

JIHOČESKÁ UNIVERZITA V ČESKÝCH BUDĚJOVICÍCH
FILOZOFICKÁ FAKULTA
ÚSTAV ČESKO-NĚMECKÝCH AREÁLOVÝCH STUDIÍ A GERMANISTIKY

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

**ZVRHLÉ UMĚNÍ V NACISTICKÉM NĚMECKU,
JEHO VLIV A OHLASY U NÁS**

Vedoucí práce: doc. PhDr. Tomáš Winter, Ph.D.

Autor práce: Veronika Kaštánková

Studijní obor: Česko-německá areálová studia

Ročník: 3

2017

Prohlašuji, že svoji bakalářskou práci jsem vypracoval/a samostatně, pouze s použitím pramenů a literatury uvedených v seznamu citované literatury.

Prohlašuji, že v souladu s § 47b zákona č. 111/1998 Sb. v platném znění souhlasím se zveřejněním své bakalářské práce, a to v nezkrácené podobě elektronickou cestou ve veřejně přístupné části databáze STAG provozované Jihočeskou univerzitou v Českých Budějovicích na jejích internetových stránkách, a to se zachováním autorského práva k odevzdanému textu této kvalifikační práce. Souhlasím dále s tím, aby toutéž elektronickou cestou byly v souladu s uvedeným ustanovením zákona č. 111/1998 Sb. zveřejněny posudky školitele a oponentů práce i záznam o průběhu a výsledky obhajoby kvalifikační práce. Rovněž souhlasím s porovnáním textu mé kvalifikační práce s databází kvalifikačních prací Theses.cz provozovanou Národním registrem vysokoškolských kvalifikačních prací a systémem na odhalování plagiátů.

České Budějovice 9. května 2017

Veronika Kaštánková

Poděkování

Touto formou bych ráda poděkovala vedoucímu práce panu doc. PhDr. Tomáši Winterovi, PhD., za jeho cenné rady a připomínky, které byly nezbytné pro vypracování předkládané bakalářské práce.

ANOTACE

Cílem předkládané bakalářské práce je představit koncept „zvrhlého umění“ vzniklého v nacistickém Německu. Práce se soustředí v první řadě na historické souvislosti, které daly vzniknout tak silné nenávisti vůči modernímu umění a následným dopadům nacismu na německé umělecké prostředí. Pozornost je věnována především výstavě „Zvrhlé umění“, jež byla vyvrcholením nacistické snahy o zesměšnění a pranýřování avantgardní tvorby. Část práce se soustředí i na Velkou německou výstavu, obsahující oficiální díla Třetí říše, jež byla otevřena jen o pár metrů dál od „zvrhlé“ tvorby a byla tudíž dokladem promyšlené nacistické propagandy. Nezbytnou součástí předkládané práce je také vliv nacistické kulturní politiky a „zvrhlého umění“ v Československu a Protektorátu Čechy a Morava, včetně shrnutí dohledaných ohlasů z dobového tisku.

Klíčová slova: Nacismus; zvrhlé umění; Výmarská republika; Velká německá výstava; výstava „Entartete Kunst“; avantgarda.

ANNOTATION

This dissertation aims to introduce the concept of the so-called Degenerate art which was created in Nazi Germany. The dissertation focuses on the historical context which led to the emergence of hatred towards modern art and the subsequent impact of Nazism on the German art scene. The main focus is dedicated to the “Degenerate Art” exhibition which represents the climax of Nazi’s attempt to ridicule and criticise the avant-garde. A section of the thesis concentrates on the "Great German Art Exhibition", which contained the official works of the Third Reich. As it was opened only few metres from the “degenerate” art, it can be seen as evidence of a well elaborated Nazi propaganda. The influence of Nazi cultural politics and the Degenerate art in Czechoslovakia and the Protectorate of Bohemia and Moravia, including summary of the response from historical press, creates an essential part of this dissertation.

