestižní titul „kulturní metropole Západu“. Dosavadní politika městské správy přizpůsobování umělecké a kulturní scény vlivu nacistické ideologie se tím však neměnila.

Město dál pečovalo o „spojení lidu a umění“, jakož i umělců a strany (NSDAP), ale myšlenka na titul „západní město umění“ ho motivovala ke zvláštním aktivitám, které mu měly pomoci dosáhnout prvenství ve všech oblastech kulturního života, včetně divadla, hudby či literární činnosti. V listopadu 1933 tak byla založena Státní herecká škola a spolupráce městských úřadů s nacistickou Kulturní obcí NS-KG (od roku 1934) umožnila zlevněné vstupné pro nemajetné vrstvy obyvatelstva. V roce 1935 začala výuka na městské Konzervatoři Roberta Schumanna a ve stejném roce zavedlo město literární Immermannovu cenu.

Vzhledem k omezenému rozsahu této práce se budu podrobněji věnovat pouze oblasti výtvarného umění, která díky muzejní a výstavní tradici města na Rýně, stejně jako slávě umělecké akademie a Düsseldorfské malířské školy 19. století, skýtala pro obnovení umělecké pověsti města zvlášť živnou půdu.

4.1.1 Městské umělecké sbírky¹⁷⁷

Schválení a zveřejnění nového plánu uspořádání Městských uměleckých sbírek, jak se dosavadní komplex čtyř na sobě nezávislých oddělení uměleckého muzea začal nazývat, bylo koncem října 1934 jedním z prvních

¹⁷⁷ Městská umělecká muzea byla založena až roku 1913 z iniciativy ředitele umělecké akademie Fritze Roebera. První ředitel muzeí Karl Koetschau převzal sbírky z galerijního spolku, které stavěly výhradně na regionální produkci rozdílné kvality, a snažil se ji rozšířit nad rámec regionu. Jistý rozsah a význam získala muzea teprve díky sbírce darované uměleckou akademií v roce 1932. Ostatní muzea, která získala v roce 1937 shrnující název Historické sbírky města Düsseldorf, sloužila od počátku nacistické výchově: pořádala zvláštní výstavy či přednášky o rasové genetice (*Löbbecke-museum*) či vytvořila stálá oddělení rasové nauky (*Benrather Heimatmuseum*, podobně i v *Museum für Volk und Wirtschaft*). V roce 1933 vzniklo *Garnisonsmuseum* odkazující na vojenskou minulost města a v roce 1935 *Freimaurermuseum* dokumentující „podvratnou“ činnost zednářských lóží – svého druhu jediné v západoněmeckém prostoru. Více viz Rischer 1972, s. 81–85, Srov. Görgen 1968, s. 174–175.

kroků aktivní městské politiky s cílem stát se „městem umění“. Potvrzuje to i zpráva veřejnosti o třech letech práce v muzeích, kterou vydal kulturní referent Horst Ebel a ředitel muzeí Hans W. Hupp v roce 1937.¹⁷⁸

Podle Ebela město došlo k poznání, že veřejné umělecké sbírky Düsseldorfu musejí být na rozdíl od muzeí v ostatních západoněmeckých velkoměstech určovány vůdčí myšlenkou umělecké metropole. Velké muzeum mohlo svou existenci v Düsseldorfu odůvodnit jen svou schopností vytvořit – vedle jiných kulturních institucí jako jsou divadla, koncerty a výstavy – základy „nové epochy kulturního města Düsseldorfu ve znamení nové Říše“. Stávající neúplné sbírky proto musely být rozšířeny a nově uspořádány, aby muzeum získalo „svůj vlastní nezaměnitelný profil“ a zasloužilo si být nedělitelnou součástí pojmu „město umění Düsseldorf“.¹⁷⁹

První změny v uměleckých muzeích personálního rázu se odehrály už v březnu 1933, kdy byl „dočasně“ propuštěn, jak se tehdy říkalo, kustod Walter Cohen, jenž mimo jiné inicioval první výstavu spolku mladých umělců *Das Junge Rheinland* v roce 1918 v Kolíně. V červnu 1933 byl ředitel muzeí Karl Koetschau povolán do Berlína, aby řídil státní obrazovou galerii, takže nového uspořádání muzeí v Düsseldorfu se ujal jeho nástupce kunsthistorik a novopečený člen NSDAP Hans W. Hupp, potvrzený v úřadě v březnu 1934. Svým jednáním se zodpovídal přímo kulturnímu referentu Ebelovi, ve vyšší instanci pak Říšskému a pruskému ministerstvu pro vědu, kulturu a vzdělávání Rustovi.

Zde je na místě upozornit na skutečnost, že v letech 1934 a 1935 ještě probíhaly kompetenční spory mezi Říšskou kulturní komorou (RKK) a ministerstvem kultury. Ministerstvo propagandy si prostřednictvím RKK činilo nárok na sdružování zaměstnanců muzeí a na schvalování uměleckých výstav v muzeích. Kompetenční spory prozatímne ukončilo ministerstvo kultury v polovině roku 1935, kdy znovu explicitně potvrdilo nezávislost düsseldorfských muzeí na nařízení RKK.¹⁸⁰ Nejpozději v polovině roku 1937 však byly oživeny v souvislosti s akcí „zvrhlé umění“.

V polovině října 1934 předložil městské radě Horst Ebel vlastní plán uspořádání muzejních sbírek poté, co odmítl zachování čtyř samostatných

¹⁷⁸ Ebel, Horst – Hupp, Hans W.: *Drei Jahre Museumsarbeit in Düsseldorf 1934–1936*, Düsseldorf 1937.

¹⁷⁹ Tamtéž, s. 11.

¹⁸⁰ Viz StA IV 337 Amt für kulturelle Angelegenheiten č.155; StA IV 339 Amt für kulturelle Angelegenheiten č. 70.

oddělení, jak navrhoval v srpnu toho roku ředitel muzeí Hans W. Hupp. Městské umělecké sbírky mělo podle Ebela tvořit šest jasně ohraničených částí. Přeskupením stávajícího inventáře čtyř původních muzeí (Obrazárna 16.–20. století, Hetjensovo muzeum, Grafický kabinet a Uměleckoprůmyslové muzeum) měla vzniknout Obrazárna 16.–19. století, Uměleckoprůmyslové muzeum spojené se sbírkou plastik, Hetjensovo muzeum, Grafické sbírky, Galerie nové doby a Muzeum uměleckého řemesla. Koncem roku připadl pod Ebelův úřad pro kulturní záležitosti zámek Benrath, který se po svém zrestaurování měl rovněž začlenit do muzeálního komplexu jako jeho sedmá část.¹⁸¹

Novinkou tedy byla samostatná galerie umění počínaje 20. stoletím a Muzeum uměleckého řemesla, které mělo vzniknout sloučením části Hetjensova muzea a části Uměleckoprůmyslového muzea (z prostorových důvodů však nikdy nebylo otevřeno). Ostatní části muzea bylo třeba přeuspořádat a doplnit o cennější kusy.

Už v roce 1935 navázala městská správa tajný kontakt s dědici Carstanjenovy sbírky, kteří se rozhodli prodat všech 49 obrazů starých mistrů ze 17. a 18. století, do té doby vystavených v Kolíně nad Rýnem. Město Düsseldorf ji málem získalo za 2 miliony říšských marek, nebýt toho, že se o smlouvě dozvěděla kolínská městská správa a düsseldorfskou nabídku přeplatila.¹⁸² Přestože finanční situace města by vyšší cenu za Carstanjenovu sbírku ještě unesla, Wagenführ a Ebel od obchodu ustoupili, a tak promarnili největší příležitost získat kvalitní díla a zvýšit celkovou úroveň muzea za celou dobu svého úřadování.

Tato událost výmluvně charakterizuje nedostatečné chápání potřeb umělecké metropole ze strany odpovědných míst, tedy primátora a kulturního referenta. Rozhořčený dopis kolínského primátora Riesena jeho düsseldorfskému protějšku z ledna 1936, kdy vyšla najevo tajná transakce, zase ukazuje na trhliny v proklamované jednotě nacistického státu.¹⁸³ Následná korespondence i o jiných prestižních otázkách (např. wehrmachtu) jasně odráží tradiční rivalitu mezi oběma městy bez ohledu na nacistickou ideologii.

Neveřejná zpráva z února 1936 nazvaná K budoucnosti muzejní politiky přiznala, že Kolín díky Carstanjenově sbírce vytvořil největší galerii obrazů

¹⁸¹ Rischer 1972, s. 87–89.

¹⁸² Görgen 1968, s. 176–177.

¹⁸³ Görgen 1983, s. 59. Přepis Riesenova dopisu viz příloha 3.

na Rýně a spolu s ostatními svými muzei předčil kulturní význam Düsseldorfu.¹⁸⁴ V té době už také bylo zřejmé, že Galerie nové doby, jež v původní koncepci měla konkurovat věhlasu Folkwangovy sbírky současného (moderního) umění v Essenu, se stala nejtěžší kapitolou nové muzejní politiky. Těžištěm dalšího vývoje se proto měly stát stávající sbírky Hetjensova muzea, Uměleckoprůmyslového muzea, sbírky plastik a Obrazárny. Galerie nové doby omezená z celého Německa na rýnsko-vestfálský region neměla podle autora zprávy (nepodepsaná, ale pravděpodobně ředitel muzeí Hupp) potřebný potenciál, aby posílila postavení Düsseldorfu jako města muzeí, jak jej k tomu zavazovala aspirace na titul kulturní metropole.

Ve snaze zvýšit ohlas na novou výstavbu muzeí byl v polovině roku 1936 městskou správou a vedením uměleckého muzea založen nový muzejní spolek¹⁸⁵, který měl zajistit zázemí a větší kruh spolupracovníků pro jeho kulturní a vědecké úsilí. Přesto se do vypuknutí 2. světové války nepodařilo významně rozšířit stávající inventář muzeí. V letech 1933–1939 získala Obrazárna několik nepříliš cenných děl z období baroka a biedermeieru. Uměleckoprůmyslové muzeum, které v konečné podobě představovalo průmyslové umění evropské a orientální 4.–19. století a plastiku 11.–19. století, bylo jen málo obohaceno, stejně jako Grafické sbírky. Světlou výjimku představovalo Hetjensovo muzeum evropské a orientální keramiky 11.–20. století, jež se díky novým přírůstkům mohlo chlubit největší sbírkou německé kameniny 14.–18. století na světě. Zámek Benrath sloužil po rekonstrukci reprezentativním účelům města.¹⁸⁶

4.1.2 Galerie nové doby

Silvestrovský večírek roku 1934, který v zahradě *Malkasten* pořádal župní vedoucí Karl Friedrich Florian za účasti stranické a městské honorace, jakož i zástupců umělců, byl jednou z mnoha slavnostních demonstrací jednoty města a nacistické strany a hlavně spojení NSDAP a umění. Primátor Wagenführ využil této příležitosti k programatickému projevu ke kulturní politice. Jako hlavní cíl vyzdvihl aktivní podporu umělců, protože Düsseldorf si měl podle Wagenführů označení „umělecká metropole Západu“ zasloužit nejen na základě dědictví minulosti, ale především díky stále novým výkonům místních umělců. Požehnal tak činnosti Společnosti pro

¹⁸⁴ StA IV 3746, 12. 2. 1936, Zur Zukunft der Düsseldorfer Museumspolitik.

¹⁸⁵ StA IV 3937, 30. 5. 1936 dopis generálního konzula dr. jur. H. Friedricha.

¹⁸⁶ Rischer 1972, s. 90–91.

podporu düsseldorfského výtvarného umění, která pořádala výstavy, zadávala zvláštní zakázky místním umělcům, udělovala ceny ale i sociální zabezpečení pro umělce v nouzi a později pořádala výstavy i v jiných župách.¹⁸⁷ Vyvrcholením této podpory umělců vedoucí k obnově zašlé slávy města pak měla být galerie současného umění, kterou se, jak Wagenführ připomněl, městská správa chystala již brzy otevřít.¹⁸⁸

Sám ředitel muzeí Hupp však ve svém článku v *Rheinische Landeszeitung*¹⁸⁹ pár dní před jejím slavnostním zahájením 17. července 1935 výslovně odmítl název Galerie současnosti či Galerie žijících (umělců). Galerii nové doby (*Galerie der Neuzeit*) totiž chápal jako pohled na vývoj nové epochy umění vymezující se proti impresionismu a všemu staršímu, nikoliv jako prostý průřez současného umění, které se navíc stále mění, a už proto by byla jeho stálá expozice z dlouhodobého hlediska neudržitelná. Díky tomuto rozdělení se ocitli někteří žijící umělci, kteří se nevymanili z impresionistického stylu, ve staré obrazárně, zatímco někteří již mrtví tvůrci (Lehmbruck, Rohlf), kteří předběhli svou dobu, našli místo v Galerii nové doby. Hupp se také zmínil o důkazech „umělecké degenerace“ z tohoto období, které sice, jak soudil, mohly být z historického hlediska zkoumány v muzejním depozitáři, ale nepřislušelo se vystavovat je na veřejnosti.¹⁹⁰

Základ sbírky nové galerie tvořily obrazy a plastiky regionálního i celoněmeckého významu (*Das Junge Rheinland*, Dix, Ernst, Pechstein, Macke a další), které ve dvacátých letech nakoupil první ředitel muzeí Karl Koetschau spolu s muzejním spolkem. Nehodící se obrazy nechal Hupp vyměnit nebo je zajistil k dokumentačním účelům v depozitáři a sám pak dokoupil v roce 1935 obrazy domácích tvůrců i několik děl známých moderních umělců (Rohlf, Pechstein, Nolde, Marcks).¹⁹¹

Původní koncepce galerie tedy byla poměrně velkorysá. Počínaje Wilhelmem Lehmbruckem, jehož předčasná smrt v roce 1919 ukončila jeho tvorbu expresivně naturalistických plastik, přes surrealismem inspirovaného Maxe Ernsta, sociálně kritického zakladatele Nové věcnosti Otto Dixe,

¹⁸⁷ Uspořádala výstavy v Bielefeldu, Recklinghausenu, Bambergu a Erlangenu. Kvůli vysokým nákladům však musela této činnosti zanechat. Viz Rischer 1972, s. 139.

¹⁸⁸ Die Mission Düsseldorfs als Kunststadt, VP, 2. 1. 1935.

¹⁸⁹ Od 10. 2. 1935 se noviny *Volksparole* vzdaly svého příliš bojovného jména a přejmenovaly se na *Rheinische Landeszeitung* (RLZ).

¹⁹⁰ Viz Hupp: Die „Galerie der Neuzeit“, RLZ, 14. 7. 1935.

¹⁹¹ Tamtéž, č. 235.

po bývalé členy expresionistické skupiny *Die Brücke* zde byli zastoupeni všechny významné směry a umělci posledních třiceti let.

Pochopitelně, že od často kritizovaných moderních umělců vybíral Hupp do výstavních sálů pouze raná díla nebo ta, která podle jeho názoru nebyla „závadná“ a neodporovala nacistické ideologii. To ale nic nemění na tom, že Hans W. Hupp jako kunsthistorik očividně nezamýšlel vybudovat galerii jen proto, aby zajišťovala existenční přežití místních umělců¹⁹² či vystavovala pouze „zdravé“ umění nacistické doby, ale aby komplexně dokumentovala nejbližší uměleckou epochu. A to i přesto, že od dob Výmarské republiky proti nim sílily kritické hlasy z konzervativních a nacistických kruhů a Hitlerovy dosavadní projevy, jakkoliv neurčité a dvojznačné (definitivně odsoudil modernu až na sjezdu NSDAP v září 1935), nenaznačovaly do budoucna přílišnou shovívavost státní kulturní politiky pro avantgardní umělce.

Více než tři měsíce po otevření nově uspořádané Obrazárny (7. dubna 1935) tedy byl slavnostně zahájen také provoz Galerie nové doby (17. července 1935). Kulturní referent Ebel při té příležitosti vyslovil uspokojení nad tím, že byl splněn jeden ze závazků vyplývajících z pozice „města umění“, neboť Düsseldorf jako první západoněmecké město vytvořilo „*samostatný domov pro umění nové doby a současnosti*“. Ebel také přiznal, že stávající expozice bude muset být časem nahrazena obrazy lépe odpovídajícími nacistickému cítění, nicméně se zaručil, že všechny „kunstbolševistické“ práce byly vyřazeny, aniž by tím definoval, které malíře či díla za takové považuje.¹⁹³

Ebelem vyjádřená naděje, že Galerie nové doby se stane centrem celé umělecké politiky na západě Německa, však nevydržela dlouho. Kritika myšlenky Galerie nové doby jako takové visela ve vzduchu už od srpna 1934.¹⁹⁴ Článek Dr. Laahse, zveřejněný v *Rheinische Landeszeitung* v den zahájení galerie, sice hodnotil pozitivně sestavu obrazů a plastik německých i místních umělců¹⁹⁵, ale hned druhý den se redakce od článku distan-

¹⁹² StA IV 339 Amt für kulturelle Angelegenheiten, č. 53.

¹⁹³ StA IV 3746.

¹⁹⁴ Např. *Rheinisch-Westfälische Zeitung* z 25. 8. 1934, cit. podle Rischer 1972, s. 93.

¹⁹⁵ (E.L.) Galerie der Neuzeit. Wege modernen Kunstschaffens, RLZ 17. 7. 1935. Galerie se rozkládala ve čtyřech sálech. První představoval expresionisty: Hofer (*Maskerade a Bernau im Schwarzwald*), Geigenberger (*Landschaft*), Müller, Schmidt-Rottluff, Erbslöh, Heckel (*Tongrube*), Rohlf's (*Haus im Soest*), Seehaus (*Eisenbahnbrücke*), Pechstein (*Cellospieler*), Kokoschka, Munch (*Liebespaar*), Hodler (*Gärtner*), Marc (*Rote Pferde*), Macke (*Vier Mädchen*). Ve

covala.¹⁹⁶ Skandálem skončilo i slavnostní zahájení, což se ovšem před veřejností ututlalo. Ve chvíli, kdy Ebel označil obrazy dvou často hanobných „kulturních bolševiků“ Pechsteina a Kokoschky za důkaz nové nacistické umělecké tvorby, opustil říšský zmocněnec Richter na protest sál a informoval berlínskou centrálu (zřejmě NS-KG), která nařídila okamžité zavření Galerie.¹⁹⁷

Na městskou správu a vedení muzea útočila především místní pobočka Rosenbergovy Kulturní obce (NS-KG). Poprvé to bylo kvůli již zmíněným obrazům Pechsteina a Kokoschky, které byly dva dny po otevření Galerie na pokyn župního vedoucího Floriana svěšeny. Ebel ani vedení muzea nečekali na vyjádření ministerstva kultury ani Rosenberga, na které se Hupp obrátil přímo nebo prostřednictvím Floriana s otázkami, zda jsou inkriminovaní umělci židé a zda je lze označit za „kulturní bolševiky“. Sami přitom dobře věděli, že oba umělci nejsou židovského původu a jejich práce vystavují ve všech velkých německých muzeích.¹⁹⁸

V důsledku odstranění čtyř obrazů se musel uzavřít vstupní sál s celoněmeckou tvorbou. Další zásah do expozice následoval už za měsíc. Hupp z rozhodnutí Horsta Ebela nechal koncem srpna svěsit obrazy düssledorfských malířů Kurta Laahse a Roberta Pudlicha, proti kterým se zvedaly kritické ohlasy.¹⁹⁹ Dále nechal viset od každého umělce pouze jeden obraz, aby se v budoucnu vyhnul jejich tlaku. Výslednou situaci popsal Hupp neradostně. Provedené změny prý měly na uměleckou úroveň Galerie fatální vliv, takže kvalitativně silně zaostávala za jinými částmi muzea. Jakousi úroveň si zachoval sál s plastikami, ale i tam podle Huppa hrozilo nebezpečí kritiky a následná eliminace exponátů.²⁰⁰

Další kroky vedení muzea a městské správy byly vedeny především snahou předejít další kritice ze strany nacistických organizací. Jednak se Hupp

druhém sále byli zastoupeni: malíři Siekmeyer, Tapperser, Hompel, Leman, Nauen, Ophay, Feigler, Geßner, Lahs, Pudlich, Gobiet a ve třetím sále Düsseldorfané Champion, Scheiwes, Otto Marx, Jansen, Peiner, Deussen, Steppe. Plastickou sbírku tvořili Gerhard Marcks, Kolbe, Lehmsbruck, Barlach, Bleeker a Albiker.

¹⁹⁶ Kopie dementi z RLZ, 18. 7. 1935 viz Görden 1983, s. 60.

¹⁹⁷ Görden 1968, s. 178.

¹⁹⁸ Oba Huppovy dopisy z 18. 7. 1935 viz StA IV 3746 nebo v neúplné verzi v Görden 1983, s. 60–61. Viz příloha 4.

¹⁹⁹ Kurt Laahs vzbuzoval u místních nacistů pobouření pro jeho spojení s komunisty, a protože jako učitel na státní umělecké škole v Berlíně propagoval myšlenku, že i „perverzní“ lidé mohou vyučovat kresbu. Za to byl dočasně zatčen. StA IV 3746, 14. 8. 1935, Hupp Ebelovi.

