

Natsionaal- sotsialistlikust kultuurist

Ene Lamp

Hinnangud natsionaalsotsialistlikule kultuurile on üle poole sajandi püsinud valdavalt põlglik-negatiivseina. 1990. aastatel on saksa ajaloolased hakanud osutama nähtuse ambivalentsele ja esile toonud mõningaid tänapäeva kultuurisituatsioonilegi iseloomulikke tunnuseid.

Lähtun oma artiklis peamiselt 1990. aastatel Bremeni Ülikoolis toimunud diskussioonist, mille tulemusi on esitatud Franz Dröge ja Michael Mülleri raamatus “Die Macht der Schönheit. Avantgarde und Faschismus oder die Geburt der Massenkultur”.

Saksamaa ajaloos on massipedagoogilistel kaalutlustel juurdunud käsitlus natsionaalsotsialismist kui diskontinueedist, barbaarsusse tagasilangemise ajaloolisest eksitusest. Aegapidi aga võtab maad teadmine, et see režiim polnud erandlik ajalooõnnetus, mis rebis riigi ajutiselt lahti humanistlikust progressist. Et ka see, nagu paljud teised õudused, kuulub industriaalühiskonna järjepidevusse. Et moodne aeg pole loonud ainult tehnilist potentsiaali, vaid saab koos bürokraatia ja militaarsusega jätkuvalt pakkuda võimalusi jõuvõtete kehtestamiseks.¹

Mis puutub suhetesse avangardismiga, siis, vastupidiselt Boris Groysile, kes pidas oma teoses “Stalin-stiil”² sotsrealismi avangardi pärijaks, on sakslased veendunud, et avangardism ja totalitarism tegutsesid eri tasan-

ditel ja erinevate eesmärkidega. Avangard tahtis traditsioonilist kunsti täielikult purustada, natsid aga minevikukunsti ideoloogiliselt restaureerides kaasajaga kohandada.³ Sellisena tundub õige käsitleda ka nõukogude kunsti. Natside radikaalne modernismivastastus oli tingitud modernismi enese radikaalsest minevikueitusest. Avangardistide tagakiusamine sai tõuke nende samasugusest suhtumisest klassikasse.⁴ Erinesid ainult kummagi käsutuses olnud vahendid.

Natsikultuur arenes kahe äärmusliku ideoloogiapooluse vahel, milleks olid rahvuse uuestisünd ja likvidaatorlik puhastustung. Sellest tulenes ta jõud, dünaamika, samuti vastuolulisus ning agressiivsus. Traditsioonilised kujutava kunsti alad jäid selles arengus tagaplaanile, see-eest kerkisid esile uued žanrid – fotograafia, dokumentaalfilm (näiteks Leni Riefenstahli “Tahte triumf” ja Berliini olümpiamängude alusel loodud “Rahvaste pidu, ilu pidu” tähistasid tookordse filmimaailma tippu). Kõige uuemaid tehnilisi vahendeid – õhutõrjeprožektoreid – rakensid Albert Speeri valguslavastused, mis olid oma mõjukuselt samuti ainulaadsed. Osavalt kasutati raadiot kui inimhulkadele suunatud elektroonilist meediat, mis andis võimaluse rääkida massiga, “kellest igäüks tajus seda pöördumisena isiklikult tema poole”, nagu ajaloolane Eric Hobsbawm seda iseloomustab.⁵ Häälkõvendajat pruukis Hitler edukalt juba enne võimule tõusmist.

1 F. Dröge, M. Müller, Die Macht der Schönheit. Avantgarde und Faschismus oder die Geburt der Massenkultur. Hamburg: Europäische Verlagsanstalt, 1995, lk. 32.

2 B. Groys, Stalin-siil. – Akadeemia 1998, nr. 2, lk. 417–446; nr. 3, lk. 645–670; nr. 4, lk. 855–894; nr. 5, lk. 1083–1106.

3 F. Dröge, M. Müller, Die Macht der Schönheit, lk. 20.

4 Samas, lk. 33.

5 E. Hobsbawm, Äärmuste ajastu. Lühike 20. sajand. 1914–1991. Tallinn: Varrak, 2002, lk. 222.

Raamat tõstab esile natsismiaja Saksa-maa saavutusi reklaamis ja tööstusdisainis, mis mõlemad olid vahetult massidele suunatud alad.