²⁰⁰ StA IV 3746, 22. 8. 1935 Hupp Ebelovi.

domáhal konkrétního seznamu umělců, kteří nesměli být vystavováni, od kompetentních míst (místní NS-KG) a jednak už od konce července 1935 navrhoval teritoriální omezení galerijní expozice. Primátor a kulturní referent se dlouho nemohli shodnout, zda Galerii vyhradit pouze umění Düsseldorfu, nebo zda ho spojit také s tvorbou z Dolního Porýní a Vestfálska, případně i holandských Flander.²⁰¹ Nakonec město schválilo teritoriální omezení Galerie na rýnsko-vestfálský prostor v polovině března 1936. Galerie nové doby se tak definitivně ocitla na „druhé koleji“ v rámci městské muzejní politiky.²⁰² Přesto městská správa, přesvědčena o její nezbytnosti, trvala dál na jejím zachování.²⁰³

Po doplnění a novém uspořádání exponátů regionálního původu byla Galerie nové doby podruhé otevřena 18. května 1936. Zahájení bez jakýchkoliv oficialit předcházela prohlídka expozice zaměstnanci muzea s Ebelem a okresním vedoucím NSDAP Karlem Walterem.²⁰⁴ Nařízení Waltera svěřit tři obrazy bylo sice bezodkladně splněno, ale jak se záhy ukázalo, pro kruhy blízké místní NS-KG, ale i jiné organizace to bylo stále málo.

Nově uspořádaná Galerie nové doby se rozkládala pouze ve dvou sálech. Druhé dva sály byly totiž od 24. května 1936 vyhrazeny pro společnou výstavu místních poboček NS-KG a RKK představující „Domácí tvorbu na Dolním Rýně“. Místní funkcionář RKK Maretsch provedl během slavnostního zahájení této výstavy přítomné zástupce tisku i prostorami, které patřily Galerii nové doby, a přitom upozornil na „blahodárnou odlišnost“ výstavy od galerijní expozice, v níž podle Maretsche stále visela zakázaná díla.²⁰⁵ Galerie, které se do října 1936 podařilo znovu otevřít pouze sál s plastikami, musela být nedlouho poté opět uzavřena celá.²⁰⁶

Vedení muzea mezitím (přelom května a června 1936) dostalo soupis 56 „vhodných“ malířů a sochařů, který měl pocházet od Rosenberga. Hupp se k seznamu stavěl skepticky. Nevěřil, že by Rosenberg měl na něco takového čas a z autorství podezíral místní pobočku NS-KG. Na seznamu se nevyšly jméno jediného Düsseldorfana. Většinu jmenovaných umělců

²⁰¹ Viz Huppovy dopisy Ebelovi v StA IV 3746: 25. 7. 1935; 27. 8. 1935; 14. 9. 1935; 8. 10. 1935.

²⁰² StA IV 3746, 12. 2. 1936, Zur Zukunft der Düsseldorfer Museumspolitik.

²⁰³ StA IV 3746, 4. 3. 1936 Hupp Ebelovi.

²⁰⁴ StA IV 3937, 5. 5. 1936 Ebel Walterovi a dalším; Gorgen 1983, s. 64.

²⁰⁵ StA IV 3747, 25. 5. 1936, Hupp Ebelovi.

²⁰⁶ Z archivních dokumentů lze přesná data dalších zahájení a uzavření Galerie vyčíst jen v některých případech. Vedení muzea se publicitě z obavy před kritickými útoky vyhýbalo, noviny proto rovněž nejsou v tomto případě spolehlivým zdrojem informací.

hodnotil Hupp jako neznámé, nevýznamné či nevhodné pro koncept Galerie nové doby a postrádal mezi nimi řadu významnějších tvůrců, proti kterým z hlediska ideologie, jak se Hupp domníval, nešlo nic namítnout, ale pro zdejší NS-KG byli nepohodlní.²⁰⁷ Hupp odmítl sestavit expozici Galerie z prací doporučených umělců nejen proto, že společně by nevytvářely ani jednotný nacistický styl (jen příklady různých směrů), ale hlavně proto, že za těmi jmény možná stáli „dobří nacisté, ale jako umělci nepřesáblí průměr“.²⁰⁸

Tak se stalo to, čeho se Hupp obával už počátkem března 1936, když městská správa uvažovala o tom, že rozhodnutí o budoucím zaměření Galerie ponechá na Rosenbergovi, jenž měl v březnu Düsseldorf navštívit. Hupp tehdy namítal, že by ocenil seznam zakázaných umělců, ale pochyboval, že by Rosenberg, neznaje všechny umělce v Německu, vydal něco víc než obecné směrnice. Výsledkem by podle Huppa bylo pouze posílení pozice místní NS-KG, která už tak dost zasahovala do kompetencí muzea a městské správy. Jak dále uvedl Hupp, v Düsseldorfu byla Rosenbergova Kulturní obec vnímána jako rozhodující orgán pro kulturní politiku NSDAP, ale pokud by se řídil jejími pokyny, vznikla by „bubená a žalostná galerie, která by jistě Düsseldorf do roka zesměšnila před sousedními městy“.²⁰⁹ Město se tehdy rozhodlo omezit Galerii na rýnsko-vestfálský prostor bez porady s Rosenbergem. Zabránit rostoucímu vlivu NS-KG na vývoj a směřování galerie se městské správě však nepodařilo.

V prosinci 1936 obdržel Ebel další dva seznamy od říšského vedení NSDAP – tentokrát s odmítnutými umělci. První soupis²¹⁰ obsahoval nadregionální umělce především expresionistického směru ale i pravého křídla nové věcnosti, včetně člena NSDAP Franze Radziwilla, který byl po personální čistce na podzim 1933 povolán jako profesor na düsseldorfskou akademii, ale kvůli skandálu kolem jeho rané tvorby musel v červnu roku 1935 své profesorské místo opustit. Počátkem roku 1935 totiž zabavilo Rad-

²⁰⁷ StA IV 3747, 2. 6. 1936, Hupp Ebelovi. Seznam umělců s Huppovými komentáři viz příloha 5.

²⁰⁸ Tamtéž, 15. 6. 1936, Hupp Ebelovi.

²⁰⁹ StA IV 3746, 4. 3. 1936, Hupp Ebelovi.

²¹⁰ StA IV 342 Amt für kulturelle Angelegenheiten č. 301, 22. 12. 1936. Ebel poslal primátorovi a Kocksovi seznam jmen, která mu telefonicky sdělil redaktor RLZ Herzog: Malíři: Schmidt-Rottluf (sic! Schmidt-Rottluff), Nolde, Mars (zřejmě Marc), Macke, Becker-Moder-sonn, Scholz, Dicks (zřejmě Dix), Pechstein, Feininger, Seehaus, Kirchner, Hofer, Rohls (sic! Rohlf's), Kraus, Radziwill (sic! Radziwill), Lenk, Schrimpf, Kanoldt. Sochaři: Barlach, Marcks, Lehbruck, Milli Steger, Garbe, E. Mataré.

ziwillovo rané dílo Gestapo ve spolupráci s NS-KG na aukci moderního umění v Berlíně spolu s obrazy Otto Dixe, Otto Müllera, Hermann Maxe Pechsteina či Ericha Heckela.²¹¹ Horší důsledky pro Radziwillovu akademickou dráhu však mělo objevení jeho rané tvorby nacistickým agitátorem Walterem Hansenem v Hamburgu koncem roku 1934.

V Hamburgu či Düsseldorfu, kde měl malíř své příznivce, nemělo Hansenovo hanobení Radziwilla velkou sílu. Hansen však poslal dopis s vyobrazeními dotyčných obrazů do Výmaru, kde na umělecké škole působil Paul Schultze-Naumburg. Přestože ve „Třetí říši“ nezastával žádné funkce v nacistické straně či jejích organizacích, nepřestával tento bývalý radikální kulturněpolitický agitátor bojovat za své umělecké ideály a předložil inkriminovaný dopis na říšském vedení NSDAP v Mnichově. Pruské a říšské kulturní ministerstvo pak už nedokázalo čelit tlaku ústředí strany a nechalo Radziwilla propustit.²¹²

Druhý seznam od říšského vedení NSDAP, jenž obdržel Ebel, zahrnoval regionální umělce, kteří na počátku 20. století položili v Düsseldorfu základy modernímu umění.²¹³ I na tomto seznamu se vyskytla jména dvou profesorů düsseldorfské akademie – Maxe Clarenbacha a překvapivě i Wenera Peinera, který později platil za jednoho z nejvýznamnějších monumentálních malířů v nacistickém státě. Profesor Clarenbach zůstal na akademii až do roku 1945. Peiner, profesor v Düsseldorfu od podzimu 1933, vyučoval od roku 1936 na venkovské akademii v Kronenburgu, která se v roce 1937 stala nezávislou na düsseldorfské akademii a v roce 1938 zahájila výuku jako *Hermann-Görling-Meisterschule für Malerei*²¹⁴.

Před dalším otevření Galerie (zřejmě v polovině července 1937) upozornil Hupp Ebela na možné útoky, které očekával ze čtyř stran: z kruhů blízkých NS-KG a ještě radikálnější části NSDAP kolem místní SS, na druhé

²¹¹ Beschlagnahme kunstbolschewistischer Werke, Deutsche Studenten Zeitung (Zentralorgan des Nationalsozialistischen Deutschen Studentenbunden der NSDAP) z 11. 4. 1935. Viz akta KA Düsseldorf A 6.7 Mappe 111 Franz Radziwill.

²¹² Viz Dyke, James van: Franz Radziwill im Kampf um die Kunst. In: Blume – Scholz 1999, s. 185.

²¹³ Poslán 30. 12. 1936. Umělci by se mohli rozdělit na tři skupiny: na ty, co se opírali o impresionismus (Clarenbach, Dirks, Jernberg, Kampf, Liesegang, von Wille) a po něm následující formy (Barth, Bretz, Deusser, Erdle, Gessner, Gobiet, ten Hompel, Jorzig, Köhler, Küpper, Marx, Ophey, Pieper, Schreiber, Weisgerber) a na ty, co mohou být označeni za neoromantiky (Böttger, Champion, Dupré, Peiner). Cit podle Rischer 1972, s. 97.

²¹⁴ Viz Petsch, Joachim: „Unersetzliche Künstler“. In: Sarkowicz 2004, s. 245–278. Srov. Hesse 1995, s. 281–316.

straně od těch, pro které bylo zaměření Galerie příliš „rosenbergovské“ a konečně od umělců, kteří nemohli být vystaveni. Situaci popsal Hupp výmluvně těmito slovy: „*Můžeme dělat, co chceme, napadat nás budou v každém případě.*“²¹⁵

Je otázka, do jaké míry se Hupp při novém uspořádání Galerie držel zmiňovaných seznamů. Jisté je, že během první ani druhé vlny konfiskací „zvrhlého“ umění – poprvé za účelem získání exponátů pro velkou mnichovskou difamační výstavu a podruhé v rámci tzv. očištné války v muzeích – nebylo z vystavených děl zabaveno ani jediné.²¹⁶ Obě komise však citelně vyplenily muzejní depozitáře. Ze sbírek Galerie nové doby, ale i Obrazárny a Grafických sbírek bylo odvezeno celkem 899 děl.²¹⁷ Z toho dvacet obrazů a grafik odeslala první komise (počátkem července 1937) na výstavu „Zvrhlé umění“ do Mnichova²¹⁸, mimo jiné od současných profesorů düsseldorfské akademie Paula Bindela, Heinricha Nauena a Edwina Scharffa. Druhá komise nešetřila ani některé práce od nám dobře známých – vedoucího nacistického svazu docentů na umělecké a lékařské akademii (*NS-Dozentenbund*) profesora Richarda Schwarzkopfa a bývalého profesora na akademii Hanse Kohlscheina.²¹⁹

Zatímco první tři zmínění profesori, jejichž zabavené obrazy se objevily na mnichovské výstavě, byli koncem července 1937 vyzváni ministrem Rustem k odchodu z akademie – Bindelovi se po četných odvoláních a dobrozdáních podařilo v úřadu setrvat, zatímco Nauen a Scharff byli nakonec na vlastní žádost propuštěni v roce 1939²²⁰, zasloužilému nacistickému funkcionáři Schwarzkopfovi skutečnost, že některé jeho práce byly zabaveny komisí nijak neuškodila. Naopak, jak bude zřejmé v další kapitole, jeho pozice na düsseldorfské kulturní scéně byla čím dál pevnější.

Vysoký počet zabavených uměleckých děl byl zřejmě posledním hřebíkem do rakve muzejní politiky města. Její prověření si krátce po zásahu druhé konfiskační komise, která v Düsseldorfu řádila 26. srpna 1937, vyžá-

²¹⁵ StA IV 342, Amt für kulturelle Angelegenheiten, č. 183, 4. 3. 1937, Hupp Ebelovi. Kopie v neúplné verzi viz Görgen 1983, s. 66.

²¹⁶ StA IV 3748, 28. 8. 1937, Hupp Ebelovi.

²¹⁷ Ve srovnání s ostatními městskými muzei stál Düsseldorf na špici. Větší počet zabavených děl bylo zaznamenáno jen v Hamburku a Drážďanech. StA IV 3748, 4. 10. 1937, Vierteljahresbericht der Kunstsammlungen.

²¹⁸ Seznam zabavených prací, které byly vystaveny v Mnichově viz Krempel 1985, s. 122.

²¹⁹ StA IV 3748, 28. 8. 1937, Hupp Ebelovi.

²²⁰ K Bindelovi viz Mathieu 1997, s. 77–78; k Scharffovi viz HSt Regierung Düsseldorf 55848; k Nauenovi viz HSt Regierung Düsseldorf 18346.

dal nový primátor Liederley. Hupp na svou obranu uvedl, že zabavená díla se nacházela pouze v depotu a že komise zabavila pouze 10 z celkem 656 položek, které byly pro Galerii nové doby, Obrazárnu a Grafické sbírky získány po roce 1933. Podle Huppa to svědčilo o tom, že muzea prováděla kulturní politiku v nacistickém směru.²²¹

Hupp však neuvedl celou pravdu. Už od počátku roku 1937 se souhlasem Ebela a Wagenführera prodával či vyměňoval obrazy německých moderních umělců, které nesměly viset v Galerii nové doby. Mezi nimi díla Marca, Müllera, Noldeho, Pechsteina či Dixe, ať už to byly ty, které musel nechat svěřit ze stálé expozice nebo ty, které dosud zůstávaly v depozitáři.²²² Nevedomky je tak ochránil před možným fyzickým zničením, které čekalo na většinu uměleckých děl zabavených komisí.

Je pravda, že muzea prováděla politiku v nacistickém smyslu, ovšem z donucení. Sám Hupp, který byl v roce 1935 často v tisku označován za „kulturního bolševika“²²³, zastával názor, že díla, která vznikla před rokem 1933 by se měla posuzovat podle kvality, nikoliv osobnosti autora. Připouštěl, že muzea by měla ukazovat jen díla, která odpovídala nacistickým zásadám. Považoval však za nemožné vystavovat díla pouze těch umělců, proti jejichž osobám nebylo z nacistického hlediska žádných námitek.²²⁴

Hupp vytrvale nabádal Ebela, aby zjistil na příslušných místech, zda mohou pracovat z „historického“ (nikoliv pouze „propagandistického“) hlediska.²²⁵ Ještě v březnu 1937 navrhoval Ebelovi, aby napsal na říšské vedení strany, zda odmítání některých (z většiny už zemřelých) umělců ze strany NSDAP se má vykládat tak, že se už nesmějí vystavovat ani v historickém kontextu. Konkrétně měl na mysli Mackeho, Seehause, Lehmbrocka a Rohlfse.²²⁶ Vzhledem k tomu, že Ebel zastával stanovisko, že muzea by sice měla pracovat historicky, ale především výchovně a díla z vyložené „úpadkových“ let by se neměla ukazovat²²⁷, se lze domnívat, že kulturní referent se v této věci příliš neangažoval.

²²¹ Tamtéž, 30. 8. 1937, Hupp Ebelovi.

²²² Viz StA IV 3937, 28. 12. 1936; 30. 1. 1937; 12. 3. 1937; duben 1937.

²²³ StA IV 3746, 17. 8. 1935 a 22. 8. 1935.

²²⁴ Tamtéž, 16. 8. 1935, Hupp Ebelovi.

²²⁵ Tamtéž.

²²⁶ StA IV 342, Amt für kulturelle Angelegenheiten č. 183, 4. 3. 1937. Kopie neúplné verze viz Görgen 1983, s. 66.

²²⁷ StA IV 3746, 14. 9. 1935, odpověď Ebela z 20. 9.

Jasně odpovědi na jeho otázku se Huppovi konečně dostalo teprve, když do muzea přijela 26. srpna 1937 zabavovací komise v čele s Adolfem Zieglerem. Prezident Říšské komory pro výtvarné umění potvrdil, že díla, která komise nezabaví, mohou muzea vystavovat. Hupp se ptal konkrétně na raná díla Lehmbbrucka a Rohlfse, která mu v muzeu ještě zbyla, a ani zde neviděla komise pověřená ministerstvem propagandy žádný problém. Správnost tohoto postoje dokazovala poukazem na umělce, kteří byli zastoupeni současně na obou velkých mnichovských výstavách jako například Rudolf Belling, jehož plastiku *Boxer Max Schmeling* mohli obdivovat návštěvníci Domu německého umění, zatímco jeho další dílo *Dreiklang und Kopf* bylo vystaveno coby „Zvrhlé umění“.²²⁸

Problém byl však v tom, že už 2. srpna 1937 vydal pruský a říšský ministr kultury Rust nařízení, podle kterého žádná díla těch umělců, kteří byli zastoupeni na mnichovské výstavě „zvrhlého“ umění, nesměla viset v německých muzeích. Komise pověřená ministrem propagandy tvrdila, že svou činností toto nařízení vyrušila.²²⁹ Ministerský ředitel na Rustově ministerstvu Baudissin, kterého Hupp žádal o radu, naproti tomu namítal, že obrazy, které komise nezabavila, podléhají nařízení ministra kultury. Huppovi doporučil, aby Galerii neotevíral a nekupoval žádné obrazy s datem vzniku po roce 1910.²³⁰ To ovšem podle Huppa nepřipadalo v úvahu, neboť mnozí místní umělci dosáhli úspěchu na Velké výstavě německého umění v Mnichově a buď by vyvíjeli tlak na vedení muzea, nebo na primátora, ale v každém případě by se prosadili.²³¹

Galerie nové doby byla znovu otevřena až koncem roku 1937, tentokrát už jako „Rýnsko-vestfálská galerie“. Její nové zaměření zdůvodnil aktuální orientací na „spojení umění a krajiny“ primátor Wagenführ už na počátku téhož roku.²³² Vedení muzea i městské správě však bylo jasné, že se jedná o „z nouze ctnost“.

Ani v ostatních muzeích nepřinesla práce na obnovení slávy města prostřednictvím hodnotných uměleckých sbírek očekávané výsledky, spíše naopak, a byly si toho vědomy jak stranické špičky, tak vyšší státní úřady. Na hlavu kulturního referenta se začala snášet kritika. Gestapo tvrdilo, že Ebel

²²⁸ StA IV 3748, 28. 8. 1937, Hupp Ebelovi.

²²⁹ Tamtéž, 16. 9. 1937, Hupp Baudissinovi.

²³⁰ Tamtéž, 25. 9. 1937, Baudissin Huppovi.

²³¹ Tamtéž, 8. 10. 1937, Hupp Ebelovi.

²³² Düsseldorf's Stellung als Kunststadt. RLZ, 5. 1. 1937.

„nedorostl tradičnímu uměleckému a divadelnímu životu Düsseldorfu“, a podobně se v říjnu 1937 vyjádřil i vrchní prezident Rýnské provincie Terboven.²³³ Podle něj nesli primátor Wagenführ²³⁴ a kulturní referent Ebel hlavní vinu za to, že město po roce 1933 přes dobrou finanční situaci nedosáhlo výsostného postavení v kulturním životě na národní i mezinárodní úrovni, kterému se kdysi těšilo. Podle Terbovena bylo dokonce možné říci, že město upadlo ve špatnou pověst.²³⁵ Župní vedoucí Florian se naproti tomu svého chráněnce zastával s tím, že už v roce 1936 se s Rosenbergem hovořilo o změně na kulturním referátu, ale Ebel se prý nikdy nepostavil proti vůli strany.²³⁶

To skutečně můžeme potvrdit. Defenzivní charakter Ebelovy politiky se nejlépe projevil v případě Galerie nové doby. Stačil sebemenší náznak útoku ze strany NS-KG či jiných stranických organizací a kulturní referent ustoupil ze svých pozic. V dostupných materiálech jsem nenarazila na případ, kdyby se byl Ebel snažil lavírovat mezi různými protistranami, aby zmírnil radikalitu zásahů nacistických organizací do svých kompetencí. Jako únikové řešení zvolil Ebel s Wagenführem regionální omezení Galerie, což prakticky znamenalo marginalizaci jejího významu, nikoliv přínos pro městskou kulturní pověst.

4.2 „Město výstav“

V roce 1937 se kulturní život Düsseldorfu odehrával zcela ve znamení Říšské výstavy „Tvořící lid“ (*Reichsausstellung „Schaffendes Volk“*), kterou 8. května slavnostně zahájil pruský předseda vlády Hermann Göring. Do 17. října mělo 982 firem a organizací možnost představit své výrobky necelým sedmi miliónům návštěvníků z domova i ze zahraničí v 87 halách a 28 pavilonech (včetně menších stánků).²³⁷ Součástí výstavy byla i dvě vzorová sídliště, výstava uměleckých děl, okrasné zahrady a zábavný park, takže na 78 hektarech se rozkládal malý ideální nacistický svět se vším,

²³³ Görger 1968, s. 178.

²³⁴ Poté, co vyšel najevo velký korupční skandál ředitele městského daňového úřadu Ericha Esche, kterého primátor v roce 1933 povolal do městské správy, byl Wagenführ donucen v dubnu 1937 vzdát se své pozice. Jeho odvolání znamenalo zároveň prohru župního vedoucího Floriana v politickém sporu se státními úřady Rýnské provincie. Podrobněji Hüttenberger 1989, s. 517–522.

²³⁵ Görger 1968, s. 178.

²³⁶ Tamtéž, s. 178.

²³⁷ Maiwald, E. W.: Reichsausstellung Schaffendes Volk Düsseldorf 1937. Ein Bericht, Düsseldorf 1939.

co národní pospolitost potřebovala: práci, odpočinek, zábavu, bydlení a krásu.

Z celoříšského pohledu se jednalo především o velkolepou demonstraci hospodářského potenciálu nacistického Německa, která se svým významem řadila mezi velké propagandistické výstavy bilančního roku 1937.²³⁸ Ve své konečné podobě sloužila jako ilustrace Hitlerova čtyřletého plánu (vyhlášený 18. října 1936), neboť těžiště výstavy představoval průmysl a výroba syntetických materiálů nahrazující méně dostupné suroviny. Německo dostalo za úkol do čtyř let se hospodářsky osamostatnit a vojensky připravit na dobovačnou válku a výstava „Tvořící lid“ mu k tomu měla ukázat cestu.

Pro město Düsseldorf byla výstava především otázkou prestiže, potvrzením jednak jeho celoříšského významu (příspěvek malé jednotky k rozkvětu nacistického celku), ale hlavně jeho vůdčího postavení v regionu. Přičemž podobně jako v případě „západního města umění“ i zde se město odvolávalo na významnou tradici pořádání výstav v Düsseldorfu, kterou zahájila průmyslová výstava z roku 1811.

K těm nejvýznamnějším se řadí výstavy z roku 1880, 1902 a 1926.²³⁹ Nutno poznamenat, že všechny se vyznačovaly spodní nacionalistickou linkou: výstava v roce 1880 demonstrovala hospodářskou sílu nové Říše vůči Francii a Anglii, v roce 1902 otevřeně propagovala Tirpitzovu výstavbu flotily a kolonialismus, zatímco v roce 1926 oslavovala odchod Francouzů z Porýní a vůli k novému rozkvětu města.²⁴⁰ Zároveň všechny tři zmiňované výstavy ukazovaly nejen průmyslové výrobky, ale i umělecká díla. Z výstavy užitého umění z roku 1880 vzniklo později Uměleckoprůmyslové muzeum, v rámci výstavy 1902 byla postavena samostatná budova věnovaná uměleckým výstavám a po Gesolei (*Gesundheitspflege, soziale Fürsorge und Leibesübungen*) 1926 zůstal městu celý komplex výstavních budov (*Kunstpalast am Ehrenhof*) od architekta Wilhelma Kreise.

Podle kulturního referenta a od roku 1936 městského rady Ebela však všem těmto výstavám, jakkoliv městu přinesly mezinárodní význam a věhlas, chyběla „umělecká jednota“. Nová výstavní politika nacistické městské správy měla sloužit vyššímu zájmu národní potřeby v duchu „národní pospoli-

²³⁸ Mimo jiné říšská putovní výstava „Weltfeind Nr. 1 – Der Bolschewismus“ (září 1936 – únor 1938), „Gebt mir vier Jahre Zeit“ (30. 4. – 20. 6. 1937) a umělecké výstavy v Mnichově.

²³⁹ Přehled všech velkých výstav do 1933 viz Schäfers 2001, s. 21–45.

²⁴⁰ Hüttenberger 1989, s. 533.

tosti“ a zároveň měla odrážet svéráz města.²⁴¹ Mezi léty 1933–1941 uspořádalo město 19 větších výstav od čistě politických („Boj NSDAP“, 1934) přes odborné („Slévárenská výstava“, 1936) či smíšené („Obchod a řemeslo ve stavovském státě“, 1933), vrcholem byla ovšem výstava „Tvořící lid“.²⁴²

Původní plány říšské výstavy přitom vycházely ze skromnější myšlenky Werkbundu²⁴³, jenž měl v úmyslu uspořádat výstavu v roce 1935 v duchu „národní pospolitosti“ spojující městskou výstavbu a venkov (zahradní výstava), umění a průmysl. Werkbund byl však v listopadu 1934 převeden do Říšské komory pro výtvarné umění, a tak se plánů chopilo město, které mělo samo zájem na kombinované výstavě průmyslu a městské výstavby. Tematický záběr se neustále rozšiřoval a do popředí se dostaly především průmysl a suroviny. V listopadu 1935 se městu podařilo získat osobu Hermanna Göringa coby patrona výstavy. Shodou okolností byl tento o rok později jmenován zmocněncem pro čtyřletý plán a výstava, nyní s přívlastkem „říšská“, tak získala definitivní propagandistické poslání a průmyslový charakter.

Dvě vzorová sídliště Schlageterstadt (dnes Golzheimer Siedlung) a Wilhelm-Gustloff-Siedlung (dnes Nordparksiedlung) měla představovat „zdravý“ způsob bydlení, návrat k půdě a venkovu a odklon od městských struktur dob Výmarského systému.²⁴⁴ Zároveň však výstavba dvou sídlišť odpovídala potřebám města s rostoucím počtem obyvatel. Sídliště společně se zahradním parkem (dnes Nordpark) uzavřely sever města, což lze i dnes hodnotit jako kladný výsledek výstavy. Součástí výstavního pozemku byl i Schlageterův památník. Jeho architektonické orámování stejně jako plánování celé výstavy a zadávání jednotlivých budov a domů konkrétním architektům dostal na starosti jeden z původních iniciátorů výstavy, ředitel umělecké akademie Peter Grund.

Výtvarnému umění byla na výstavě vyhrazena samostatná budova, kde bylo shromážděno asi 560 obrazů a soch severoněmecké provenience. V za-

²⁴¹ Ebel, Horst: „Schaffendes Volk“ als künstlerische Einheit, RLZ, 8. 5. 1937.

²⁴² Hüttenberger 1989, s. 533.

²⁴³ Deutscher Werkbund, založený 1907, sdružoval umělce, průmyslníky a řemeslníky s cílem „zvyšovat průmyslovou práci společným působením umění, průmyslu a řemesla skrze výchovu, propagandu a pevný postoj k zásadním otázkám“. V červnu 1933 se stal předsedou člen SA a Bojového svazu německých architektů a inženýrů Carl Christoph Lörcher a v září schválil spolek nové stanovy s vůdcovským principem a „árijským paragrafem“. Schäfers 2001, s. 61–62.

²⁴⁴ Více viz Schäfers 2001, s. 244–307, srov. Bushardt, Magdalena – Güldner, Bettina – Nicolai, Bernd: Die Reichsausstellung „Schaffendes Volk“ 1937. In: Skulptur und Macht, 1983, s. 164–166.

hradních prostorách a v rámci sídlišť byly rozestavěné plastiky a sochy výhradně od düsseldorfských umělců. Ve srovnání s předchozími velkými výstavami však umění v rámci výstavy „Tvořící lid“ hrálo jen nepatrnou roli. Náklady na výrobu zahradních plastik nakonec přesáhly původně navržené částky, přesto z celkového rozpočtu výstavy, tj. asi 20 miliónů, tvořily pouze necelé jedno procento.²⁴⁵

Nacistická městská správa byla očividně vedena snahou dokázat, že je schopná uspořádat tak velkou událost jako byla Gesolei v roce 1926 a překonat ji.²⁴⁶ Výstava trvajíc téměř půl roku měla podle pořadatelů velký hospodářský, propagandistický a kulturní úspěch, který upevnil jméno Düsseldorfu jakožto „města výstav“²⁴⁷, přestože podle oficiálních statistik přilákala přesně 6 940 907 návštěvníků, tedy o půl milionu méně než Gesolei.²⁴⁸ Nacistická propaganda sice tvrdila, že ve skutečnosti počtem návštěvníků byla tato výstava úspěšnější, protože ze 7,5 miliónu návštěvníků Gesolei je třeba odečíst 20 % zaměstnanců.²⁴⁹ Stephanie Schäffers však ve své monografii tento mýtus zpochybňuje, neboť podle celkového počtu prodaných vstupenek, z nichž nezanedbatelná část (1,2 miliónu) platila pouze do zábavního parku, odhaduje počet lidí, kteří si prohlédli celou výstavu, na něco přes 4 milióny.²⁵⁰

Veřejnosti byla také předložena statistika s vyrovnaným rozpočtem, ale pravda je, že po odečtení všech nákladů zůstal v městském rozpočtu, který byl hlavním pořadatelem výstavy, schodek 3 miliónů.²⁵¹ To se v následujícím roce odrazilo mimo jiné v radikálním snížení příspěvků na kulturu, ať už to byla divadla, umělecké sbírky či oslava 650letého výročí od založení města.²⁵² Ebel sice v závěrečné zprávě výstavy připomenul, „že *düsseldorfské výstavy i při finančních deficitech vždy a nadlouho znamenaly aktivum v domácím rozpočtu*“²⁵³, nicméně 2. světová válka zničila veškeré

²⁴⁵ Bushardt – Güldner – Nicolai: Die Reichsausstellung „Schaffendes Volk“ 1937. In: Skulptur und Macht, 1983, s. 167.

²⁴⁶ Tamtéž, s. 161.

²⁴⁷ Hüttenberger 1989, s. 537.

²⁴⁸ Schäfers 2001, s. 308.

²⁴⁹ Die Gesolei schon übertrumpft, RLZ, 25. 9. 1937.

²⁵⁰ Schäfers 2001, s. 308.

²⁵¹ Bushardt – Güldner – Nicolai: Die Reichsausstellung „Schaffendes Volk“ 1937. In: Skulptur und Macht, 1983, s. 160.

²⁵² Z 4,47 miliónů marek klesly příspěvky na divadla na 4,04 miliónů. Na nákup uměleckých děl byla částka z předchozího roku 573 000 RM snížena v roce 1937 na pouhých 27 978 RM. Oslava městského výročí musela vystačit s rozpočtem 75 000 RM. Hüttenberger 1989, s. 537.

²⁵³ Ebel, Horst: Düsseldorf, die Ausstellungsstadt. In: Maiwald 1939, s. 125.

vyhlídky na jeho využití prostřednictvím cestovního ruchu. Konečně u domácího obyvatelstva, které už v březnu 1937 bylo svědkem skandálního odhalení podvodů daňového ředitele na radnici, vzbudila výstava vlnu pomluv a atmosféru podezíravosti vůči župní klíče a její klientele, která se měla obohatit při zadávání zakázek, a to i na úkor „starých bojovníků“.²⁵⁴ V neposlední řadě kazil radost z úspěchu skandál kolem soch na výstavním pozemku.

4.2.1 Umění na říšské výstavě „Tvořící lid“

Expozice „Severoněmecké umění“ byla zahájena týden po oficiálním začátku výstavy „Tvořící lid“ (15. května) a návštěvníci za ni museli platit dodatečně vstupné. Přesto ji navštívilo asi 112 000 lidí, kteří nakoupili 120 obrazů za 32 000 RM.²⁵⁵ Umělecké vedení svěřila Společnost pro podporu düsseldorfského výtvarného umění profesoru Junghannsovi, který společně s dalšími osmi umělci a městským radou Ebelem vybral 560 položek z celkem 2000 uměleckých děl.

Tematicky byly zastoupeny především krajiny, portréty, žánrové scény z venkovského života, obrazy řemeslníků a vojáků.²⁵⁶ Podle *Rheinische Landeszeitung* překračovaly exponáty vysoko průměr kvality, našly se tam však i obrazy, které porota vybrala zřejmě jen ve své „velkorysosti“. Autor článku jmenoval obraz Bernharda Gaertnerse a Carla Lauterbacha.²⁵⁷ Právě obraz *Ulice v dešti* od Lauterbacha musel být svěšen na příkaz Hitlera, který přijel na prohlídku velké výstavy 2. října.²⁵⁸

Daleko větší rozruch způsobily plastiky a sochy rozestavěné v areálu sídliště a zahrad jako protiváha průmyslového charakteru výstavy. Podle vzoru berlínského říšského sportoviště měly působit jako prvky architektonického členění areálu, charakterizující jednotlivé jeho části.²⁵⁹ Kromě dvou monumentálních soch koní se svým krotitelem se jednalo o dvanáct soch v nadživotní velikosti lemující bazén s vodotryskem a několik drobnějších plastik na kašně, v prostoru sídlišť a růžové zahrady.

²⁵⁴ Hüttenberger 1989, s. 538.

²⁵⁵ Schäfers 2001, s. 193.

²⁵⁶ Tamtéž, s. 190.

²⁵⁷ Herzog, F. W.: „Nordwestdeutsche Kunst Düsseldorf 1937“, RLZ, Pfingsten 1937; Herzog, F. W.: Große Kunstausstellung Düsseldorf 1937, RLZ, 29. 6. 1937.

²⁵⁸ Schäfers 2001, s. 192.

²⁵⁹ Bushardt – Güldner – Nicolai: Die Reichsausstellung „Schaffendes Volk“ 1937. In: Skulptur und Macht, 1983, s. 167.

Velké sochy částečně navazovaly na barokní tradici zahradních plastik ztvárňujících alegorie ročních období apod. V souladu s koncepcí výstavy představovaly všechny vrstvy a stavy „tvořícího lidu“ (sběrači klasů, rozséváč, pasačka, pastýř, sokolník, dělník s rýčem, muzikanti, sedlák a selka, rybář, námořník a vinařka). Přitom však měly jasná politická poselství. Svou převážně agrární tematikou odkazující na ideologii krve a půdy ostře kontrastovaly s nejmodernějšími výtvarnými technikami. Nacistická propaganda je ovšem vykládala v duchu hospodářské soběstačnosti, jak ji vyžadoval čtyřletý plán, tedy jako spojení člověka a krajiny, jež mu dává živiny, a proto může být nezávislý na cizí pomoci.²⁶⁰

Zakázky zadala jednotlivým sochařům Společnost pro podporu düsseldorfského výtvarného umění na základě návrhů Horsta Ebela, ředitele akademie Petera Grunda a profesora Edwina Scharffa, se kterými ovšem muselo souhlasit okresní vedení NSDAP. Do konečného výběru umělců zasáhl primátor Wagenführ a prosadil výměnu sochaře Székessyho za „starého bojovníka“ Gottschalka. Székessy měl dále pracovat na malé zakázce plastiky chlapce na kašně, původně určené pro Gottschalka.²⁶¹

Na práci sochařů dohlížela komise složená ze zástupců strany a vedení Společnosti pro podporu düsseldorfských umělců. Ještě ve fázi modelů soch schválila komise pouze *Selku* od Zimmermanna a *Rybáře* od Zschokkeho. K dalším sochám měli komunističtí politici a funkcionáři stranických organizací lehčí připomínky, které vycházely z jejich představ nacistických ideálů hraničících s naturalismem. Například Zschokkeho *Námořník* měl mít „němečtější rysy“ v obličeji, Zimmermannův *Sedlák* rozložitější záda, *Sběrači klasů* od Hanse Brekera měli mít méně klasický a více lidový výraz – „bližší půdě“. Komise odmítala klasické pojetí soch a ani akty nebyly žádoucí, proto měl Kuhn „obléknout“ svého *Pastýře*, jemuž byl vytýkán i „dábelský výraz“ ve tváři.²⁶²

Schwippertova *Vinařka* byla oproti původnímu plánu přesunuta k budově umělecké výstavy, protože svou formou nezapadala mezi zbývající sochy, ale jinak se komisi, zvláště vedoucímu župního úřadu pro propagandu Brouwersovi, zamlouvala. Zato socha *Hráč na flétnu* od Perettiho byla odmítnuta úplně a umělec si náhradu za odvedenou práci musel vybojovat u soudu. Schwippertovu a Perettiho zakázku pak dostali loajální nacisté Zschorsch

²⁶⁰ Tamtéž, s. 169.

²⁶¹ Tamtéž, s. 167.

²⁶² Schäfers 2001, s. 203.

a Hoselmann, přestože architekt Becker, který měl umělecký dohled nad plastikami, původně doufal, že povolá jiné umělce mimo Düsseldorf, aby pozvedl celkovou úroveň plastik. Nacisté jak v městské správě, tak v okresním vedení strany však prosadili své chráněnce.²⁶³

Zvláštním případem byla dvě sousoší *Krotitelů koní*, která podle celkové koncepce hlavního architekta Grunda tvořila vstupní kompozici výstavy a zdůrazňovala „velkou osu“ Schlageterův kříž – Dům DAF. Grund sám nejprve zadal zakázku profesorovi na umělecké akademii Edwinu Scharffovi, s jehož hotovými modely teprve předstoupil před Společnost pro podporu düsseldorfského výtvarného umění, aby je posoudila. Ta je sice schválila, ale v průběhu výroby vznikly spory kvůli nákladům a finanční odměně Scharffovi.²⁶⁴ Práce se protáhly také kvůli tvrdosti materiálu (granit) a dodatečným změnám ze strany Scharffa. Do slavnostního zahájení se tak podařilo téměř dokončit pouze levé sousoší (při pohledu z ulice), zatímco pravé zůstalo jen v hrubých kvádrech. Nacistická propa-



Zdroj: Stadtarchiv Düsseldorf

²⁶³ Tamtéž, s. 203–204.

²⁶⁴ Bushardt – Güldner – Nicolai: Die Reichsausstellung „Schaffendes Volk“ 1937. In: Skulptur und Macht, 1983, s. 167.

ganda sice tvrdila, že pravý monument představuje v kontrastu ke svému hotovému protějšku tvůrčí proces vzniku uměleckého díla²⁶⁵, tím spíš by však vedení výstavy nechalo sochaře pracovat i během výstavy, což se nestalo.

Antický motiv krotitele koní, který symbolizoval vítězství člověka nad přírodou pomocí techniky, se v rámci ikonografie výstavního areálu objevil už v roce 1925 v Kaiserslautern. Edwin Scharff však nepojal kompozici díla tak, aby vynikl člověk ve své kráse a síle, jako například Josef Wackerle před říšským sportovištěm v Berlíně v roce 1936. Člověk v Scharffově provedení spíše splýval jako reliéf s vnějším bokem koně, proto když návštěvník procházel mezi oběma monumenty tvořícími vstupní bránu, výhled na „krotitele“ mu zcela zakryl pohled na dominantní postavu koně. Interpretovat sochy v duchu vůdcovského principu nebylo možné a ani mužské postavy se silně redukoványými obličejovými rysy, byť nahé a svalnaté, neodpovídaly ideálu hrdiny nordické rasy.



Zdroj: Wackerle-Archiv EKS, Foto Marco Bodenstein



Zdroj: Shigeru Takato, 2006

To byl zřejmě hlavní důvod, proč se fotografie sousoší objevily v polovině července 1937 na výstavě „Zvrhlé umění“ v Mnichově. Městská správa sice zasáhla a fotografie byly po několika dnech z expozice staženy, ale kritické hlasy od župního vedení strany a jiných míst na adre-

²⁶⁵ Herzog, F. W. „Nordwestdeutsche Kunst Düsseldorf 1937“. RLZ, Pflingsten 1937.

su Scharffa a Grunda jakožto odpovědného architekta za celý projekt zesílily.²⁶⁶

Scharff byl ministrem kultury vyzván k odchodu z akademie spolu s profesory Bindelem a Nauenem 30. června 1937, neboť jejich zastoupení na výstavě „Zvrhlé umění“ se neslučovalo s jejich povoláním vychovávat mládež. Den na to byl také Grund dočasně propuštěn z místa ředitele umělecké akademie (definitivně v roce 1938) a ze všech funkcí v kulturních organizacích státu (vedoucí zemské pobočky Říšské komory pro výtvarné umění) i strany (vedoucí úřadu pro městskou výstavbu na župním vedení NSDAP).

Zatímco pro *Krotitele koní*, respektive jejich tvůrce se stala osudnou výstava „zvrhlého“ umění v Mnichově (19. července 1937), pro „dvanáct stojících“ byl rozhodující Hitlerův projev u příležitosti zahájení Velké výstavy německého umění tamtéž (18. července 1937). Hitler mimo jiné prohlásil, že ještě „nikdy nebylo lidstvo ve svém vzhledu a vnímání blíž antice než dnes“. Antický typ člověka, jak jej bylo možné poprvé obdivovat při Olympijských hrách v předchozím roce, byl nyní podle Hitlera „typem nové doby“, předobrazem „rasově čistého“ člověka.²⁶⁷

Hitlerovy projevy byly vždy vnímány jako pokyny udávající zásadní směr, není tedy divu, že zanedlouho (7. srpna 1937) psal vedoucí zemské pobočky ministerstva propagandy primátoru Liederleyovi, aby nechal odstranit Székessyho sochu „rachitického“ chlapce z kašny, stejně jako 5–6 velkých soch ze zahradní výstavy, neboť se neshodovaly s Hitlerovými směrnicemi.²⁶⁸ Primátor Liederley krátce nato sestavil komisi ze zástupců vedení výstavy, zemské pobočky ministerstva propagandy, městské rady, z nového ředitele umělecké akademie architekta Fahrenkampa, architekta Beckera a sochaře Hoselmannna. Komise zabavila Székessyho sochu jako „zvrhlou“ a později byla zničena. Podobný osud stihl zřejmě i Schwipertovu *Vinařku*.²⁶⁹ Na zadním dvoře Ehrenhofu za Palácem umění skončilo i všech dvanáct stojících soch, patrně ještě před příjezdem Adolfa Hitlera na návštěvu výstavy 2. října.²⁷⁰ Většina zabavených soch byla kritizována

²⁶⁶ Bushardt – Güldner – Nicolai: Die Reichsausstellung „Schaffendes Volk“ 1937. In: Skulptur und Macht, 1983, s. 170.

²⁶⁷ Eikmeyer 2004, s. 138.

²⁶⁸ Schäfers 2001, s. 219.

²⁶⁹ Bushardt – Güldner – Nicolai: Die Reichsausstellung „Schaffendes Volk“ 1937. In: Skulptur und Macht, 1983, s. 170.