Suhtudes kriitilis-ironiliselt seisukohtadesse, mis ei arvestavat poliitilisi väärtusi, annavad raamatu autorid möödaminnes lühülevaate viimastel aastakümnetel toimunud natsionaalsotsialistliku arhitektuuri ümberhinnangute ulatusest. Postmodernismi vaatenurgast on arhitektuuris nii avangardismi kui natsionaalsotsialismi peetud ühtviisi nurjunud projektideks, tungides siiski hoogsamalt kallale esimesele, eriti “planeerimisfunktsionalismile”, ja hinnates teise “möödukat modernismi”. On leidunud Albert Speeri vaimustatud ülistajaid, kes on teda nimetanud suurimaks saksa arhitektiks pärast Friedrich Schinkelit. On räägitud provotseerivalt fašistliku arhitektuuri legendist. 1989. aastal saksa arhitektuurimuuseumi avamisel kutsus Vittore Lampugnani natsionaalsotsialismi aega silmas pidades üles saksa arhitektuuri ajalugu uuesti kirjutama. Ta kaebas muuseas selle üle, et pärast 1945. aastat katkestati saksa arhitektuuritraditsioon vägivaldselt, heites koos natsismiga minema rahvusele südamelähedased “selgelt geomeetriselised” põhiplaanid ning “terviklikud ja rangelt liigendatud” fassaadid.⁶

Natsionaalsotsialism lõi lavastusel põhineva massiestetika. Kõige selgemini avaldus selle eklektiline modernsus ja psühholoogilise manipuleerimise taotlus massilavastustes, kus teose aura kujunes osalemisel ja üksikisik oli nii materjal kui adressaat. Siin rakendati moodsa linnaelu fenomeni – osadusetunnet anonüümseks jäävas rahvahulgas – ja meelelahutustööstuse elemente, moodustades inimornamente, nagu seda tegid tantšivad görlid.⁷ Veel kasutati laene uuspaganlikest müsteeriumimängudest (*Thingtheater*) kuni germaanlaste tuletseremooniateni. Si-

hiks oli vaatemäng, mille mõtestamisel oli oluline nii juhi kui rahva allegooria.

Dröge peab natsionaalsotsialistlikus kultuuris tegelikkuse interpreteerimise võtme-mõisteteks estetiseerimist ja poliitikat. Ta viitab Walter Benjamini polarisatsioonile futuristide manifestist kui esteetika politiseerimisest ja natsismist kui poliitika estetiseerimisest.⁸ Avangard jättis oma ideede teostamise teed eksperimenteerivalt vabaks, natsid aga kehtestasid normatiivsed ilunõuded. Kunst kaotas sellises ühenduses oma suhtelise iseseisvuse ja muutus poliitilise diskursuse osaks. Õnnestumised kunstis olid võimalikud seal, kus esteetiline funktsioon katkus maksimaalselt poliitilise tähendusega, nagu näiteks esindusarhitektuuri puhul. Viimast osati tolleaegses Euroopas vääriliselt hinnata: Speeri 1937. aasta Pariisi maailmanäituse paviljonile anti *Grand Prix*.

Kujutava kunsti saavutused jäid natsionaalsotsialismi ajal enam kui tagasihoidlikeks. Ka Hitler ise uskus, et olulisemad tööd luuakse tulevikus, kui rahvus on puhastunud. Natsirealismis iseloomustas keskpärasus, rahustav väikekodanlik ühekülgsus. Lähtuti mimeesist, võimalikult elutäpsest illusoorisusest, andes edasi mitteeksisteerivat soovtegelikkust. Natsiteoreetik Werner Rittich on kirjutanud: “Reaalsus ülendatakse ideede maailma, üksikjuhtum muudetakse üldkehativaks.”⁹ Mimeesi taotlev kunst, mil puudub reaalsuses lähtealus, loob utopiat kehastava allegooria.