²⁷⁰ Dokumenty potvrzující datum odvozu soch z výstaviště nebyly nalezeny. Viz Schäfers 2001, s. 214.

kvůli formálním nedostatkům a nízké umělecké kvalitě. Všechny působily strnule a pouze podle atributů bylo možné rozeznat jejich povolání. Také z ideologického hlediska nebyly všechny zdaleka přesvědčivé, byť se jednalo o výtvořiny zasloužilých nacistů. Těžko mohl nacistickým ideálům odpovídat téměř ženský koketní postoj *Námořníka* (Zschokke), *Dělník* (Gottschalk) laxně se opírající o rýč či *Sběračka klasů* (H. Breker), jež ignoruje své dítě.²⁷¹

Ne všechny sochy byly označeny za zvrhlé. Problém byl ale v tom, že už neodpovídaly právě aktuální koncepci umění, která začala upřednostňovat nahé sportovní postavy nárokové si klasicistní všeobecnou platnost. Lidové umění s příslušnými atributy, stejně jako blokový tvar figur a k tomu vhodný vápenec jako materiál už nebyly žádoucí.²⁷² Proto tyto sochy musey zmizet z výstaviště a ani v publikaci o říšské výstavě z roku 1939 o nich nenajdeme zmínku.²⁷³ *Krotitelé koní* díky své velikosti a vysokým nákladům



Zdroj: Shigeru Takato, 2006

²⁷¹ Schäfers 2001, s. 215.

²⁷² Bushardt – Güldner – Nicolai: Die Reichsausstellung „Schaffendes Volk“ 1937. In: Skulptur und Macht, 1983, s. 170.

²⁷³ Maiwald 1939.

zůstali na místě. V roce 1938 se město rozhodlo nechat dokončit levé opravenější sousoší a na základě výsledku pak rozhodnout o osudu toho druhého. V roce 1941 byla konečně obě sousoší hotová.²⁷⁴ Tehdy se do Severního parku ke stejnému bazénku vrátily i původní čtyři sochy z „dvanácti stojících“.²⁷⁵

4.2.2 „Schlageterovo město“

Na všech reklamních letáčích a plakátech k říšské výstavě bylo místo konání popsáno jako „Düsseldorf – Schlageterovo město“. Výstavní pozemek sice integroval Schlageterův pomník a jedno vzorové sídliště bylo nazvané jako „Schlageterovo město“ (*Schlageterstadt*), nicméně žádné významné ideologické propojení Schlagetera s výstavou neexistovalo. Důvodem byla vlastní stylizace města, která měla podtrhnout jeho význam v nacistickém celku.

S velkou pompou probíhaly oslavy desetiletého výročí od popravy Schlagetera v roce 1933. Düsseldorfským nacistům se podařilo zcela si přivlastnit osobu Schlagetera jako symbol mučednické smrti, ne nepodobný křesťanské tradici. Schlageter byl nazýván „německým Janem Křtitelem“ či „Hitlerovým mesiášem“, Golzheimská louka pak „národní Golgatou“. Sám primátor Wagenführ nazval během oslav památník „poutním místem“ pro celý německý národ, což vedoucí úřadu pro propagandu Dr. Binstadt korunoval svým výrokem: „*Každý Němec jednou* (za život – pozn. aut.) *do Düsseldorfu, nového poutního místa.*“²⁷⁶

Za těmito slovy stála jistě snaha udržovat a rozvíjet hrdinský kult a s ním spojené nacistické ideály v rámci upevnění mocenské pozice nacistické strany a výchovy mladých (vzor statečnosti a sebeobětování pro místní Hitlerjugend). Pro město však znamenal Schlageterův kult i zvýšení prestiže a cestovního ruchu. Podobně jako „město umění“ či „město výstav“

²⁷⁴ Poté, co město obsadila britská armáda, měly být sochy zničeny. Pověřený voják však místo nich vyhodil do vzduchu podstavce vlajkových stožárů, takže sousoší stojí dodnes na svém původním místě v blízkosti Aquazoo. Viz Looz-Corswarem, Clemens von – Purpar, Rolf: *Kunststadt Düsseldorf. Objekte und Denkmäler im Stadtbild*. Düsseldorf 1996.

²⁷⁵ *Sedlák* a *Selka* od Kurta Zimmermanna, *Sokolník* od Williho Hoselmann a *Vinařka* od Alfreda Zschorsche stojí na krajních podstavcích bazénku dodnes, ostatní podstavce nesou květiny. *Ovčáčka* Roberta Ittermanna byla v roce 1962 postavena před mateřskou školku v Benrathu, *Rybář* od Alexandra Zschokkeho byl zachráněn před zničením na zahradě jednoho düsseldorfského kameníka a zbylé plastiky se ztratily po roce 1965. Bushardt, s. 171, srov. Schäfers 2001, s. 215.

²⁷⁶ Hüttenberger 1989, s. 485.

se Düsseldorf prezentoval jako „Schlageterovo město“ a tak jako v ostatních případech i zde si chtěl zachovat vůdčí postavení. Když byly roku 1934 oznámeny plány na vybudování Schlageterova národního památníku v Belchemu ve Schwarzwaldu, zasadila se düsseldorfská městská správa společně s župním vedením NSDAP o to, aby nebyl realizován.²⁷⁷

Z titulu „Schlageterova města“, který však oficiálně nebyl nikdy udělen, navrhoval v roce 1934 ředitel umělecké akademie Grund vybudovat na základě výstavy o rasové nauce a dědičnosti v Düsseldorfu „Muzeum hnutí“. Za návrh se přimlouval i ředitel uměleckých sbírek Hupp s tím, že Düsseldorf by jako „Schlageterovo město“ bylo na celém Západě nejvhodnějším místem. Ebel byl v tomto případě skeptický ke schopnosti Düsseldorfu konkurovat oficiálnímu „městu hnutí“ Mnichovu a návrh považoval za neuskutečnitelný.²⁷⁸

Stejně tak se nikdy nerealizoval plán na rozšíření Schlageterova památníku, i když přípravné práce v podobě modelů a shánění financí probíhaly velmi intenzivně. Soutěž na tzv. *Schlageterforum* byla vypsána na popud primátora Wagenführera už v roce 1934. Nové „poutní místo“ mělo zahrnovat Schlageterův háj s nástupištěm pro 300 000 osob, školu *Hitlerjugend* se sportovní arénou pro 50 000 diváků, divadlo v přírodě pro 100 000 diváků a obrovský park kolem stadionu.

Přestože ze soutěže vyšly tři vítězné návrhy, konečnou podobou Schlageterova fóra pověřil v dubnu 1935 místní vedoucí *Hitlerjugend* architektka Grunda. *Hitlerjugend* ani město však neměly potřebné peníze. Župní vedení strany proto pořádalo sbírky a vymáhalo příspěvky od úředníků i farářů, dokonce žádalo zástupce Hitlera Rudolfa Hesse o vypsání sbírky – tzv. Schlageterův fenik.²⁷⁹ V listopadu 1935 věnovalo město pozemek s památníkem o 40 hektarech do rukou Hitlera v naději, že se Říše bude finančně podílet na jeho rozšíření, což se nestalo. Říšské vedení nemělo s ohledem na zahraniční politiku v té době zájem podporovat přílišné velebení muže, který napadl někdejší okupanty.²⁸⁰ Hitler sice v lednu 1937 schválil rozšíření památníku o nástupiště, vítězný oblouk a kruhové násypy a Grundův model Schlageterova fóra byl představen na výstavě „Tvořící lid“, ale k jeho realizaci nikdy nedošlo, přičemž z pramenů nevyplývá, zda byl projekt

²⁷⁷ Görgen 1969, s. 98.

²⁷⁸ StA IV 337 Amt für kulturelle Angelegenheiten č. 89, 18. 4. 1934, Hupp Ebelovi.

²⁷⁹ Hüttenberger 1989, s. 486.

²⁸⁰ Schäfers 2001, s. 123.

pouze odložen a válka jej zmařila úplně, nebo zda se ho město z finančních či jiných důvodů vzdalo.²⁸¹ V září 1937 bylo konečně oznámeno, že výstavní pozemek včetně okolí stadionu a Schlageterova pomníku má být přestavěn v Severní park, a tím byla výstavba Schlageterova fóra fakticky vyloučena.²⁸²

Město se i tak dál prezentovalo jako „Schlageterovo město“, přestože právě během výstavy „Tvořící lid“ reagoval říšský a pruský ministr vnitra rozhořčeně na skutečnost, že město při reklamní kampani užívá neoficiálního titulu „Schlageterovo město“. Zřejmě se i jemu zdálo směšování reklamy a jména národního hrdiny nevkusné, když se ptal, zda je zmínka jeho památné smrti na plakátech a reklamách přiměřená památce onoho statečného bojovníka.²⁸³ Prezident vládního okrsku mínil, že název „Schlageterovo město“ odpovídá spíše názvu čtvrti a nařídil po ukončení výstavy vyhýbat se spojení Düsseldorfu a tohoto titulu při úředním použití, čehož se ovšem župní vedení ani Ebel nedrželi.²⁸⁴

5. Nacistická kulturní politika v Düsseldorfu 1933–1945

5.1 Spojení všech tvůrčích a politických sil

Je těžké říci, kdo přesně měl na poli městské kulturní politiky rozhodující vliv. Jak jsem již zmínila, sama městská správa se hned na začátku vzdala práva být jedinou nositelkou düsseldorfské kulturní politiky, třebaže kulturní referát vedl spolehlivý nacist Horst Ebel. Podle nacistické ideologie, která vycházela z myšlenky „národní pospolitosti“, však ani jinak jednat nemohl. K vytvoření jediné kultury německého lidu bylo třeba společné vůle všech soudruhů. Místní skupina NSDAP a nacistické organizace jako samozvaní zástupci lidu se proto od počátku cítily být povolány podílet se na kulturní politice města.

Již v prosinci 1933 svolal Ebel Kulturní radu ve jménu jednoty všech tvůrčích a politických sil. V říjnu 1937 pak byla tato politika „plodné spolupráce“ potvrzena a posílena svoláním tzv. Župního kulturního kruhu

²⁸¹ Schäffers, s. 316.

²⁸² Po válce bylo rozhodnutím městské správy jmenované Brity 30. 4. 1946 z parku odstraněno všechno, co připomínalo Schlagetera.

²⁸³ Hüttenberger 1989, s. 486.

²⁸⁴ Tamtéž, s. 486.

(*Gaukulturring*), který pod patronátem župního vedoucího NSDAP Floriana shromažďoval všechny kulturní a politické síly. Hlavními nositeli kulturní politiky celé župy a tedy i Düsseldorfu se tak stali vedle vedoucích komunálních politiků především představitelé strany a stranických a státních organizací.²⁸⁵ Na rozdíl od Kulturní rady vystupovali v Župním kulturním kruhu ředitelé významných kulturních institucí už jen jako zástupci jednotlivých poboček Říšských kulturních komor (šéf orchestru Hugo Balzer za hudební komoru, ředitel umělecké akademie Emil Fahrenkamp za komoru pro výtvarné umění atd.). Přestože hlavním kulturně politickým cílem nového pléna zůstala obnova slávy Düsseldorfu jako „kulturního města“, sama městská správa do velké míry ztratila svůj vliv na jeho uskutečňování.

V běžné kulturní politice města se tato tendence snižování vlivu městské správy na řízení kulturního života projevila především rostoucí mocí Říšské kulturní komory. Na podzim roku 1935 vyzvala RKK Společnost pro podporu düseldorfského výtvarného umění ke změnám stanov, což se jí i přes Ebelův odpor v červnu 1936 podařilo.²⁸⁶ Ebel však tehdy hleděl více na prestiž svého postavení než na zájmy města. Podle nových stanov už nerozhodovala o výstavách porota, ale jeden vedoucí jmenovaný předsedou Společnosti a schválený kulturní komorou. Od roku 1936 si komora činila nárok na schvalování hudebního programu městského orchestru a v roce 1937 znovu zaútočila na stanovy Společnosti pro podporu düseldorfského výtvarného umění.²⁸⁷

Goebbelsova RKK tak postupně převzala doménu Rosenbergovy Kulturní obce (NS-KG), což ostatně odráží i dění na celostátní úrovni, kde kompetence ministra propagandy narůstaly na úkor Úřadu Rosenberg. Je

²⁸⁵ Rischer 1972, s. 7. Složení *Gaukulturringu*, v jehož čele stál vedoucí župního úřadu pro propagandu (Brouwers), vykazovalo jednoznačnou převahu zástupců NSDAP a stranických organizací: devět okresních vedoucích NSDAP z župy Düsseldorf, zástupci formací: SA-Niederrhein, SS, NSKK (*Nationalsozialistische Kraftfahrkorps*), HJ (*Hitlerjugend*), BdM (*Bund deutscher Mädel*), NS *Frauenschaft*, NS-Gemeinschaft KdF, NSDStB (*NS Deutsche Studentenbund*) a zástupci jednotlivých komor RKK. Komunální správu zastupoval zemský hejtman Rýnské provincie (*Landeshauptmann der Rheinprovinz*), primátoři Düsseldorfu, Krefeldu, M-Gladbachu, Neußu, Remscheidu, Rheydtu, Solingenu, Viersenu a Wuppertalu a landráti okresů Niederberg, Bergisch-Land, Neuß-Grevenbroich a Viersen-Kempen. Viz *Kulturring des Gaues Düsseldorf berufen*, RLZ, 5. 10. 1937.

²⁸⁶ Rischer 1972, s. 136.

²⁸⁷ Předsedou už neměl být automaticky primátor, ale osoba pověřená kulturní komorou. Více viz Rischer 1972, s. 137.

ovšem třeba zdůraznit, že v říšském měřítku málo vlivná NS-KG, která v červnu 1937 splynula s organizací Radostí k síle (KdF), měla na regionální úrovni, respektive v Düsseldorfu, daleko větší význam. Případ Galerie nové doby je dostatečně výmluvný. NS-KG sice neměla na rozdíl od RKK pravomoci měnit strukturu či stanovy spolků, ale těšila se důvěře místního vedení NSDAP, které její činnost krylo.²⁸⁸ Díky silnému postavení župního vedoucího Karla Friedricha Floriana se tak NS-KG mohla stát jedním ze zásadních kulturněpolitických činitelů v Düsseldorfu.

NS-KG nebyla pouze organizací, která hájila „čistotu“ umění v uměleckých sbírkách. Sdružovala také mládež a návštěvníky divadelních představení, koncertů, přednášek, filmů či uměleckých výstav (celkem 24 850 na přelomu let 1936/37).²⁸⁹ Ve spolupráci s městem umožňovala svým členům levnější vstupné na městská kulturní představení.²⁹⁰ Naproti tomu podobně zaměřená organizace KdF využívala městských kulturních zařízení jen okrajově. Teprve po zániku NS-KG začala KdF zprostředkovávat větší množství městských akcí, byť postupně a s výhradami. Koncerty městského orchestru zahrnula do svého programu až v sezóně 1937/1938, přičemž i nadále pořádala vlastní koncerty, které lépe odpovídaly „kulturnímu názoru“ organizace a na které městská správa neměla žádný vliv.²⁹¹

V duchu spolupráce a sjednocování tvůrčích sil se na kulturní politice města stále více podílela i umělecká akademie, která se snažila upevnit své postavení jednak mezi svobodnými umělci (Corneliova cena) a jednak v oblasti městské výstavby. Pod vedením Petera Grunda se v kulturním životě města angažovali spíše jednotlivci z profesorského sboru prostřednictvím různých zakázek.

Sám Grund řídil na župním vedení NSDAP úřad pro městskou výstavbu, vedl zemskou pobočku RdBK, navrhoval pro město stavby budoucnosti (*Schlageterforum*, Rýnskou siluetu) a dokonce se v červnu 1936 pokusil založit ve Frankfurtu n. M. svaz architektů, což bylo ovšem v rozporu se směrnicemi RKK. Grund tehdy rozeslal pozvánky architektům, se kterými chtěl založit vlastní zájmový svaz, aby se odlišili od ostatních členů Říšské komo-

²⁸⁸ Vyplývá to ze zprávy, kterou psal Hupp Ebelovi 4. 3. 1936: „Dokud stranická špička zde v Düsseldorfu bude věřit, že lze vybudovat Galerii nové doby podle Rosenbergova pojetí, nezabavíme se nesnesitelných útoků ze strany lokálních úřadů NS-KG.“ StA IV 3746.

²⁸⁹ Více o činnosti düsseldorfské pobočky NS-KG viz Träger nationalsozialistischer Kultur, RLZ, 23. 7. 1937.

²⁹⁰ Rischer 1972, s. 134.

²⁹¹ Tamtéž, s. 135.

ry pro výtvarné umění, sdružující všechny bez ohledu na skutečné umělecké schopnosti. RKK toto shromáždění stanovené na 27. 6. 1936 zakázala a s pomocí gestapa zabránila konání ustavující schůze nového svazu. Následná žádost prezidenta RKK o odvolání Grunda z postu vedoucího zemské pobočky RdBK však byla splněna až o rok později, kdy byl propuštěn z umělecké akademie.²⁹²

S nástupem Emila Fahrenkampa v roce 1937 se umělecká akademie zapojila do kulturního života Düsseldorfu mnohem více jako celek. Fahrenkamp zpočátku rozpoutal velkou mediální kampaň, aby zvýšil prestiž akademie i své osoby. V roce 1939 začal vydávat roční zprávy akademie, poskytoval rozhovory, pořádal různé přednášky, ale i literární a hudební představení, takže se mu podařilo vrátit akademii do středu pozornosti uměnímilovných průmyslníků. V rámci výuky, které už od jmenování Grunda ředitelem vévodila architektura, prosadil mimo jiné větší provázanost s praxí. Právě díky přízni místních průmyslníků přinášela práce zejména studentů architektury i konkrétní výsledky.²⁹³ Od roku 1937/38 prováděla akademie poradní činnost ohledně městské výstavby v rámci celé župy a podílela se i na plánování nacistické podoby Düsseldorfu.

V roce 1938 založil župní vedoucí Florian společnost s ručením omezeným nazvanou *Stadtplanungs GmbH* a poté, co jej v červnu 1939 pověřil Hitler výstavbou nové podoby hlavního města župy, získalo plánování širokých ulic, kongresových hal, majestátní nové radnice budovy opery a dalších monumentálních staveb jasný směr. Plánování města spadalo zároveň do agendy městské správy a zájmové sféry umělecké akademie. S pokračující válkou a narůstajícím počtem zničených domů chuť k plánování jen rostla, k realizaci nové tváře města však už nedošlo. Za nacistické vlády se přesto v Düsseldorfu postavila řada velkých staveb, nehledě na sídliště a dálkové komunikace.²⁹⁴

Na scéně výtvarného umění působila akademie především prostřednictvím profesora Schwarzkopfa, který byl zároveň prodlouženou rukou župního vedení v rámci jeho působení na kulturní život Düsseldorfu. Richard Schwarzkopf vedl od roku 1937 nacistický svaz docentů na umělecké a lékařské akademii a v roce 1938 nahradil dosavadního předsedu spolku umělců *Malkasten* Otto Ackermanna. K nelibosti řady nacistických členů se Acker-

²⁹² Viz HSt NW 1002-T-27509 Peter Grund.

²⁹³ Heuter 2002, s. 113.

²⁹⁴ Více viz Görden 1969, s. 148–151, Schäfers 2001, s. 321–330.

mann přikláněl k tradičnímu spolkovému životu v nepolitickém duchu.²⁹⁵ Na nátlak župního vedení, které od spolku očekávalo, že bude plnit nacistické kulturněpolitické úkoly, se Ackermann po čtyřech letech vzdal své funkce.

Bývalý funkcionář Bojového svazu (Kampfbundu) Richard Schwarzkopf okamžitě zahájil reformy s cílem ovládnout umělecký stav v Düsseldorfu a jeho okolí. V duchu sjednocování tvůrčích a politických sil jmenoval do rozšířeného poradního sboru starostu Haidna, který od dubna 1938 spravoval městské kulturní záležitosti, vůdce nacistického studentského svazu, generálního intendanta Krause, šéfa orchestru Balzera či ředitele nakladatelského svazu Muckela.²⁹⁶

Schwarzkopf se dále zaměřil na rozšíření a omlazení členské základny, do které po začlenění studentů umělecké akademie, měli patřit i studenti jiných fakult a dále profesori umělecké a lékařské fakulty sjednocení v nacistickém svazu docentů, jemuž předsedal. Na rozdíl od předchozích stanov bylo členství od roku 1939 umožněno i hercům a zpěvákům.²⁹⁷ *Malkasten* se stal znovu místem setkávání prominentních nacistů a pořádání osvětových přednášek, podobně jako na počátku roku 1933. Na počest Vůdcových padesátých narozenin uspořádal v dubnu 1939 spolek společně s uměleckou akademií slavnost spojenou s pochodňovým průvodem umělců, profesorů a studentů.²⁹⁸

Jak je vidno, o nositele nacistické kulturní politiky nebyla v Düsseldorfu nouze. Přes proklamovanou spolupráci a jednotu však sledovala každá organizace, instituce, stranický či státní orgán vlastní mocenský zájem. Prostřednictvím kulturní politiky bylo možné ovládat široké vrstvy obyvatelstva, proto byla předmětem tvrdého konkurenčního boje o rozsah kompetencí jak na říšské, tak na lokální úrovni. Navenek se však všichni činitelé v kulturněpolitické oblasti hájili sledováním jediného cíle.

5.2 Cíle a projevy nacistické kulturní politiky

Mezi zásadní hesla kulturní politiky, která v různých variantách pronášeli düsseldorfské nacisté, bez ohledu na to, zda zastupovali městskou správu

²⁹⁵ Schroyen – Langbrandtner 1992, s. 50. K Ackermannovi srov. Hundert fünfzig Jahre Künstler-Verein Malkasten, 1998, s. 114–117.

²⁹⁶ Hundert fünfzig Jahre Künstler-Verein Malkasten, 1998, s. 118.

²⁹⁷ Schroyen – Langbrandtner 1992, s. 53–54.

²⁹⁸ Vzhledem k chybějícím dokumentům z doby války je činnost spolku v dalších letech těžko rekonstruovatelná. Jisté je, že budova Malkasten se už v roce 1939 stala sídlem wehrmachtu a propagandistické kompanie a po náletech v červnu 1943 shořela do základů.

vu, vedení strany, či různé kulturní spolky a organizace, patřila nutnost obnovy tradiční dobré pověsti města, překonání kultury „úpadkových let“ a posílení vůdčí pozice města v kulturním životě celého regionu.

Odkaz na tradici přitom odpovídal obecné snaze nacismu využívat osvědčených a úspěšných symbolů a hodnot minulosti ve svůj prospěch a rovněž druhý požadavek vyplýval z celoříšského úsilí nacistické vlády vymezit se proti starému „systému“ (Výmarské republiky). Zdůrazňování jeho nedostatků posilovalo pozitiva nového režimu, který se chápal jako revoluční. Snaha stát se slavnou kulturní metropolí vyjadřovala především potřebu obhájit vládu nacistického režimu a získat pro ni podporu. Zároveň se však ve snaze uhájít vedoucí kulturní pozici v regionu a být příkladem celému Německu odráželo místní specifikum – tradiční rivalita mezi sousedními regiony, zvláště pak konkurenční vztahy se sousedním Kolínem.

Podle nacistické rétoriky si Düsseldorf musel své prestižní postavení zasloužit na základě nových výkonů. Jinými slovy, nové nacistické umění místních umělců mělo přinést slávu městu a zároveň legitimizovat nacistický režim. Aktivní podpora všech (přízřusobivých) umělců se zařadila mezi hlavní priority kulturní politiky městské správy hned poté, co byly provedeny zásadní kroky k vyloučení nežádoucích osob. Kromě Společnosti pro podporu düsseldorfského výtvarného umění využívalo město i jiných prostředků jak povzbudit umělce, jejichž tvorba odpovídala kulturněpolitickým potřebám města. V roce 1935 udělila městská správa poprvé ceny za literaturu a hudbu, v roce 1936 rozhodla i o udělování ceny za výtvarné umění. Ani v této oblasti však město nebylo jedinou rozhodující silou a tak v případě ceny za malbu a sochařství převzala iniciativu nejprve umělecká akademie spolu s prezidentem vládního okrsku Düsseldorf.

Corneliova cena (*Corneliuspreis*) byla nazvaná po Peteru Corneliovi, prvním řediteli umělecké akademie po jejím znovuzaložení v Pruském státě 1819. Původně byla vypsána na tři roky a mohli se na ni hlásit nejen žáci akademie, ale všichni umělci árijského původu, kteří se buď narodili v rýnsko-vestfálské oblasti nebo zde už alespoň rok žili. Stejná částka 3 000 říšských marek měla být udělena nejlepšímu malíři a nejlepšímu sochaři poprvé v den Corneliových narozenin, další dva roky pak na památné výročí Schlageterovy popravy. Peníze na cenu věnoval prezident vládního okrsku Carl Schmid jakožto kurátor akademie.²⁹⁹ Od roku 1939 převzalo město

²⁹⁹ Corneliuspreis der Düsseldorfer Kunstakademie, RLZ, 4. 4. 1936.

udílení cen za výtvarné umění do svých rukou a platilo ji ze svého rozpočtu až do roku 1943.³⁰⁰

Do roku 1938, kdy cenu ještě udílela umělecká akademie, se porota, které předsedal prezident vládního okrsku, skládala z ředitele akademie, 4 profesorů, po jednom zástupci svobodných umělců (malíře a sochaře) a tří mužů, kteří se významně podíleli na uměleckém životě v Porýní a Vestfálsku.³⁰¹ Lze tedy předpokládat, že rozhodovali především podle uměleckých měřítek a nikoliv stranických zásluh. Dokazuje to ocenění dvou sochařů Kurta Zimmermanna a Roberta Immermanna v roce 1937, jejichž velké sochy musely být krátce nato odstraněny z výstavy „Tvořící lid“. Podobně byl vybrán Zoltan Székessy v roce 1938, jehož „rachitický“ chlapec na kašně v rámci téže výstavy byl jako „zvrhlé“ umění zabaven a zničen. Ani po převzetí Corneliovy ceny městem se však porota neomezovala pouze na umělce, proti kterým by ze strany nacistů nebylo námitek.³⁰² V roce 1939 se z ceny za malbu mohl těšit Robert Pudlich. Přitom díla tohoto talentovaného umělce nesměla viset v městské galerii už od roku 1935(!).

Vytváření obrazu Düsseldorfu jako kulturní metropole vyžadovalo nejen neustálou podporu kulturních aktivit, ale i jejich demonstraci a propagaci. Kromě běžných výstav, koncertů, divadelních a operních představení, nehledě na nacisty převzaté nebo nově vytvořené svátky a slavnosti během celého roku, se pořádaly mimořádné i pravidelné přehlídky uměleckých výkonů na lokální a celoříšské úrovni. Prestižní záležitostí byla rovněž říšská zasedání nacistických kulturněpolitických organizací (sněm NS-KG v roce 1935 za účasti Rosenberga).

Slavnosti se zaměřovaly buď na jednu uměleckou oblast jako hudbu či divadlo³⁰³, nebo – jako v případě tzv. Župního kulturního týdne (*Gaukulturwoche*) – na všechny kulturní akce od výstav a koncertů přes operní představení a divadelní premiéry po literární čtení a osvětové přednášky. Tyto kulturní týdny pořádalo župní vedení strany od roku 1936 ve snaze mobilizovat všechny tvůrčí a politické síly. Zmínka o podobném týdnu v roce 1935 v denním tisku chybí, ale už v květnu 1934 se konal tzv. Západoněmecký kulturní týden. Župní kulturní týdny trvaly vždy několik dní na počátku října v různých městech župy najednou. Düsseldorf byl po tu

³⁰⁰ Seznam všech oceněných umělců 1936–43 viz Alberg 1987, s. 68.

³⁰¹ Corneliuspreis der Düsseldorfer Kunstakademie, RLZ, 4. 4. 1936.

³⁰² Její složení se mi nepodařilo zjistit.

³⁰³ Např. Richard-Strauss Festwoche 1934, Düsseldorfer Theaterfestwoche 1937.

dobu centrem veškerého dění a místem konání slavnostních projevů a zasedání nacistických organizací i státních kulturněpolitických institucí (RKK). Od roku 1939 se už tyto kulturní slavnosti pravděpodobně kvůli válce nekonaly.

Právě v rámci kulturního týdne roku 1937 byl svolán Župní kulturní kruh (*Gaukulturring*) a ve stejném roce podnítila místní NSDAP větší města župy, aby ocenila tvůrce z vybrané umělecké oblasti.³⁰⁴ Düsseldorf uděloval ceny za hudbu a literaturu (Schumannova a Immermannova cena³⁰⁵). O rok později dal sám župní vedoucí Karl Friedrich Florian k dispozici ještě 2500 RM na zvláštní cenu za plastiku, malbu, grafiku a umělecké řemeslo, takže v roce 1938 byli umělci během Župního kulturního týdne oceněni celkovou částkou přes 10 000 RM.³⁰⁶

Vysoké investice do umění však zdaleka nenaplňovala očekávání kulturněpolitických špiček. Přestože podle říšského kulturního strážce Morallera tkvěl účel kulturních týdnů ve vyvrácení údajných pomluv týkajících se provinčního charakteru düsseldorfského umění, při předávání cen v roce 1937 přiznal zemský kulturní strážce umění Brouwers, že některá zasláná díla byla tak primitivní, že je nešlo označit za „německé umění“.³⁰⁷ Brouwers sice nemluvil konkrétně, faktem však je, že městská správa Düsseldorfu přestala vzhledem k nízké kvalitě přihlášených skladeb vyhlášovat Schumannovu hudební cenu jako volnou soutěž a namísto toho udělovala od roku 1938 zvláštní zakázky zasloužilým a loajálním umělcům.³⁰⁸

5.3 Radikalizace po roce 1937

Nedostatek nového kvalitního umění nevykloučoval pořádání velkolepých kulturních představení. Nacisté ho využívali (ve smyslu čím méně umění, tím více propagandy) k ostřejšímu útoku proti svým odpůrcům, kteří údajně stále negativně působili v německém uměleckém životě. Třebaže první měsíce nacistické vlády šířila nacistická propaganda nadšenou

³⁰⁴ Wuppertal uděloval cenu za poezii a literaturu, Remscheid za umělecké řemeslo, Krefeld podporoval oblast uměleckého průmyslu, Rheydt oceňoval malbu, Solingen grafiku, Mönchen-Gladbach plastiku a Neuß výtvarné umění. *Kulturring des Gaues Düsseldorf berufen*, RLZ, 5. 10. 1937.

³⁰⁵ Během Župního kulturního týdne v roce 1936 byla vyhlášena tzv. Rýnská cena za poezii. Naposledy se Immermannova cena udělovala v roce 1943.

³⁰⁶ *Gaukulturwoche eröffnet*, RLZ, 9. 10. 1938.

³⁰⁷ *Düsseldorfer Kunst soll vorbildlich werden*, RLZ, 6. 10. 1937.

³⁰⁸ Poslední zakázka byla vypsána v roce 1940. *Görgen* 1968, s. 173–174.

kampaň ve znamení vítězné „nacionálněsocialistické revoluce“ a totálního odklonu od „dekadentní“ minulosti, ještě v roce 1937 přiznával zemský kulturní strážce umění Brouwers, že „v kulturní a umělecké politice stojíme na začátku“ a že lidé „ještě nejsou úplně přesvědčeni o revoluci a její bloubece a totálně novém uspořádání společnosti“.³⁰⁹

Na celorišské úrovni se tyto skutečnosti odrazily ve vyhlášení „očistné války“ proti modernímu umění. Celková radikalizace atmosféry, která nepostihla jen oblast výtvarného umění, je dobře patrná na událostech v hudebním životě Düsseldorfu, který se těšil dobré pověsti i velké přízni ze strany obyvatelstva. Město si bylo vědomo jeho významu a v roce 1935 vytvořilo z jedné ze dvou soukromých hudebních škol konzervatoř Roberta Schumannova, již vedl Hugo Balzer coby šéf orchestru.³¹⁰ Od roku 1938 se v Düsseldorfu pořádaly také prestižní koncerty tzv. Hodiny hudby (*Stunde der Musik*) na podporu mladých talentů. Podobné koncerty známých a začínajících sólistů z celého Německa se konaly pouze v Berlíně, Mnichově a Hamburku.³¹¹ Hudební život v Düsseldorfu si udržoval vysokou kvalitu také díky tomu, že se vyhýbal uvádění skladeb nových nacistických autorů. Je proto trochu paradox, že se právě zde konala v roce 1938 difamační výstava „Zvrhlá hudba“ (*Entartete Musik*)³¹², neskrývající svou inspiraci v mnichovské výstavě „Zvrhlé umění“.

Jako první přišel s nápadem uspořádat výstavu odsuzující „hudební bolševismus“, „negerskou muziku“ (jazz) a „neněmecké“ melodie (atonální skladby Albana Berga, Arnolda Schönberga a dalších) státní rada v durynské župě Hans Severus Ziegler. Tento bývalý funkcionář v Bojovém svazu, od roku 1936 generální intendant ve výmarském divadle a od roku 1937 říšský kulturní senátor ohlásil už v září 1937 potřebu vypořádat se s hudbou a literaturou podobně jako tomu bylo v případě výtvarného umění.³¹³

³⁰⁹ Brücke zwischen Volk und Künstler, RLZ, 12. 10. 1937.

³¹⁰ Před rokem 1933 existovaly v Düsseldorfu *Butz-Neitzel-Konservatorium* a *Gumpert-Konservatorium*. První škola byla přeorganizována a znovuotevřena jako Schumannova konzervatoř od 1. 1. 1935, druhá směla nadále přijímat jen neárijské žáky. Počet žáků Schumannovy konzervatoře vzrostl z původních 70 na 220. Gorgen 1968, s. 173.

³¹¹ „Stunde der Musik“ im Konzertwinter 1939/40, RLZ, 13. 8. 1939.

³¹² Více Zuschlag 1995, s. 315–319; Dále viz Dümling, Albrecht – Girth, Peter: *Entartete Musik. Zur Düsseldorfer Ausstellung von 1938. Eine kommentierte Rekonstruktion*, Ausstellungskatalog Düsseldorf, 1988; Rischer 1972, s. 65–69.

³¹³ Už od října 1935 platil v Německu všeobecný zákaz jazzu v rozhlase a od prosince 1937 bylo možné provozovat zahraniční hudbu jen se souhlasem ministerstva propagandy. Zuschlag 1995, s. 316.

Výstava, kterou Ziegler původně připravoval se svými spolupracovníky pro durynskou župu, se nakonec konala v rámci Říšských dní hudby v Düsseldorfu od 24. května.³¹⁴ Byla koncipována audiovizuálně a interaktivně. Návštěvníci měli možnost si sami vybírat ukázky moderní hudby (Schönberg, Berg, Hindemith, Křenek, Weil, Stravinskij a další) v kójiích s reproduktory, které se vzájemně překřikovaly. Inscenované zdání chaosu vyvolávalo i účelové uspořádání ostatních exponátů. Partitury, libreta, fotografie, portréty, plakáty, kulisy, výstřižky z novin, časopisy či karikatury (skladatelů, ale i hudebních kritiků, dirigentů, pedagogů apod.) doplňovaly většinou reprodukce obrazů spojených s jazzem, hudebníky a skladateli, komentované hanlivými nápisy. „Zvrhlé“ se rovnalo židovskému, atonální hudba byla podle nich výsledkem „duševního zhloupenutí“.³¹⁵

Přestože výstava měla velké ambice, nedosáhla takového úspěchu jako její mnichovský vzor. Skončila se už 14. června, byť byla původně ohlášena do konce měsíce. Ani noviny nehlásily rekordní návštěvnost, jak tomu bývalo zvykem při podobných událostech. Důvody nevelkého úspěchu výstavy mohly spočívat v nezachytitelnosti hudby, která obecně nebyla příliš vhodná pro propagandu. Většina napadaných skladatelů v té době už emigrovala za hranice a výstava neměla za následek konfiskace a zákazy. Exponáty z výstavy se objevily ještě ve Výmaru, Vídni, Frankfurtu a Chemnitzu jako zvláštní součást putovní výstavy „Zvrhlé umění“. Sen v podobě stále expozice ve Výmaru se však Zieglerovi nesplnil.³¹⁶

Vedle výstavy bylo jedním z vrcholů slavností hudby i předání národní hudební ceny z rukou Goebbelse, který o rok později při té samé příležitosti vyhlásil Düsseldorf jednou provždy „městem Říšských hudebních dnů“.³¹⁷ Pro město Düsseldorf tak Říšské dny hudby v roce 1938 znamenaly především prestiž a posílení pozice kulturního města v rámci nacistického celku, což vzápětí umocnila další propagandistická výstava.

Bezprostředně po expozici „zvrhlé“ hudby se 18. června 1938 do stejných sálů düsseldorfského Paláce umění (*Kunstpalast*) nastěhovala putovní výstava „Zvrhlé umění“, která na rozdíl od předchozí přehlídky musela být pro velký zájem lidí dvakrát o týden prodlužována. Do 7. srpna ji navštívili

³¹⁴ Ziegler sám tvrdil, že jednal na zakázku ministerstva propagandy, v tisku se však psalo, že výstava vznikla se zvláštním souhlasem ministra Goebbelse.

³¹⁵ Zuschlag 1995, s. 317.

³¹⁶ Tamtéž, s. 320.

³¹⁷ Görden 1968, s. 173

lo celkem 150 tisíc lidí³¹⁸, což bylo skoro o 40 tisíc návštěvníků více, než zaznamenala umělecká část výstavy „Tvořící lid“ trvající o 3 měsíce déle. Je ovšem třeba dodat, že část publika výstavy „zvrhlého“ umění tvořily organizované výlety od KdF³¹⁹ a interní školení pro stranické vedoucí v rámci župy a jednotlivých místních skupin ze sousedních žup. Vzhledem k tomu, že Düsseldorf bylo jediné město, které na západě Německa tuto výstavu hostilo, zajišťovala KdF zvláštní vlaky a sama říšská železnice poskytovala zvýhodněné nabídky na cestu do Düsseldorfu.³²⁰

Při zahajovací řeči výstavy připomněl župní vedoucí Florian „škodlivý“ vliv *Das Junge Rheinland* a *Rheinische Sezession*. Z dochovaných materiálů však nevyplývá, že by na výstavě byla přítomná díla zabavená v místním muzeu.³²¹ Velikostí zhruba odpovídala předchozím výstavám v Lipsku



Zdroj: Stadtarchiv Düsseldorf

³¹⁸ Rischer 1972, s. 101.

³¹⁹ Jen v rozmezí 18. 6. – 24. 7. to bylo 10 000 návštěvníků. Zuschlag 1995, s. 256.

³²⁰ Zuschlag 1995, s. 255.

³²¹ Tamtéž, s. 255.

a Berlíně. Specifické pro místo konání byla fotografie Alfreda Flechtheima v životní velikosti hned u vchodu, ale ta byla k vidění i na jiných místech.³²² Exponáty byly stejně jako v předchozích výstavách členěny do devíti tematických skupin, prokládané vůdcovými citáty a kresbami postižených, visely však v dostatečných odstupech, ve velkých světlých sálech a některé inscenované kompozice měly i pozitivní účinek. Například soubor osmi obrazů tvořící Noldeho oltář *Život Krista* byl pověšen ve dvou řadách nad sebou na černém pozadí, které odpovídalo duchu díla a podtrhovalo jeho expresivní barvy (viz fotografie na předchozí straně).³²³ Přesto nemůže být pochyb o tom, že její hlavní účel byl pošpinit moderní umění. Vedoucím těchto putovních výstav byl říšským vedením pro propagandu pověřen Hartmud Pistauer a lokální místa do její organizace nezasahovala.

Stejně jako výstava „Zvrhlá hudba“ nebo Říšské hudební dny neměla tato expozice s aktivní kulturní politikou města tak, jak ji začal plánovat Ebel v roce 1934, nic společného. Nevycházela z přímé iniciativy města a nepřinášela umělecká díla, na které by Düsseldorf mohl být hrdý. Městské správě přišla vhod, neboť odpoutala pozornost od bolestného stavu muzeí a nízké kvality výtvarného umění v Düsseldorfu. Sama v té době měla jen malý vliv na vývoj umění ve městě v důsledku zásahů místních nacistických organizací, ale i celoříšských událostí. Veleúspěšná výstava „zvrhlého umění“ v Düsseldorfu tak symbolizuje definitivní ztroskotání městské umělecké politiky, kterou řídil Horst Ebel.

Silná pozice kulturního referenta, kterou si pod vedením primátora Wagenführa Ebel v rámci městské správy vybudoval, začala upadat především kvůli neúspěchům městských divadel a muzeí už od roku 1935. V roce 1936 se stal městským radou jen díky vlivu župního vedoucího Florianana. Další vývoj událostí, především pak v souvislosti s uměním na výstavě „Tvořící lid“, dále zhoršoval Ebelovo postavení. Prozatímní primátor Liederley, který v dubnu 1937 nahradil Wagenführa, se sice ještě neodvážil Ebela odvolat, nicméně s příchodem nového primátora Otta Ebelův vliv v městské správě definitivně skončil. V dubnu 1938 byl úřad pro kulturní záležitosti převeden do agendy prvního starosty respektive primátora, kterým se

³²² „Typicky židovské“ obličejové rysy Alfreda Flechtheima byly zakomponovány i do některých plakátů na výstavu „Zvrhlé umění“ (např. v Chemnitz). Nacistická propaganda v jednom z nejprominentnějších židovských obchodníků s uměním a protagonistů moderního umění zosobňovala původce „židobolševistického“ kulturního úpadku.

³²³ Vzpomínky malíře Bernarda Schultzeho viz Alberg 1987, s. 87–90.

Carl Haidn v prosinci 1939 stal. Ebel tedy v době dvou zmiňovaných výstav dohlížel už jen na školní úřad, správu trhů, úřad pro reklamu a jatka.³²⁴

Nepřátelské klima vůči moderním umělcům, které charakterizovala výstava „zvrhlého“ umění a plundrování v německých muzeích, se stalo osudným i düsseldorfským umělcům, kteří dosud nebyli zcela „zglajchšaltováni“. Ne všichni umělci, kteří zůstali v Düsseldorfu po roce 1933, se upsali nacistickým uměleckým ideálům. Sice jen malá část umělců, většinou židovského původu a levicového smýšlení, se přidala k uměleckému a politickému odboji.³²⁵ Řada z nich prošla nacistickým vězením či koncentračním táborem a některým se později podařilo emigrovat. V široké skupině umělců, kteří se pasivně přizpůsobili změněným podmínkám, se však našla i řada odvážných autorů, kteří nepřestali tvořit v protinacistickém duchu a dokonce svá díla posílali na výstavy. Svědčí o tom zákaz *Rheinische Sezession* z března 1938. Prezident RdBK své rozhodnutí zdůvodnil odkazem na výstavu spolku v předchozím roce, která ukázala, že „v *Rheinische Sezession* stále přetrvává duch krubů, které se v minulosti soustředily kolem Johanny Ey a Alfreda Flechtbeima“.³²⁶ Z výstavy proto musely být některé práce odstraněny.