Mõistupiltlikkus sisaldab mitmetähenduslikkust – näiteks naisakt nii erootika kui rassiideaali kehastusvõimalusena –, mida pee-

6 F. Dröge, M. Müller, *Die Macht der Schönheit*, lk. 16–18.

7 Samas, lk. 60.

8 Samas, lk. 38.

9 Tsit. samas, lk. 255–256.

takse kommunikatiivsust soodustavaks teguriks. See aitab kaasa üldmõistetavusele, mida *Reichi* kunst taotleski. Avangardi individuaalseerimissuunaga see kokku ei sobinud. Realistlik narratiivsus lubas allegooria tähendusvõimalusi veelgi laiendada. Maatööde kujutamise näitas seotust *Blut und Boden* ("vere ja mulla") kontseptsiooniga oma kodupaigas juurdunud rahvast. Nii sai osutada ka inimese looduses enese maksmapanekuks nõutavatele omadustele: vajadusele olla tugev, oskuslik, usin. See kõik pidi samuti rahvust iseloomustama. Samuti oli maatöö linnastumise stressi tasakaalustav võrdluspilt. Ja lõpuks võis selles sisalduda isegi itta tungi õigustus: korralik ja töökas saksa talupoeg vajab eluruumi laosesse tõugatud viljakal Venemaal.¹⁰

Nagu minevikukunst jutustas ka natsionaalsotsialistlik realism lugu, kuid jutustus oli allegooria kehtestamiseks teatud kohal peatatud, sest vaataja nõudis ajast väljaastumist, ajatust, igavikulisust. Tegelaste apelleerimine kindlatele stereotüüpidele muutis narratiivi pildil surnuks. Dröge peab sellist väljarebitud jutustust teatud määral sarnaseks postmodernistlikule kujutamisele.¹¹

Oluline oli ka heroiseerimise nõue. Saksa Kunsti Maja seinatahvliil seisid Hitleri sõnad: "Kunst on ülev ja fanatismiks kohustav missioon."¹² Tuli taotleda kujutamise representatiivset selgust. Hitler oli öelnud: *Deutsch sein heißt klar sein!*¹³ Natsid pidasid end just klassikalistel kunstialadel, eriti arhitektuuris ja skulptuuris, avangardieelse kunsti pärijateks, uskudes, et nad ei lase kunsti rahvast võõrduda. Juba füüreri mõiste iseenesest seostus neile 19. sajandi saksa filosoofia geeniusekultusega. Siit lähtuvalt muutub veelkordselt põhjendatuks nii minevikuihalus kui heroilisuse olulisus. Heroiline talupoeg, ema, sõdur ja atleet muudeti mineviku kangelasmüüdi tegelasteks. Dröge leiab, et just kan-

gelaslikkuse kaanonist peale surutud tüpiseerimine teeb need tegelased tänapäeva vaataja jaoks verevaesteks ja elututeks.¹⁴

Kangelasmüüdi rakendamist totalitaristlikus kunstis, sealhulgas nõukogude kunstis, on seletatud ka Carl Gustav Jungi järgi kollektiivse alateadvuse mõjutamisena, kangelasega samastumine aitab egot kontsentreerida.¹⁵ Ilusa ja võimsa kehaga samastumise psühhosomaatiline moment võis vaatajat mõjutada eriti skulptuuris, kus kehakeel toimus kõige vahetumalt. Paljud sakslased vajasid siis teise, tugeva keha lähedusest tekitatud turvalisuseilluiooni tasakaalustamiseks. Esimese maailmasõja järgse kaosega kaasnenud hirme ja abitust. Sotsiaalsed pinged tingisid bioloogilisi pingeid ja kompensatsiooni otsiti samuti kehalises, ütleb kunstiajaloolane Reinhard Merker.¹⁶

Sümboolika paljutähenduslikkuse sakslaste igapäevaellu toomiseks rakendati allegooria läbipaistvusele toeks ulatuslikke propagandakampaaniaid. Kui kaugele heroilis-realistlik märgiks muutmine oli nõus minema, nähtub kasvõi Hitleril meeles mõlkunud plaanist kujundada pärast sõda maastik vallutatud aladel ümber nii, et metsade ja aasade vaheldumine meenutaks Kesk-Saksamaad.