Jedinou oporu mělo moderní umění v Galerii Alexe Vömmela, která šikovně kombinovala práce moderních umělců s těmi, které nacistický stát velebil, takže ještě v roce 1935 pořádala větší výstavy moderních umělců.³²⁷ Dokonce v roce 1941 byla galerie dočasně zavřena, protože říšský zmocněnec Schweitzer zajistil při prohlídce galerie 96 obrazů a plastik od Pudlicha, Kolbeho, Sintenise, Daumiera, Hofera, Rohlfse, Mackeho, Heckela, Noldeho či Barlacha.

5.4 Období 2. světové války

S vypuknutím 2. světové války v září 1939 se kulturní politika města radikálně změnila. Vše bylo podřízeno válečné mašinérii tak, že i nacistické organizace, které mezi sebou před válkou soutěžily o získání větších pravomocí, spojily své síly k jednotnému postupu.³²⁸ Hlavním úkolem kul-

³²⁴ Görden 1969, s. 124–125.

³²⁵ Např. Julio Levin, Peter Ludwig, Karl Schleswig, Otto Pankok, Felix Nußbaum a další. Viz Baumeister, Annette: Mit Bildern widerstehen. In: Krempel 1985, s. 111. Více viz Alberg 1987.

³²⁶ Baumeister: Mit Bildern widerstehen. In: Krempel 1985, s. 112.

³²⁷ Stojí za zmínku, že ještě do počátku roku 1935 bylo možné číst ve *Volksparole* pochvalné kritiky od dr. Bernda Lasche na výstavy Matareho, Barlacha, Rohlfse a dalších moderních umělců.

³²⁸ Rischer 1972, s. 211.

turních akcí bylo posilovat bojovného ducha a odvádět pozornost od válečných útrap, což se v pozdějších letech, kdy začaly pravidelné nálety na město, příliš nedařilo, i když na to bylo vynaloženo hodně peněz.³²⁹ Těžištěm kulturní politiky se stala především divadla, opera a koncerty, kde namísto ideologie nastoupila zábava a návštěvnost rostla.

V otázce komunální samostatnosti se během války nic nezměnilo. Naopak kompetence městské správy byly nadále omezovány a o významnější aktivní kulturní politice se dá hovořit pouze v případě uměleckých muzeí. Ta byla sice uzavřena už koncem srpna s ohledem na hrozbu války a Düsseldorf se musel vzdát své pověsti „města muzeí“. Düsseldorf totiž nemohl obnovit provoz muzeí krátce po převezení cenných sbírek do bezpečí jako se stalo například v Kolíně či Wuppertalu. Nejenže ležela v centru města, blízko strategických mostů a jiných potenciálních cílů, ale po odvezení cenných sbírek zůstala ve městě jen druhořadá díla, která by se ani nemohla vystavovat. Palác umění byl až na depozitář využíván jako zásobárna obilí nebo byl obsazen vojskem. Otevřeny zůstaly pouze Grafické sbírky, kde se v malých prostorách konaly pravidelné výstavy, zároveň se zvýšil počet přednášek a prohlídek po historických pamětihodnostech města.

V zavřených muzeích však pokračovala nákupní politika, a to nijak bezvýznamná. V roce 1940 se muzeu podařilo získat velmi cennou sbírku Jantzen (středověké a novověké duté sklo). Město mimo jiné využívalo župní vedení strany k nákupům uměleckých děl na obsazených územích. Nejvíce uměleckých děl bylo nakoupeno ve Francii (celkem 585 000 RM) a to od soukromých obchodníků s uměním, jejichž těžké situace město využilo, stejně jako v Belgii a Holandsku. Jen za účetní rok 1942/43 vydalo město za nákupy 1,4 miliónů říšských marek, což bylo více než za prvních šest let nacistické vlády.³³⁰ Umělecké muzeum si však činilo nároky i na díla zabavená Říší ve Francii v rámci „loupeže umění“ (*Kunstraub*) pod záminkou odškodnění za díla ztracená za napoleonských válek. I když uvedený důvod byl právně neudržitelný, neboť tehdy se jednalo o přesunutí soukromé sbírky do mnichovské rezidence z rozhodnutí jejího majitele – zemského pána, zisku cenností zabránil jen další válečný vývoj.³³¹ Zároveň tím defi-

³²⁹ Tamtéž, s. 209.

³³⁰ Od 1939 do 1945 utratilo město za nákup uměleckých děl nejméně 3 milióny RM. Görden 1969, s. 206.

³³¹ Rischer 1972, s. 195–196.

nitivně skončila činnost muzeí, jejichž ředitel Hans W. Hupp zemřel na angínu 27. října 1943.

Finanční podpora umělcům v podobě Corneliovy ceny trvala do roku 1943 a do roku 1944 pořádala Společnost pro podporu düsseldorfského výtvarného umění vždy na jaře a na podzim pravidelné výstavy místních umělců. Řada z nich, včetně některých profesorů na umělecké akademii, musela sloužit ve válce. Poslední výstava byla kvůli náletům odložena na červenec 1944. Kromě místních umělců byly k vidění i výstavy bulharského, vlámského, toskánského či vídeňského umění. Jak uvádí Rischer, výstavy se těšily dobré návštěvnosti.³³²

Městská divadla hrála prakticky bez přestávky. I o prázdninách se střídala tak, aby nevznikla žádná mezera. Nálety na město, které naplno propukly v létě 1942, je zásadně neomezovaly, dokud neponičily vlastní budovy. V červnu 1943 byly silně poškozeny *Schauspielhaus* (divadlo) a *Tonhalle* (koncertní síň). Definitivně padly v listopadu toho roku, stejně jako budova opery. Nálety byla poškozena prakticky všechna kulturní zařízení včetně umělecké akademie (poprvé v srpnu 1942). Nicméně kulturní život v Düsseldorfu to nezastavilo. Opera byla opravena a v roce 1944 uvedla ještě 73 představení. Stejně tak pokračovalo divadlo a koncerty v náhradních prostorách školní auly a chrámového sálu (*Kreuzkirche*). Teprve 1. září 1944 na základě vyhlášení „totální války“ Goebbelsem (25. srpna 1944) nastalo všeobecné omezení kulturního života a umělci dosud chránění před válkou byli povoláni do zbraně.

V té době se už hospodářství města zhroutilo pod tíhou neustálého bombardování. Veškerá infrastruktura včetně dopravy, zásobování potravinami a energií vážla, lidé hledali útočiště v méně zasažených oblastech. Ve městě, kde v roce 1939 žilo kolem 540 000 obyvatel, jich na konci války zbývalo už jen 235 000. V posledních měsících války, kdy už nevládl žádný řád, se stupňoval nacistický teror proti vlastnímu obyvatelstvu, které nebylo ochotno následovat osud „Třetí říše“. V březnu 1945 obsadilo americké vojsko levý břeh Rýna a 17. dubna se bez boje ujalo vlády nad městem. Válka stejně jako nacistická vláda tím pro přeživší občany Düsseldorfu skončila.³³³

³³² Tamtéž, s. 192.

³³³ Alberg 1987, s. 137. Srov. Zimmermann 1995.

6. Závěr

Jak bylo vyloženo na začátku, nacistická kulturní politika sestávala ze dvou vzájemně ovlivňujících se rovin, které plnily stejnou funkci, a to legitimizaci nacistického režimu. Jedna cesta ke stabilizaci vlády vedla přes eliminaci nežádoucích osob a ovládnutí mas pomocí kulturní propagandy, zatímco v druhém „metafyzickém“ plánu kulturní politiky „Třetí říše“ měl o oprávněnosti nacistické vlády svědčit velký rozkvět „pravého“ umění. Přeneseno na düsseldorfské poměry, i zde nacházíme dvě linie kulturní politiky: jednak šlo o mocenský nástroj k ovládnutí místního kulturního života, kontrole umělců a jejich produkce a jednak o aktivní budování prestižního obrazu města Düsseldorf coby „kulturní metropole Západu“.

Kulturní život v Düsseldorfu se nacistům podařilo ovládnout překvapivě brzy po nástupu Hitlera k moci, ať už se jednalo o státní a městské instituce či různé organizace a spolky. Jako první se iniciativy chopila místní pobočka Rosenbergova Bojového svazu pro německou kulturu podporovaná místní organizací NSDAP, jež si oproti centrální kulturněpolitické byrokracii vytvořila značný náskok. Umožnily jí to především silně zakořeněné nacionalistické postoje düsseldorfských obyvatel a zázemí, které si nacisté v Düsseldorfu vybudovali v posledních letech Výmarské republiky. Někteří místní umělci se sice postavili na obranu moderního umění, ale slavnostní pálení knih, které se konalo ze společné iniciativy nacistické, nacionalistické a evangelické mládeže mnohem dříve než podobné (centrálně řízené) akce v jiných německých městech, dokazuje, že atmosféra ve městě přála spíše „vítězství nacionálněsocialistické revoluci“ a jejímu boji za „očistění německého ducha“.

S postupnou reorganizací městské správy během prvního roku nacistické diktatury, ve které významné posty obsadili většinou zasloužilí, nicméně nedostatečně kvalifikovaní, členové NSDAP, získala düsseldorfská kulturní politika formální charakter. Nebyla to ale pouze městská správa, kdo ovládal místní kulturu. V duchu „národní pospolitosti“ se městská správa od počátku dělila o své kompetence se zástupci strany (župní vedoucí Florian), nacistických kulturních organizací (Bojový svaz – od října 1934 NS-KG), státních kulturních organizací (RKK), zemských úřadů (prezident vládního okrsku) a dalších kulturních spolků a institucí (např. umělecká akademie).

Vesmíš se však jednalo o místní pobočky stranických či státních organizací. Centrální orgány zasahovaly do lokální kulturní politiky do roku 1937 jen minimálně. Ku příkladu ministerstvo propagandy mělo dohled

nad uměleckými cenami, nicméně městu nijak nebránilo v udílení vlastních cen. Také v oblasti divadla či hudby nebylo rozhodující silou ministerstvo propagandy. Upozornění na vhodné autory a díla byla spíše doporučujícího charakteru.³³⁴ V každém případě nebyla nijak zvlášť vynucována a neuposlechnutí nemělo prakticky žádné následky, jak dokazuje činnost šéfdirigenta Hugo Balzera a Městského orchestru.

V případě düsseldorfských divadel, která s nejvyšším procentuálním zastoupením ideologických her držela smutné prvenství v rámci celého Německa, se rovněž neuplatnil vliv říšského orgánu, ale nacistického šéfdramaturga dosazeného městskou správou. Goebbels se naopak pokoušel podržet generálního intendanta Iltze v úřadě, když měl být v roce 1937 propuštěn, ale neprosadil se proti rozhodnutí městské správy. I to bylo možné v nacistickém totalitním státě.

Jakmile si městská správa upevnila na základě centrální legislativy („glajchšaltační“ zákony) svůj vliv na kulturní život Düsseldorfu, začala provádět také specifickou politiku v oblasti umění a kultury vycházející ze svérázu města a jeho historie. Ta pramenila nejen ze snahy přispět ke slávě nacistického státu, ale především z konkurenčního vztahu mezi sousedními župami. Největší prostor pro provádění vlastních aktivit ve prospěch pozdvižení věhlasu města mělo vedení města v čele s primátorem Wagenführerem a vedoucím úřadu pro kulturní záležitosti Horstem Ebelem v oblasti muzejní a výstavní politiky.

Na případu Galerie nové doby je dobře patrný sílící tlak ze strany župního vedení NSDAP a místní pobočky Rosenbergovy NS-KG, jenž městu nakonec dovolil pouze defenzivní politiku. Z dnešního pohledu se snahy Ebela a Huppa vytvořit přehledku soudobé umělecké tvorby musí jevit jako nepochopitelné, neboť s ohledem na odmítání moderních výrazů ze strany nacistů byl neúspěch Galerie nové doby předem naprogramován. Nicméně, přestože nacistická propaganda skloňovala „národní pospolitost“ ve všech pádech a neustále vzývala jednotu tvůrčích sil, realita byla jiná. Ani na nejvyšší úrovni se politici nedokázali shodnout na jednotném pojetí nacistického umění. Do roku 1935 existovala (hlavně v Berlíně) kulturněpolitická opozice v rámci strany, která bojovala za uznání expresionismu jakožto státního umění. Proto období do roku 1937, ve kterém se režim definitivně vypořádal s odkazem moderních umělců, charakterizuje

³³⁴ Dahm 1995, s. 250.

vztah nacistického režimu k umění především jeho nevyzpytatelnost. Také osud zahradních plastik na říšské výstavě „Tvořící lid“ výmluvně popisuje rozpory v nacistické kulturní ideologii a neschopnost příslušných míst se v nich orientovat ještě v roce 1937. Hupp ani Ebel v roce 1934, kdy začali plánovat nové uspořádání muzeí, evidentně netušili, co se stane o tři roky později.

Hans W. Hupp, který do NSDAP vstoupil jako mnozí jiní až 1. května 1933, zřejmě nebyl nacistou z přesvědčení a podle všeho se jako kunsthistorik zastával jakési umírněné koncepce umění v rámci nacistické ideologie. Prakticky tak byl jeden z mála ředitelů muzeí, kteří byli v polovině třicátých let ochotni vystavovat díla kritizovaných moderních umělců. Jeho jednání však spíše než z obdivu k modernímu umění vycházelo ze snahy zachovat si profesionální čest tím, že nebude vystavovat nezralá a průměrná díla „starých bojovníků“. Ohlížel se přitom samozřejmě i na sousední města s hodnotnějšími sbírkami (Kolín, Bonn).

Naproti tomu Horst Ebel byl zřejmě v oblasti umění naprostý laik, který při jeho hodnocení vycházel z tzv. selského rozumu a nacistického chápání lidového umění. Předpokládám, že neměl vlastní pojetí umění ani žádnou koncepci uspořádání městských muzeí tak, aby ukazovala hodnotné sbírky. Na příkladu Galerie nové doby je totiž evidentní, že jen pasivně přijímal a jako nacističtí poslušně plnil požadavky NS-KG a jiných nacistických orgánů. Ani další jeho kroky v muzejní politice se nevyznačovaly potřebnou rozhodností (Carstanjenova sbírka), když pomíneme rozdělení muzeí na šest částí, které však ještě více roztříštilo stávající, už tak torzovitě sbírky.

Neúspěch Galerie tak závisel nejen na silné pozici düsseldorfské pobočky NS-Kulturní obce, jejíž vliv na centrální nacistickou kulturní politiku je obvykle marginalizován, ale také na osobnosti kompetentního úředníka. Prosazení určitého stylu umění nepatřilo mezi Ebelovy ambice. Galerie pro něj měla význam, pouze pokud byla uznávána a přispívala prestižnímu obrazu města, a proto při roztržkách s různými nacistickými činiteli nekladl prakticky žádný odpor. Celkově se tím však pro městskou správu výrazně zmenšilo pole působnosti v městské kulturní politice. V roce 1937 sice ještě pořádala říšskou výstavu „Tvořící lid“, ale místo aby se stala triumfem městské politiky sebe prezentace, ve skutečnosti znamenala konec snah dosáhnout významného postavení v kultuře na základě vlastních aktivit zpečetěný odchodem Ebela z úřadu pro kulturní záležitosti v roce 1938.

Nad směrem a řízením kulturní politiky převzaly od té doby dominantní vládu místní stranické orgány a organizace formálně sdružené v župním kulturním kruhu (*Gaukulturring*), které se dosud rovněž podílely na získání prestižního titulu „města umění“, ovšem svým způsobem. Lokální pobočky NSDAP a nacistických organizací se tím snažily obhájit svou existenci. Budování výsadní pozice „města umění na Západě“ bylo proto určováno nejen zásluhami v kulturním, ale i v nacistickém smyslu slova. Pro nacistický režim bylo typické, že využíval osvědčených tradic a hodnot, se kterými se mohly identifikovat nejširší vrstvy obyvatelstva, a pro zvýšení efektu je účelově slučoval s politickými a nacistickými symboly. Příznačné je spojování Schlageterova kultu s významnými kulturními a uměleckými událostmi, jako například udílení Corneliovy ceny v památný den jeho poprav, či prezentace města coby „Schlageterova města“ během výstavy „Tvořící lid“.

Další činnost města a ostatních aktérů v oblasti kultury od roku 1938 se, i s ohledem na celkovou radikalizaci režimu, nesla až do vypuknutí 2. světové války více v duchu centrálně řízené nacistické propagandy. Ostatně i na celoříšské úrovni bylo po roce 1937 jasné, že plán na vytvoření „kulturního zázraku“ ztroskotat a nahradila jej negativní kulturní propaganda, která reagovala na aktuální události. Pokud se i v té době hlásilo město Düsseldorf k titulu kulturní metropole, pak ne na základě vlastního kulturního bohatství, ale svědomitého plnění kulturněpolitických úkolů celoříšského významu. Město přitom hrálo roli statisty, který víceméně pouze financoval kulturní život a udílené ceny.

K období 2. světové války se zachovalo velmi málo dokumentů vzhledem k tomu, že prakticky všechny kulturní instituce padly za obětí bombardování a s nimi i jejich písemnosti. Noviny nevycházely pravidelně a stále méně podávaly informace o kultuře. Obecně však můžeme říci, že válka znamenala definitivní konec specifické městské kulturní politiky. Zcela se změnil cíle a úkoly kulturní činnosti města, ale také postoj politických aktérů. Ti, kteří spolu dosud soupeřili o správný výklad „německého umění“, aby tím sami sobě zajistili co největší moc, spojili své síly proti společnému nepříteli. Ve vztahu k veřejnosti se kulturní politika za války nesla jednoznačně v duchu propagandistického utužování morálky a poskytování úniku od tíživé reality. Na hájení partikulárních kulturněpolitických zájmů düsseldorfských nacistů nezbýval prostor. Teprve za války tedy došlo k rozsáhlému podřízení düsseldorfské kulturní politiky centrálním orgánům.

Seznam pramenů a literatury

Archivní dokumenty

Akta Městského archivu v Düsseldorfu (Stadtarchiv Düsseldorf)
(StA)

- IV 337 Úřad pro kulturní záležitosti (Amt für kulturelle Angelegenheiten).
- IV 339 Úřad pro kulturní záležitosti (Amt für kulturelle Angelegenheiten).
- IV 342 Městské muzeum umění (Städtisches Kunstmuseum).
- IV 3746 Korespondence s primátorem (Schriftwechsel mit dem Oberbürgermeister).
- IV 3747 Korespondence s primátorem (Schriftwechsel mit dem Oberbürgermeister).
- IV 3748 Korespondence s primátorem (Schriftwechsel mit dem Oberbürgermeister).
- IV 3937 Galerie nové doby (Galerie der Neuzeit).

Pozůstalost Horsta Ebela (Nachlass des Stadtrats Ebel), Nr. 42 (Sta, NL-Nr.42 Ebel):
56 Kulturpolitik.
142 Bericht „Ein halbes Jahrzehnt nationalsozialistische Kulturarbeit“.

Akta Hlavního státního archivu Severní Porýní-Vestfálsko
(*Nordrhein-Westfälisches Hauptstaatsarchiv*)
(HSt)

Regierung Düsseldorf: 18346 Heinrich Nauen.
Regierung Düsseldorf: 55850 Emil Fahrenkamp.
Regierung Düsseldorf: 55848 Edwin Scharff.
Entnaziakten NW 1002-T-27509 Peter Grund.
BR 1021 / 39.

Akta archivu Umělecké akademie v Düsseldorfu (Kunstakademie Düsseldorf)
KA Düsseldorf A 6.7 Mapped 111 Franz Radziwil.

Periodika

Volksparole (VP) – od 1935 přejmenovány na *Rheinische Landeszeitung* (RLZ) 1930–1938.

Tištěné prameny

- Ebel, Horst – Hupp, Hans W.: Drei Jahre Museumsarbeit in Düsseldorf 1934–1936, Düsseldorf 1937.
- Ebel, Horst: Düsseldorf, die Ausstellungsstadt. Rückschau und Ausblick. In: Maiwald, E. W.: Reichsausstellung Schaffendes Volk Düsseldorf 1937, s. 119–125.
- Eikmeyer, Robert (Hrsg.): Adolf Hitler. Reden zur Kunst- und Kulturpolitik 1933–1939, Gent 2004.
- Görge, Hans-Peter: Dokumentation zur Geschichte der Stadt Düsseldorf. Band 3: Zeit der Machtergreifung 1930–1934. Quellensammlung, Düsseldorf 1982.

- Görgen, Hans-Peter: Dokumentation zur Geschichte der Stadt Düsseldorf. Band 4: Im „Dritten Reich“ 1935–1945. Quellensammlung, Düsseldorf 1983.
 Jahresbericht der Staatlichen Kunstakademie Düsseldorf, 1939.
 Kaesbach, Walter: Die Kunsthochschule von heute, Düsseldorf 1932.
 Maiwald, E. W. (Hrsg.): Reichsausstellung Schaffendes Volk Düsseldorf 1937. Ein Bericht, Düsseldorf 1939.