10 R. Merker, *Die Bildenden Künste im Nationalsozialismus*. Köln: Du Mont Buchverlag, 1983, lk. 273.

11 F. Dröge, M. Müller, *Die Macht der Schönheit*, lk. 263.

12 Vt. samas, ill. lk. 58.

13 Tsit. samas, lk. 264.

14 Samas, lk. 275.

15 Г. Гюнтер, *Герой в тоталитарной культуре. – Агитация за счастье. Советское искусство сталинской эпохи*. Санкт-Петербург: Интерартекс, Дюсселдорф, Бремен: Эдицион Теммен, 1994, lk. 75.

16 R. Merker, *Die Bildenden Künste im Nationalsozialismus*, lk. 249–250.

17 F. Dröge, M. Müller, *Die Macht der Schönheit*, lk. 276.

Reisija tunneks siis kõikjal, et see maa kuulub Saksamaaga ühte.¹⁷ Kunstiteoses hakati eriti hindama head reprodutseeritavust, suhestumist fotoga. Kõidete kaupa anti välja kunstitöödel kujutatud stseenide või motiivide reprodid koos paralleelsete pildistustega naturist. Kunst kõrvutati loodusega, et osutada nende lähedusele. Nii sugereeriti looduse ja kunsti lamedat identsust. Fotoõpikul, mis tutvustas akti pildistamist, oli pealkiri “Lihast ja verest skulptuurid”.¹⁸

Aktikujutuste populariseerimises näevad paljud kunstiajaloolased aaria kehaideaali propageerimist. Alasti keha kultus ulatus saksa kunstis ja olustikus tagasi sajandivahetuse nudismi, mis püüdis taas ellu äratada inimese looduslähedust. Ent alasti keha kujutamine põhines ka üllataval poliitilis-ideoloogilisel võrdlusel riigiga, mille valitsusel on võim rahva üle, nii nagu peal on võim jalgade ja käte üle. Kuigi enamasti suhtuti naise alastiolekuse täiesti korrektelt, toonitati siiski paljude aktide puhul ka kitsilikku erotismi, mis ei sobinud kokku muidu küllalt puritaanliku natsi-ideoloogiaga ja mida füüri heaks ei kiitnud.¹⁹ Siin avaldus vastutulek massimaitsele. Paljude aktide ühekülgse erootilisuse tõttu nimetasid kurjad keeled Müncheni Suurt Saksa kunstinäitust *Fleischbeschauks*.

Publikule olid emotsionaalselt kõige mõjuvamad massilavastused, milles oli juba vaadeldud psühhosomaatilise kõrvale tugev esteetilise efekti taotlus. Ilu oli natside kultuurižargoonis kõige sagedamini kasutatav sõna. Ilu vaimus püüti kujundada kõik eluvaldkonnad. Ilusat vormi igal alal peale surudes saavutati see, et hakkas kaduma erinevus kõrg- ja massikultuuri vahel.²⁰ Avangardi poolt hüljatud ilu ja humaansuse taastamine tõi kaasa nende mõistete tähenduse murenemise, devalvatsiooni. Sündis poliitiline massikunst.²¹

See kunst leidis *Reichis* väga laialdast kõlapinda, nautides tõelist populaarsust nivel-

leeritud keskklassi hulgas. Natsionaalsotsialistlik realism ei kohanud laiade masside võõristust, vaid vaimustunud poolehoidu, millega avangardi kontseptsioon ju kiidelda ei saanud. Dröge leiab, et kogu oma barbaarsuse juures osutus natside kultuurimudel ühiskondlikult avatuks ja vastuvõetavaks, ning et sel oli sotsiaalselt kõrge turuväärtus.²² Selle populaarsusele sillutas teed koostoime moodsa massimeediaga, lisaks eelvaadatutele levitamine tehniliselt heatasemeliste postkaartide, reprobe, slaidiseeriatena. Aga toimis ka psühholoogiline fenomen, vastandumine kaasaja industriaalühiskonna reaalsusele kui kaotsiläänud hea mineviku elustamine. Viimast seletatakse külma-sooja dihhotoomia-na. Moodne maailm oma võõrandumise, sotsiaalse administreerimise ja keerulisi formuleeringuid kasutava kõnepruugiga oli “külm” nagu avangardkunstki. Minevikumaailm aga, milles keegi ju ise kunagi polnud elanud või mis kuulus kaugesse lapsepõlve, tundus “sooja” pesana.²³ Eelistatud on allegoorilised süžeed, nagu taluelu, loodus, kodupaik, emadus. Allegooria pidi siin kinnitama, et need väärtused püsivad üle aegade. Inimese argikogemusest lähtuv mineviku turvaliseks pidamine rahuldab nii konservatiivset kodanlikku ladvikut kui vähemarenenud vaatajat. Totalitaristlikul riigil oli enesestmõistetavalt õigus otsustada, mis võib kuuluda saksa kunsti minevikku ja mis mitte, ning ebasobiv kõrvale heita.