Odborná literatura a publikace

- Abelein, Manfred: Deutsche Kulturpolitik, Düsseldorf 1970.
 Abelein, Manfred: Die Kulturpolitik des Deutschen Reiches und der Bundesrepublik Deutschland, Köln und Opladen 1968.
 Backes, Klaus: Hitler und die bildenden Künste. Kulturverständnis und Kunstpolitik im Dritten Reich, Köln 1988.
 Barron, Stephanie: Entartete Kunst: Das Schicksal der Avantgarde im Nazi-Deutschland, München 1992.
 Blume, Eugen – Scholz, Dieter (Hrsg.): Überbrückt. Moderne und Nationalsozialismus. Kunsthistoriker und Künstler 1925–1937, Köln 1999.
 Bollmus, Reinhard: Das Amt Rosenberg und seine Gegner. Studien zum Machtkampf im Nationalsozialistischen Herrschaftssystem, Stuttgart 1970.
 Brenner, Hildegard: Die Kunstpolitik des Nationalsozialismus, Reinbek 1963.
 Brock, Bazon – Preiß, Achim: Kunst auf Befehl? Dreiunddreißig bis Fünfundvierzig, München 1990.
 Brockhaus Enzyklopädie. Bd. 1–24, A–ZZ, Mannheim, 1986–1994.
 Cepl-Kaufmann, Gertrude (Hrsg.): Bilanz Düsseldorf '45, Düsseldorf 1992.
 Fellbach-Stein, Ariane M.: Kunstpolitik in der Pfalz 1920–1945. Beiträge zur pfälzischen Geschichte, München 1996.
 Görgen, Hans-Peter: Düsseldorf und der Nationalsozialismus. Studie zur Geschichte einer Geschichte im „Dritten Reich“, Köln: Univ. Diss., 1968.
 Görgen, Hans-Peter: Düsseldorf und der Nationalsozialismus. Studie zur Geschichte einer Geschichte im „Dritten Reich“, Düsseldorf 1969.
 Hentzen, Alfred: Die Berliner National-Galerie im Bildersturm, Köln und Berlin 1971.
 Hesse, Anja: Malerei des Nationalsozialismus: Der Maler Werner Peiner: (1897–1984), Hildesheim 1995.
 Heuter, Christoph: Emil Fahrenkamp 1885–1966, Petersberg 2002.
 Hüttenberger, Peter: Düsseldorf. Geschichte von den Ursprüngen bis ins 20. Jahrhundert. Bd. 3: Die Industrie- und Verwaltungsstadt (20. Jahrhundert), Düsseldorf 1989.
 Hundert fünfzig Jahre Künstler-Verein Malkasten, Düsseldorf 1998.
 Jäckel, Eberhard: Hitlerův světový názor. Projekt jedné vlády, Praha – Litomyšl 1999.
 Mathieu, Thomas: Kunstauffassungen und Kulturpolitik im Nationalsozialismus: Studien zu Adolf Hitler, Joseph Goebbels, Alfred Rosenberg, Baldur von Schi-

- rach, Heinrich Himmler, Albert Speer, Wilhelm Frick, Saarbrücken 1997 (Kiel, Univ., Diss., 1996).
 Neue deutsche Biographie. Bd. 1–22, A–Schin, Berlin 1971–2005.
 Ottův slovník naučný. Ilustrovaná encyklopaedie obecných vědomostí. Díl 1–28, A–Žyžkowski (Doplňky), Praha 1996–2003.
 Petropoulos, Jonathan: Kunstraub und Sammlungswahn: Kunst und Politik im Dritten Reich, Berlin 1999.
 Petsch, Joachim: Kunst im Dritten Reich. Architektur, Plastik, Malerei, Köln 1983.
 Rave, Paul Ortwin: Kunstdiktatur im Dritten Reich, hrsg. Schneede, Uwe M., Berlin 1987.
 Reichel, Peter: Svůdný klam Třetí říše. Fascinující a násilná tvář fašismu, Praha 2004.
 Rischer, Walter: Die nationalsozialistische Kulturpolitik in Düsseldorf 1933–1945, Düsseldorf 1972.
 Sarkowicz, Hans: Hitlers Künstler: Die Kultur im Dienst des Nationalsozialismus, Frankfurt am Main 2004.
 Schäfers, Stefanie: Vom Werkbund zum Vierjahresplan. Die Ausstellung Schaffendes Volk, Düsseldorf 2001.
 Schroyen, Sabine – Langbrandtner, Hans-Werner: Quellen zur Geschichte des Künstlervereins Malkasten. Ein Zentrum bürgerlicher Kunst und Kultur in Düsseldorf seit 1848, Köln 1992.
 Schuster, Peter Klaus (Hrsg.): Die „Kunststadt“ München 1937. Nationalsozialismus und „Entartete Kunst“, München 1988.
 Trier, Eduard (Hrsg.): Zweihundert Jahre Kunstakademie Düsseldorf, Düsseldorf 1973.
 Zuschlag, Christoph: „Entartete Kunst“. Ausstellungsstrategien im Nazi-Deutschland, Worms 1995.

Výstavní katalogy

- Alberg, Werner: Düsseldorfer Kunstszene 1933–1945, Stadtmuseum Düsseldorf, Düsseldorf 1987.
 Kunst im 3. Reich. Dokumente der Unterwerfung, Frankfurt am Main 1974.
 Kort, Pamela: Paul Klee 1933. Städtische Galerie in Lehnbachhaus, München, Köln 2003.
 Krempel, Ulrich: Am Anfang: Das Junge Rheinland. Zur Kunst und Zeitgeschichte einer Region 1918–1945, Städtische Kunsthalle Düsseldorf 1985.
 „... und nicht die leiseste Spur einer Vorschrift“, Düsseldorf 1987.
 Skulptur und Macht. Figurative Plastik im Deutschland der 30er und 40er Jahre. Eine Ausstellung im Rahmen des Gesamtprojekts der Akademie der Künste „Das war ein Vorspiel nur...“, Berlin 1983.
 Zwischen Widerstand und Anpassung, Berlin 1978.

Články, studie a kapitoly z odborných publikací

- Barbian, Jan-Pieter: Die Beherrschung der Musen. Kulturpolitik im „Dritten Reich“. In: Sarkowicz 2004, s. 40–74.
- Baumeister, Annette: Mit Bildern widerstehen. In: Krempel 1985, s. 110–112.
- Bieber, Dietrich: Aus der Chronik der Kunstakademie, Personen und Ereignisse. In: Trier 1973, s. 215–217.
- Brock, Bazon: Kunst auf Befehl? Eine Kontrafaktische Behauptung: War Hitler ein Gott? In: Brock – Preiß 1990, s. 9–20.
- Bushardt, Magdalena – Güldner, Bettina – Nicolai, Bernd. Die Reichsausstellung „Schaffendes Volk“ 1937. In: Skulptur und Macht, 1983, s. 159–174.
- Dahm, Volker: Künstler als Funktionäre. Das Propagandaministerium und die Reichskulturkammer. In: Sarkowicz 2004, s. 75–109.
- Dahm, Volker: Nationale Einheit und partikuläre Vielfalt. Zur Frage der Kulturpolitischen Gleichschaltung im Dritten Reich, Vierteljahresheft für Zeitgeschichte 2 (1995), s. 221–265.
- Dussel, Konrad: Der NS-Staat und die „deutsche Kunst“. In: Bracher, Karl Dietrich – Funke, Manfred – Jacobsen, Hans-Adolf: Deutschland 1933–1945. Neue Studien zur nationalsozialistischen Herrschaft, Düsseldorf 1993, s. 256–272.
- Dussel, Konrad: Kunst und Kultur im NS-Staat. Zur Geschichte ihrer Geschichtsschreibung und deren Ergebnisse, Neue politische Literatur 3 (1990), s. 390–406.
- Dyke, James van: Franz Radziwill im Kampf um die Kunst. In: Blume – Scholz 1999, s. 179–190.
- Flacke-Knoch, Monika – Wiese, Stephan von: Der Lebensfilm von Alfred Flechtheim. In: Alfred Flechtheim: Sammler. Kunsthändler. Verleger, Düsseldorf 1987, s. 153–212.
- Frey, Stefan – Hünecke, Andreas: Paul Klee, Kunst und Politik in Deutschland 1933. Eine Chronologie. In: Kort 2003, s. 268–306.
- Germer, Stefan: Kunst der Nation. Zu einem Versuch, die Avantgarde zu nationalisieren. In: Brock – Preiß 1990, s. 21–40.
- Klapheck, Anna: Die „goldnen“ zwanziger Jahre. Die Akademie zwischen den Kriegen. In: Krempel 1985, s. 64–72.
- Petsch, Joachim: „Unersetzliche Künstler“. Malerei und Plastik im „Dritten Reich“, In: Sarkowicz 2004, s. 245–278.
- Pollack, Kristine: Das 39er-Denkmal in Düsseldorf. In: Skulptur und Macht, 1983, s. 155–158.
- Reichel, Peter: Kunst. Bildende Kunst und Architektur. In: Benz, Wolfgang – Graml, Hermann – Weiß, Hermann: Enzyklopädie des Nationalsozialismus. Stuttgart 1997, s. 154–166.
- Starek, Stefan: Architektur auf der „Reichsaufstellung Schaffendes Volk Düsseldorf 1937. In: Breuer, Dieter – Cepl-Kaufmann, Gertrude: Moderne und Nationalsozialismus im Rheinland. Paderborn 1997, s. 501–514.

Elektronické zdroje

Gesetz zur Wiederherstellung des Berufsbeamtentums.

<http://www.documentarchiv.de/ns/beamtinges.html> [citováno 14. dubna 2006]

Seznam používaných zkratek

DAF (<i>Deutsche Arbeitsfront</i>)	Německá pracovní fronta
Gesolei (<i>Gesundheitspflege, soziale Fürsorge und Leibesübungen</i>)	Düsseldorfská výstava věnovaná péči o zdraví, sociálnímu zabezpečení a tělovýchově (1926)
KdF (<i>Kraft durch Freude</i>)	Radostí k síle
KfDK (<i>Kampfbund für Deutsche Kultur</i>)	Bojový svaz pro německou kulturu
NSDStB (<i>NS Deutsche Studentenbund</i>)	Nacionálněsocialistický německý svaz studentů
NS-KG (<i>NS Kulturgemeinde</i>)	Nacionálněsocialistická kulturní obec
RdBK (<i>Reichskammer der Bildenden Kunst</i>)	Říšská komora pro výtvarné umění
RKK (<i>Reichskulturkammer</i>)	Říšská kulturní komora
RLZ	<i>Rheinische Landeszeitung</i>
VP	<i>Volksparole</i>

Přílohy

Příloha 1: „Komory hrůzy“ a „výstavy hanby“ předcházející velké mnichovské výstavě „Zvrhlé umění“ / „Entartete Kunst“ 1937 (viz Zuschlag 1995).

4. dubna – 5. června 1933: **Mannheim**, Städtische Kunsthalle

„Kulturněbolševistické obrazy“ /

„Kulturbolschewistische Bilder“

Dále pokračovala: 25. června – 12. července 1933: **Mnichov**, Kunstverein

„Nákupy Mannheimské galerie“ /

„Mannheimer Galerienankäufe“

23. července – 13. srpna 1933: **Erlangen**, Orangerie

(Kunstverein)

„Mannheimská komora hrůzy“ /

„Mannheimer Schreckenskammer“

8. dubna – 30. dubna 1933: **Karlsruhe**, Badische Kunsthalle

„Vládní umění 1918–1933“ /

„Regierungskunst 1918–1933“

17. dubna – 16. května 1933: **Norimberk**, Städtische Galerie
„Komora brůzy“ / „Schreckenskammer“
14. května – červen 1933: **Chemnitz**, Städtisches Museum
*„Umění, které nevyšlo z naší duše“ /
 „Kunst, die nicht aus unserer Seele kam“*
- Asi 10. června – asi 24. července 1933: **Stuttgart**, Kronprinzenpalais (Staatsgalerie)
*„Listopadový duch – umění ve službách rozkladu“ /
 „Novembergeist – Kunst im Dienste
 der Zersetzung“*
- Dále pokračovala: 20. srpna – asi 18. září 1933: **Bielefeld**, Städtisches Museum
4. srpna – 8. září 1933: **Ulm**, Städtisches Museum
*„Deset let ulmské umělecké politiky“ /
 „Zehn Jahre Ulmer Kunstpolitik“*
23. září – 18. října 1933: **Dráždany**, Lichthof des Neuen Rathauses
„Zvrblé umění“ / „Entartete Kunst“
- Dále pokračovala: 11. února – duben 1934: **Hagen**, Städtisches Museum
 7.–21. září 1935: **Norimberk**, Städtische Galerie
 11. listopadu – 8. prosince 1935: **Dortmund**, Haus der Kunst
 12.–26. ledna 1936: **Řezno**, Kunst- und Gewerbeverein
 4.–31. března 1936: **Mnichov**, Alte Polizeidirektion
 1. května – 1. června 1936: **Ingolstadt**, Neues Schloß
 Od 20. června 1936: **Darmstadt**, Kunsthalle
 (Kunstverein)
 1.–30. září 1936: **Frankfurt n. Mohanem**,
 Volksbildungsheim
 14. listopadu – 1. prosince 1936: **Mainz**, Städtische Kunsthalle
 5. ledna – 8. února 1937: **Koblenz**, NS-Kulturgemeinde
 Do 14. března: **Worms**
 21.–29. března 1937: **Wiesbaden**, Nassauisches
 Landesmuseum
- Od 17. prosince 1933: **Breslau**, Schlesisches Museum der bildenden Künste
*„Umění myšlenkového bnutí 1918–1933“ /
 „Kunst der Geistesrichtung 1918–1933“*
27. listopadu 1935 – asi 25. července 1937: **Halle an der Saale**, Museum Moritzburg
*„Komora brůzy / Zvláštní místnost Zvrblé
 umění“ / „Schreckenskammer / Sonder-
 raum Entartete Kunst“*

19. září – 3. října 1937: **Dessau**, Anhaltische Gemäldegalerie
„Zvrhlé umění“ / „Entartete Kunst“

Příloha 2: Štace putovní výstavy „Zvrhlé umění“ / „Entartete Kunst“, 18. července – 30. listopadu 1937, Mnichov, Hofgarten-Arkaden (viz Zuschlag 1995).

1. 26. února – 8. května 1938: **Berlín**, Haus der Kunst
2. 13. května – 6. června 1938: **Lipsko**, Grassi-Museum
3. 18. června – 7. srpna 1938: **Düsseldorf**, Kunstpalast
4. 4. září – 2. října 1938: **Salzburg**, Festspielhaus
5. 11. listopadu – 30. prosince 1938: **Hamburg**, Schulausstellungsgebäude
6. 11. ledna – 5. února 1939: **Štětín**, Landeshaus
7. 23. března – 24. dubna 1939: **Výmar**, Landesmuseum
Součástí výstava „Zvrhlá hudba“ / „Entartete Musik“
8. 6. května – 18. června 1939: **Vídeň**, Künstlerhaus
Součástí výstava „Zvrhlá hudba“ / „Entartete Musik“
9. 30. června – 30. července 1939: **Frankfurt nad Mohanem**,
Kunstaussstellungshaus
Součástí výstava „Zvrhlá hudba“ / „Entartete Musik“
10. 11.–26. srpna 1939: **Chemnitz**, Kaufmännisches Vereinshaus
Součástí výstava „Zvrhlá hudba“ / „Entartete Musik“
11. 18. ledna – 2. února 1941: **Waldenburg**, Kreisleitung der NSDAP
12. 5.–20. dubna 1941: **Halle an der Saale**, Landesanstalt für Volksheitskunde

Příloha 3: Rozhořčený dopis kolínského primátora düsseldorfskému primátorovi Wagenführovi ve věci Carstanjenovy sbírky 23. 1. 1936. (Görgen 1983, s. 59)

Als Oberbürgermeister der Stadt Köln habe ich hierzu folgendes zu sagen:

Die Sammlung Carstanjen ist in den Jahren 1870 bis 1890 in Köln als Frucht der vierhundertjährigen Sammlertradition der Kölner Bürgerschaft aufgebaut worden. Seit 1928 ist sie im Wallraf-Richartz-Museum als Dauer-Leihgabe ausgestellt...

Wie Ihnen bekannt ist, haben die Städte Düsseldorf und Köln im Jahre 1934 gemeinsam die „Arbeitsgemeinschaft der niederrheinischen Kunstmuseen“ ins Leben gerufen zur gegenseitigen Förderung und zur Besprechung aller Fragen, die

eine der Mitgliederstädte berührt. Nach diesem Abkommen wäre es Düsseldorf's elementarste Pflicht gewesen, diese Sachen offen und ehrlich mit Köln unter Wahrung der höheren Gesichtspunkte der öffentlichen Kulturpflege auszutragen. Das Gegenteil ist geschehen: Düsseldorf hat alles getan, um Köln nicht merken zu lassen, was es vorhat, ehe der Kauf perfekt ist.

Ich frage Sie nun, Oberbürgermeister Wagenführ, als Nationalsozialist und als allein verantwortlicher Leiter der Stadt Düsseldorf: Decken Sie dieses „hinterlistige“: gestrichen) Vorgehen der Stadt Düsseldorf?

Können Sie es als Nationalsozialist verantworten, die unverschuldete Notlage der Nachbarschaft Köln, hervorrufen durch das auch von Ihnen bekämpfte alte System, aus zunutzen? ...

Kurz nach der Machtübernahme haben Sie, Oberbürgermeister Wagenführ, und ich uns in nationalsozialistischer Kameradschaft das Wort gegeben, daß das lächerliche Ränkespiel und die Eifersüchtelei des alten Systems zwischen Köln und Düsseldorf endgültig begraben sei. Düsseldorf hat öfter, besonders in letzter Zeit, hiergegen verstoßen...

Bitte, antworten Sie mir als Oberbürgermeister und Nationalsozialist.

Heil Hitler!

(gez. Riesen)

Der Oberbürgermeister der Hansestadt Köln

Příloha 4: Návrh dopisu městské správy župnímu vedoucímu Floriánovi a ministerstvu kultury ohledně zachování obrazů Pechsteina a Kokoschky v Galerii nové doby. (StA IV 3746)
Görgen 1983, s. 60–61.

Düsseldorf, 18. Juli 1935

Entwurf der Verwaltung für ein Schreiben an Gauleiter Florian

Die gestrige Besprechung hat ergeben, daß innerhalb der Parteigenossenschaft über die Stellungnahme zur Kunst der letzten dreißig Jahre stark voneinander abweichende Meinungen herrschen. ... Nun gibt mir die Diskussionen, die über die Beurteilung der beiden Maler Pechstein und Kokoschka entstanden ist, Anlaß, Sie zu bitten, doch die Stellungnahme der vom Führer mit der weltanschaulichen Schulung und Überwachung betrauten höchsten Parteistellen, also die Stellungnahme des Reichsleiters Pj. Rosenberg, zu den drei nachstehenden Fragen in Erfahrung zu bringen.

1. Sind Max Pechstein und Oskar Kokoschka Juden?
2. Sind die genannten beiden Maler als kunstbolschewisten zu betrachten?
3. Bestehen Bedenken, daß Werke von Pechstein und Kokoschka in einem Museum hängen?

Entwurf der Verwaltung für ein Schreiben an das Reichsministerium für Erziehung

Düsseldorf 18. 7. 1935

Die Kunstsammlungen der Stadt Düsseldorf haben ihre Bestände an nachimpressionistischer Kunst des ersten Drittels des 20. Jahrhunderts in besonderen Räumen vereinigt, nachdem sie wegen Umorganisation und baulichen Arbeiten in den Museen ungefähr ein Jahr magaziniert waren. Von Seiten der NS-Kulturgemeinde sind nun Partei und Stadt darauf hingewiesen worden, das in den Räumen der vorgenannten Museumsabteilung Künstler vertreten wären, die in einem deutschen Museum nicht mehr hängen dürften. Es handelt sich im wesentlichen um zwei Namen, und zwar um Max Pechstein und Oskar Kokoschka. Von ihnen wurde behauptet, daß sie Juden seien und obendrein als Kulturbolschewisten einzuschätzen wären. ...

Příloha 5: Seznam umělců doporučených jménem Alfréda Rosenberga pro Galerii nové doby opatřené komentáři Hanse W. Huppa (výňatek z dopisu Huppa Ebe-
lovi 2. 6. 1936)

StA IV 3747

1. **Albert Birkle**, Berlin, vollkommen unbekannt. Er ist 1900 geboren.
2. **Ludwig Dettmann**, Berlin. War früher Akademiedirektor in Königsberg und ist ein Mann von 71 Jahren. Er wurzelt vollkommen im 19. Jahrhundert, und es ist mir unklar, was er in einer Galerie der Neuzeit zu suchen hat. Man kann ihn künstlerisch zum guten Durchschnitt rechnen. Wir besitzen von ihm ein mäßiges Bild.
3. **Franz Eichhorst**, Berlin, 1885 geboren. Er wurzelt völlig im Impressionismus und hat starke Neigung zum Genrehaften. Auch bei ihm kann höchstens von einer Durchschnittsbegabung die Rede sein.
4. **Georg Ehmig**, Berlin. Genauere Daten sind nicht festzustellen. Er malt im Stil von Champion, Lenk und Dix.
5. **Hans Otto Hoyer**, Obersdorf. Festzustellen ist ein Hermann Otto Hoyer, der 1893 geboren ist und in Obersdorf wohnt. Also wohl identisch. Vollkommen unbekannt.
6. **Arthur Illies**, Ortmissen. Geboren 1870, also ein Mann von 75 Jahren. Er wurzelt ebenso wie Dettmann im ausgehenden 19. Jahrhundert und hat in einer Galerie der Neuzeit nichts zu suchen. Vielleicht ist seine Aufnahme in die Liste genau so wie bei Dettmann daraus zu erklären, dass er als Kriegsmaler tätig gewesen ist.
7. **Karl Leipold**, Berlin-Charlottenburg. Er ist 1864 geboren, also ein Mann von 72 Jahren. Nach meiner Kenntnis der Dinge wurzelt er völlig im 19. Jahrhun-

dert, und ich kann mir eigentlich nicht denken, was seine Vertretung in der Galerie der Neuzeit bedeuten soll.