Natsid kujundasid 1930. aastate Saksa-

18 F. Dröge, M. Müller, *Die Macht der Schönheit*, lk. 345.

19 R. Merker, *Die Bildenden Künste im Nationalsozialismus*, lk. 300.

20 F. Dröge, M. Müller, *Die Macht der Schönheit*, lk. 277.

21 Samas, lk. 281.

22 Samas, lk. 287–292.

23 Samas, lk. 288.

maal väevõimuga ja edukalt kultuuritüüpi, kus toimus kõrgkultuuri lammutamine massikultuuriks, ning see oli sarnane meie aja kultuuritüübile. Vaatamata avangardi traagilisele saatusele leidsid nii mõnedki selle ideed mahendatud kujul praktikas rakendamist. Nii räägitakse natsionaalsotsialistliku arhitektuuri suhtelisest moodsusest. Speeri 1930. aastate lõpu ehituskavad tundusid 1950. aastatel kaasaegsed, saksa sõjajärgne linnaplaneerimise erialakirjandus ja õppeprogrammid tuginesid oluliselt natsionaalsotsialismi aja seisukohtadele.²⁴ Nii sai juba natsikultuuris teoks kaasajale omane kahesus – modernsus üheskoos minevikku vajunu taas kasutusele võtmisega. Ka igapäevaelu estetiseerimine ja tegelikkuse latentne märkideks (neil oli selleks poliitiline allegooria) ümberhindamine kuuluvad ju õieti postmodernismi nähtuste hulka.

National Socialist Culture

Summary

In the 1990s, German historians started talking about the ambivalence of national socialist culture and differentiated strategies there that bring contemporary cultural situation close.

The article derives from the discussion held at Bremen University in the 1990s. The results were presented in Franz Dröge and Michael Müller's book "Die Macht der Schönheit. Avantgarde und Faschismus oder die Geburt der Massenkultur". Contrary to Boris Groys whose scandalous article "Stalin-Stil" made totalitarianism the heir of the avantgarde manifested by socialist realism, the authors are convinced of the difference in the aims of both movements. Avant-garde wanted to crush traditional art altogether, national socialism aspired to adapt past art by means of ideological restoration.

The book reveals national socialist culture's aggressive dynamics that relied on the development between two extreme poles – ideology of national re-awakening and destructive urge to cleanse. Leaving aside traditional areas of applied art, it stressed areas associated with new media, such as radio, photography, documentary film, and performances of light. German achievements of the time in industrial design and advertising are emphasised as well. They were all directed at masses.

Franz Dröge analyses one of national socialism's most influential cultural phenomena for psychological manipulation of crowds – mass performance with its scenery and feeling of belonging, and stresses the significance of its allegory. He places allegory which is connected with both politics and aesthetics, among key notions also in applied art.

24 F. Dröge, M. Müller, Die Macht der Schönheit, lk. 269.

Examining the semantics of the allegories of applied art, Dröge refers to their innate ambiguity as an advantage of communication. He also tackles the typical features of allegory presenting a story that gets disrupted, becomes torn out, and reducing characters to stereotypes. In conclusion he sees here a similarity with postmodern depiction.

The book examines extensive propaganda campaigns that in addition to the transparency of allegory were designed to support the integration of the political message embodied in art into everyday life. By restoring the alluring art of the past and by politicised stress on beauty and humanity, their actual devaluation was achieved. In levelled middle classes, this sort of art acquired vast popularity. National socialists shaped a type of culture where high culture was cut down to mass culture.