8. **Wilhelm Petersen**, Berlin. Vollkommen unbekannt.
9. **Josef Pilartz**, Wassertor am Inn. Er ist 1891 in Köln geboren und malt im Stil von Schrimpf und Lenk. Im Rahmen der rheinisch-westfälischen Galerie der Neuzeit ist ein Ankauf von ihm längst vorgesehen. Künstlerisch kann man Pilartz zum guten Durchschnitt rechnen.
10. **Erik Richter**, Berlin. Hauptsächlich Tiermaler. Wurzelt noch sehr stark im 19. Jahrhundert und kann auf überragende künstlerische Bedeutung keinen Anspruch machen.
11. **Ferd. Spiegel**, Berlin. Daten unbekannt, aber schon älter. Malt etwas im Stil von Egger-Lienz. Hat in einer Galerie der Neuzeit m. E. nichts zu suchen.
12. **Paul Herm. Schoedder**, Dortmund. Geb. 1887. Ist bereits im Rahmen des Ausbauprogramms der Galerie der Neuzeit vorgesehen.
13. **Edmund Steppes**, München. Er ist 1873 geboren, also ein Mann von 63 Jahren. Kann gerade noch in einer Galerie der Neuzeit hängen als Vorläufer der Neuromantik. Wir besitzen von ihm ein Bild.
14. **Willi ter Hell**, Berlin. Geb. 1883. Passt eigentlich nicht recht in eine Galerie der Neuzeit, da er ziemlich im 19. Jahrhundert wurzelt.
15. **Max Zaepfer**, Berlin 1872 geboren, also ein Mann von 64 Jahren. Hat in einer Galerie der Neuzeit eigentlich nichts zu suchen.
16. **Aereboe, Sylt**. Vielleicht Frau Prof. Aereboe, die sich selbst als Werkkünstlerin bezeichnet, also für eine Galerie wohl nicht in Frage kommt.
17. **Ludwig Bartning**, Berlin, geb. 1876. Ist mir kein rechter Begriff, wird mir jedoch als künstlerisch äußerst mäßig geschildert.
18. **Heinrich Basedow**, Berlin. 1865 geb., als ein Mann von 71 Jahren hat in einer Galerie der Neuzeit wohl nichts zu suchen.
19. **Arthur Braunschweig**, Solln b. München. 1888 geb. Anscheinend eine Münchener Lokalgröße.
20. **Karl Busch**, Münster. Ist im Ausbauprogramm der Galerie der Neuzeit längst vorgesehen. Gehört zur jüngeren Generation.
21. **Siegfried Czerny**, Karlsruhe. Geb. 1889. Vollkommen unbekannt.
22. **Bernhard Dörries**, Hannover. Vollkommen unbekannt.
23. **Franz Boll**, München. Münchener Lokalgröße, Daten unbekannt.
24. **Erich Engelhardt**, Berlin. Vollkommen unbekannt.
25. **Hans Hepp**, Frankfurt. Festzustellen ist ein Jakob Hepp in Frankfurt, ein Mann von 75 Jahren. Vollkommen unbekannt.
26. **Wilhelm Heise**, München. Malt Durchschnittsbilder im Stil der neuen Sachlichkeit.
27. **Walter Hoeck**, Braunschweig. Geb. 1885. Angeblich als Maler und Bildhauer tätig. Mir künstlerisch kein Begriff.

28. **Theo Hölscher**, Hamm i. W. Ist als Westfale längst im Ausbauprogramm vorgesehen.
29. **Erich Lindenau**, Dresden, geb. 1889, vollkommen unbekannt.
30. **Erwin Merz**, Vollkommen unbekannt.
31. **Erich Ockert**. Vollkommen unbekannt.
32. **Karl Paul**, Zittau. Geb. 1890. Vollkommen unbekannt.
33. **Arthur Ressel**, Agnetendorf. Geb. 1896. Malt im Stil der neuen Sachlichkeit. Gutes Durchschnittstalent.
34. **Walter Rose**, Schondorf. Vollkommen unbekannt.
35. **Erich Karl Schäfer**, Dresden. Vollkommen unbekannt.
36. **Arthur Wimmer**, Stettin. 1877 geboren, also ein Mann von 59 Jahren. Es war nichts Näheres über ihn festzustellen.
37. **Adolf Wissel**, Verber. unbekannt.

Es folgen nun die Namen der Bildhauerliste.

1. **Bernhard Bleeker**, München.
2. **Fritz v. Grävenitz**, Stuttgart.
3. **Hermann Hahn**, München.
4. **Ulfert Jansen**, Stuttgart.
5. **Fritz Klimsch**.
6. **Fritz Roell**, Berlin.
7. **Richard Scheiwe**, Berlin.
8. **Robert Stieler**, Rom.
9. **Thorak**, 1889, Berlin.
10. **Karl Albiker**, Dresden.
11. **Arno Breker**.
12. **Ludwig Godenschweg**.
13. **Theodor Körner**.
14. **Fritz Kölle**, Mnichov.
15. **Rudolf Leptien**, Berlin.
16. **Alfred Lörchen**, Stuttgart.
17. **Günther v. Schewen**.
18. **Paul Schiffers**, Frankfurt.
19. **Siegfried Tschirschki**, Berlin.

Resümee

Nationalsozialistische Kulturpolitik in Düsseldorf 1933–1945

Die Arbeit widmet sich der Erforschung der Umstände, Mechanismen und Ziele nationalsozialistischer Kulturpolitik, wie sie in den Jahren 1933 bis

1945 in Düsseldorf betrieben wurde. Im vorgegebenen Umfang beschränkt sich die Analyse auf die Auswirkungen der nationalsozialistischen Ideologie sowie der nationalsozialistischen Behörden und Organisationen auf dem Gebiet der bildenden Kunst, die in Düsseldorf eine lange Tradition hatte. Am Beispiel der Galerie der Neuzeit wurden im Rahmen des Museumsausbaus und der Reichsausstellung „Schaffendes Volk“ (1937) die partikulären Bestrebungen der Stadtverwaltung gezeigt und im Kontext des gesamten nationalsozialistischen Kulturgeschehens in Düsseldorf interpretiert. Damit wurde nicht nur das vertikale Verhältnis der Kommunalverwaltung zur Zentralpolitik, sondern auch die Mitwirkung der lokalen nationalsozialistischen Stellen auf horizontaler Ebene gezeigt, die im Vergleich mit den Ereignissen im ganzen Reich offenbar einen größeren Einfluss hatten.

Die nationalsozialistische Kunst- und Kulturpolitik im Sinne von Hitlers Ideologie wurde nicht nur zum Mittel, um das Sozialleben jedes einzelnen zu beherrschen und die Anerkennung der nationalsozialistischen Herrschaft zu sichern, sondern auch zu einem direkten politischen Ziel des Regimes. Auf staatlicher Ebene wurde ein „kulturelles Wunderwerk“ erwartet, das mit der großen politischen Erneuerung kommen sollte.

Wie sahen aber die konkreten Auswirkungen dieser Politik auf das Kulturleben im „Dritten Reich“ aus? Aus welchen Ideenquellen formierte sich die Konzeption der neuen „deutschen“ Kunst? Wer hatte die tatsächlichen kulturpolitischen Kompetenzen und in welchem Maß gelang es den einzelnen Funktionären und Institutionen ihre Anforderungen durchzusetzen? War die nationalsozialistische Kultur- und Kunstpolitik tatsächlich so uniformiert und zentralisiert auf allen Ebenen, wie es die damalige Propaganda darstellte?

Bis jetzt erschienen schon mehrere Publikationen, die sich mit diesen Fragen auseinandersetzen, dies jedoch noch nicht in einer synthetischen und komplexen Studie, die die neuesten erforschten Aspekte und Zusammenhänge erarbeitet hätte. Die administrativ-legislative Seite der nationalsozialistischen Kulturpolitik wurde eher als eine Einleitung zur spezifischen Problematik (z.B. „Entartete Kunst“, Kunstraub) erwähnt oder nur in einer bestimmten Perspektive konzipiert (z.B. die Rolle Hitlers in der kulturpolitischen Bürokratie). Bis auf Ausnahmen fehlt die regionale Perspektive dieses Themas. Diese Studie über die kulturpolitischen Aktivitäten in der Gauhauptstadt Düsseldorf hofft diese Lücke teilweise zu füllen.

Die Arbeit gliedert sich in sechs Kapitel.

Das erste leitet in die Problematik ein, bringt einen kurzen Überblick über die bisherige Forschung und setzt sich kritisch mit der benutzten Literatur auseinander.

Das zweite Kapitel bemüht sich darum, die Definition der nationalsozialistischen Kulturpolitik zu finden, wobei es nötig ist, Hitlers Kunstauffassung und ihre ideellen Wurzeln zu erklären und ihre Praxis auf der staatlichen Ebene darzustellen. Die folgende Beschreibung der Entwicklung der staatlichen und parteilichen Kulturbürokratie, der Kompetenzstreitigkeiten zwischen einzelnen Ministerien und Organisationen und die wandelnde Definition der „wahren deutschen Kunst“ dienen als Einleitung, Basis und Einrahmung für die restlichen Kapitel, die sich dann ausschließlich den Düsseldorfer Ereignissen widmen und vorwiegend aus Primärquellen schöpfen.

Das dritte Kapitel beschäftigt sich mit den frühen national-konservativen und nationalsozialistischen kulturellen Aktivitäten in der Stadt in den letzten Jahren der Weimarer Republik und unmittelbar nach Hitlers Machtübernahme. Obwohl sich die Stadt nach dem ersten Weltkrieg als eines der wenigen Zentren der Kunst-Avantgarde in Deutschland etabliert hat, bewahrten die völkischen und nationalsozialistischen Kreise gleichzeitig eine starke Position, die das Kulturleben massiv beeinflusste.

Im vierten Kapitel die konkreten Ziele der von der nationalsozialistischen Stadtverwaltung betriebenen Kunstpolitik erforscht, wobei ich mich hauptsächlich auf die Museums- und Ausstellungspolitik der Stadt konzentrierte. Dafür gab es mehrere Gründe. In Hinsicht auf die Tradition der Jan Wellems Sammlungen und der Düsseldorfer Kunstakademie besaß die bildende Kunst in Düsseldorf eine spezifische Stellung neben dem Theater und der Musik, die die Nationalsozialisten ausnutzen wollten. Nicht zu vergessen ist die Tatsache, dass die bildende Kunst sehr geeignet dazu war, die nationalsozialistische Ideologie zu vergegenständlichen. Deswegen musste die Stadtverwaltung, die für diese Bereiche in großem Maße zuständig war, eine klare Position einnehmen. Gerade das Schicksal der Galerie der Neuzeit, das ausführlich analysiert wurde, zeigte, wie verschieden die nationalsozialistischen Kunstauffassungen sein konnten. Ähnlich zeigt die Kunstabteilung der großen Reichsausstellung „Schaffendes Volk“ (1937) wie schwierig es war, sich in den verschiedenen Konzeptionen zu orientieren und gegen die anderen kulturpolitischen Funktionäre durchzusetzen.

Das fünfte Kapitel bietet einen Überblick auf die Düsseldorfer Kunst- und Kulturpolitik bis zum Ende des Zweiten Weltkrieges, die nicht ausschließlich von der Stadtverwaltung initiiert und geleitet wurde.

Nach dem sechsten Kapitel, das alle Erkenntnisse zusammenfasst, folgen das Literaturverzeichnis, das Abkürzungsverzeichnis und die Anhänge.

Die Entwicklung der Düsseldorfer Kulturpolitik entsprach generell der Entwicklung auf der Reichsebene, was die Konsequenz der zentralisierte Gesetzgebung sowie der Institutionalisierung des Kulturbereichs war. Nach dem chaotischen Interregnum, als die Initiative zunächst die völkischen und nationalsozialistischen Kulturorganisationen (in Düsseldorf war es vor allem der Kampfbund für deutsche Kultur) übernahmen, wurde schon im ersten Jahr des Hitlerregimes das Fundament der staatlichen Kulturbürokratie gelegt, die mittels der regionalen Zweigstellen auch in die Düsseldorfer Kulturpolitik einwirkte.

In der reorganisierten Düsseldorfer Stadtverwaltung, wo meistens verdiente Nationalsozialisten, jedoch nicht besonders qualifizierte Angestellte die führenden Positionen innehatten, wurde ein Amt für kulturelle Angelegenheiten gegründet.

Dank der Gleichschaltungsgesetze wurden in allen kulturellen Institutionen und Vereinen, die nicht gleichgeschaltet wurden, Nationalsozialisten eingesetzt. So hatte man das erste Ziel der NS-Kulturpolitik in Griff genommen: die Kulturschaffenden und damit auch die Kunstproduktion wurden beherrscht, um die Massen mit der NS Ideologie zu indoktrinieren und sich die Unterstützung für das Regime zu sichern. Man konnte jedoch an konkreten Beispielen beobachten, dass die deklarierte Uniformität nicht immer der Tatsache entsprach und auch die Personalveränderung nicht überall konsequent durchgeführt wurde.

Trotzdem hatte sich die Situation seit dem Jahr 1934 in dem Maße konsolidiert, dass die Stadtverwaltung in der Zusammenarbeit mit der Gauleitung der NSDAP und anderen kulturpolitischen Funktionären an dem zweiten „höheren“ Zweck der nationalsozialistischen Kulturpolitik zu arbeiten begann. In Düsseldorf passte man sich allerdings den regionalen Verhältnissen an und bemühte sich um eine führende Position als „Kunststadt des Westens“. Den prestigeträchtigen Titel sollte die Stadt nicht nur durch das kulturelle Erbe und die Tradition verdienen, sondern mit den neuen Leistungen im Theater- und Musikbereich, aber hauptsächlich mit der Museums- und Ausstellungspolitik gewinnen.

Als ein neuer Teil der Düsseldorfer Kunstsammlungen wurde die Galerie der Neuzeit im Jahre 1935 eröffnet. Die ursprüngliche Konzeption umfasste großzügig die Werke der modernen Künstler aus Düsseldorf und dem ganzem Reich, die schon jahrelang von konservativer und nationalso-

zialistischer Seite kritisiert und diffamiert wurden. Sofort rief die Exposition starke Angriffe von Seiten der Gauleitung und der Ortsgruppe der NS Kulturgemeinde (ehemaliger Kampfbund für deutsche Kultur) hervor. Leider hat sich der kompetente Kulturrat Horst Ebel, der keine eigene Kunstauffassung hatte, nur defensiv und opportunistisch verhalten.

Die Galerie wurde mehrmals geschlossen, um die angegriffenen Werke auswechseln zu lassen. Im Jahre 1936 wurde sie territorial auf den Rhein-Westphallischen Raum begrenzt und damit wurde ihr Rolle in der Düsseldorfer Museumspolitik definitiv marginalisiert.

Im Fall der Galerie der Neuzeit spiegelt sich der Streit um die NS Kunstdefinition zwischen den liberalen und konservativen Kreisen im Rahmen der nationalsozialistischen Bewegung, die auf der einen Seite vom Propagandaminister Joseph Goebbels und auf der anderen Seite vom Parteiideologen Alfred Rosenberg repräsentiert wurden.

Ende 1935 lehnte Adolf Hitler endgültig die Kunst-Avantgarde ab und seitdem begann Goebbels, der schon über eine ziemlich weit ausgebaute Kulturbürokratie (Reichskulturkammern) verfügte, seine kulturpolitischen Maßnahmen zu radikalisieren. Nach dem Kunstkritikverbot und der definitiven Ausschließung der Juden aus den Reichskulturkammern im Jahre 1936, initiierte Goebbels ein Jahr später die Beschlagnahmung der modernen Kunstwerke aus allen öffentlichen Sammlungen, ihre propagandistische Ausstellung und folgend auch die Vernichtung der Mehrheit der Werke.

Die Bemühung um das „kulturelle Wunderwerk“ scheiterte. Die nationalsozialistische Kulturpolitik wurde schrittweise auf allen Ebenen reine Kulturpropaganda für den nationalsozialistischen Staat sowie Kriegsvorbereitung. Die große Reichsausstellung „Schaffendes Volk“, die die Stadtverwaltung im Jahre 1937 veranstaltete, kann diese allgemeine Tendenz nur bestätigen. Die ursprünglich bescheidenen Ausstellungspläne des Deutschen Werkbunds wurden unter der Schirmherrschaft des preußischen Ministerpräsidenten Hermann Göring verbreitet und zur Darstellung des Vierjahresplans Hitlers ausgenutzt.

Die Kunstabteilung und die Dekoration des Ausstellungsgeländes waren die letzte große Initiative der Stadtverwaltung, um den Ruf der Stadt mit den eigenen Kunstleistungen zu unterstützen. Fast alle Plastiken wurden aber noch im Laufe der Ausstellung wegen des großen Skandals entfernt. Anders als im Fall der Galerie der Neuzeit, wo man hauptsächlich die modernen Künstler kritisierte, handelte es sich bei diesen Bildhauern auch um verdiente Nationalsozialisten. Die Werke wurden abgelehnt und

hinsichtlich der aktuellen klassizistischen Kunstauffassung Hitlers teilweise als „entartet“ und teilweise als nicht geeignet bezeichnet. Die Stadtverwaltung war nicht fähig eine klare Position zur neuen deutschen Kunst einzunehmen und sich gegen Angriffe zu verteidigen, nicht einmal im Fall der Galerie der Neuzeit, geschweige denn im Fall der Ausstellungsplastiken, der schon im entscheidenden Jahr 1937 geschah.

Um so schwächer der kompetente Kulturdezernent Ebel und Oberbürgermeister Wagenführ erscheinen, desto stärker wirkt der Einfluss der Düsseldorfer NS Kulturgemeinde auf das Düsseldorfer Kulturleben. Die kulturpolitische Organisation Alfred Rosenbergs gewann nie einen parteilichen Status und auf der Reichsebene wurde sie immer bedeutungsloser, bis sie 1937 aufgelöst wurde. In der Düsseldorfer Kulturpolitik spielte sie jedoch eine grundsätzliche Rolle dank ihrer starken Verknüpfung an die Gauleitung der NSDAP in Düsseldorf und dank ihrer langjährigen Aktivität seit der Zeit der Weimarer Republik (damals noch als Kampfbund für deutsche Kultur).

Hauptsächlich von der Gauleitung konnte man die Bestrebung beobachten, den Ruf der Stadt nicht nur mit künstlerischen sondern auch mit den Leistungen im nationalsozialistischen Sinn zu erheben. So pflegte man den Kult des „ersten NS Kämpfers“ Albert-Leo Schlageters, der schon Mitte 20er Jahre die lokalen Nationalisten gründete. Schlageter wurde wegen einer Sabotage im besetzten Ruhrland vom französischen Militärgericht zum Tode verurteilt und 1923 hingerichtet. Mit den Nationalsozialisten hatte er kaum zu tun. Trotzdem bemühte man sich immer wieder, nach der nationalsozialistischen Übernahme den Namen Schlageters mit den kulturellen Verdiensten zu verbinden und der Stadt die führende Position in der westlichen Region als „Schlageterstadt“ zu sichern, was bei der Ausstellung „Schaffendes Volk“ seinen Höhepunkt erreichte.

Die NS Kulturgemeinde und die Gauleitung der NSDAP waren jedoch nicht die einzigen, die an der städtischen Kulturpolitik Teil nahmen. Von Anfang an leitete die Stadtverwaltung die Vertreter der staatlichen und parteilichen Ämter oder Organisationen, der städtischen kulturellen Institutionen und der gleichgeschalteten Vereine zur Zusammenarbeit an. Die verschiedenen Akteure beeinflussten das Düsseldorfer Kulturleben in negativem wie positivem Sinne. Sie stellten sich gegen manche Entscheidungen der Stadtverwaltung, organisierten aber auch selbst ihre eigenen Veranstaltungen. Die Intensität und Bedeutung ihrer Tätigkeit hing oft mit der führenden Persönlichkeit zusammen, war aber auch von den reichsweiten

Prozessen abhängig. Nachdem die NS Kulturgemeinde 1937 von oben aufgelöst wurde, prägte sich die Aktivität der Zweigstellen der Reichskulturkammer und der Freizeitorganisation Kraft durch Freude stärker aus.

Das Jahr 1937 bedeutete allerdings einen Meilenstein in der Kulturpolitik auf allen Ebenen. In den letzten zwei Jahren vor dem Weltkriegsausbruch wurde die Düsseldorfer Kulturpolitik in großem Maße zentralisiert und auf die nationalsozialistische Kulturpropaganda beschränkt. Die Stadtverwaltung hatte aber kaum Entscheidungskompetenzen, da alle „schöpfenden Kräfte“ in dem Gaukulturring konzentriert wurden. Man hatte immer noch die führende Position als „Kunststadt des Westens“ beschwört, sie sollte jedoch durch die gewissenhafte Erfüllung der nationalsozialistischen Pflichten und die überregionale Propagandatätigkeit erreicht werden. Die großen Veranstaltungen, die nicht besonders mit dem Düsseldorfer Kulturmilieu verbunden waren, wurden nicht mehr von der Stadtverwaltung initiiert, meistens nur noch finanziert.

In der Zeit des Krieges verschwanden definitiv jegliche partikularen Bestrebungen in der Düsseldorfer Kulturpolitik. Das Kulturleben wurde aber großzügig weiter unterstützt. Die Museensammlungen wurden zwar magazinisiert, aber die Theater, Opern, Konzerte und Kinos spielten ungeachtet der schlechten Betriebsverhältnisse nach mehreren Bombardierungen der Stadt bis zum Herbst 1944. Die Rolle der Kultur lag vor allem darin, die Kriegsmoral zu erheben und gleichzeitig die Einwohner von den schlechten Lebensbedingungen abzulenken. Wobei alle kulturpolitischen Akteure, die vorher hauptsächlich ihrer eigenen Machtposition folgten und stets miteinander stritten, tatsächlich zusammenzuarbeiten begannen. Erst während des Krieges wurde also die Idee der zentralisierten und homogenen nationalsozialistischen Kulturpolitik verwirklicht, jedoch nicht auf ihren beiden Ebenen.