Key words: Nazism, Degenerate art, Weimar Republic, Great German Art Exhibition, “Entartete Kunst” exhibition, avant-garde

OBSAH

ANOTACE	4
ÚVOD	6
1. Nástup Třetí říše	9
1.1 Období Výmarské republiky	10
1.1.1 Kultura ve Výmarské republice a průlom moderny	11
1.2 Nacistické převzetí moci	14
2. Zvrhlé umění	15
3. Nacistická kulturní politika	17
3.1 Nacisté a „zvrhlé umění“	17
3.2 Poslední naděje avantgardy	19
3.3 Říšské ministerstvo pro lidovou osvětu a propagandu	20
3.4 Hitler a moderní umění.....	23
4. Dvě mnichovské výstavy	26
4.1 Výstava „Entartete Kunst“	26
4.1.1 Podoba výstavy	28
4.1.2 Nový člověk	31
4.1.3 Putování „zvrhlého umění“	32
4.1.4 „Zvrhlé umění“ v letech 1937–1941	33
4.2 Velká německá výstava	36
4.2.1 Podoba a obsah výstavy	38
5. Situace v Československu po roce 1933	41
5.1 Výstava karikatur v Mánesu	43
5.2 „Zvrhlé umění“ v protektorátu Čechy a Morava.....	45
6. Ohlasy na „zvrhlé umění“ v českém tisku	47
ZÁVĚR	52
SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY A ZDROJŮ	54
SEZNAM ILUSTRACÍ	57

ÚVOD

Předkládaná bakalářská práce se bude zabývat termínem „zvrhlé umění“, jímž nacisté označovali veškerou uměleckou, zejména však avantgardní tvorbu neodpovídající ideologickým požadavkům. Díla, která nebyla árijská a národněsocialistická byla pranýřována za svoji „nesrozumitelnost a „zvrhlost“. Takto označená tvorba byla vystavena na mnichovské výstavě „Entartete Kunst“, jenž byla vyvrcholením nacistických snah, o absolutní dehonestaci avantgardy a zároveň měla předcházet vymazání moderního umění z německých dějin. Dané téma s uměleckým zaměřením jsem si zvolila, protože mě moderní umění velice zajímá a právě ona „nesrozumitelnost“ mě častokrát velice inspiruje. Pohnuté dějiny avantgardy mi přišly natolik fascinující, že jsem se dané problematice chtěla věnovat více a jelikož v českém jazyce neexistuje publikace zabývající se čistě „zvrhlým uměním“, mohla by předkládaná práce být přínosem pro všechny se zájmem o dějiny umění, či nacismus.

Ve své práci aplikuji zejména deskriptivní přístup. Práce je členěna do pěti hlavních kapitol. Úvodní část práce je věnována událostem, které předcházely vzniku Třetí říše a jsou nezbytné pro pochopení celkové atmosféry. Následující dvě kapitoly se již konkrétně zaměřují na koncept „zvrhlého umění“. Nejdříve je vysvětlen původ pojmu a následně je charakterizována nacistická kulturní politika, zahrnující představení hlavních osobností a jejich funkcí, které měli v Třetí říši na umělecké prostředí největší vliv. Součástí čtvrté kapitoly je popis a srovnání dvou mnichovských výstav – Velké německé výstavy a výstavy „Zvrhlé umění“. Přičemž je část věnována i osudům avantgardních umělců a jejich děl. Neméně podstatnou součástí práce je kapitola zaměřená na vliv nacistického konceptu v Československu a následně vzniklém protektorátu Čechy a Morava, obsahující i reakce umělců, či lidí pracujících s uměním na vzniklou situaci. Obsah poslední kapitoly tvoří ohlasy na „zvrhlé umění“, které jsou dohledatelné v dobovém československém či protektorátním tisku, jejichž originály uchovává Archiv Národní knihovny České republiky.

Jak jsem již zmínila, v českém jazyce je dostupnost pramenů, které se danou problematikou blíže zabývají omezená. Až při podrobnějším zkoumání lze nalézt v mnohých česky psaných literárněvědných publikacích, které jsou zaměřené na nacismus, či konkrétní vůdčí osobnosti Třetí říše, kapitoly zabývající se všeobecně uměním a nacistickou kulturní politikou. Všechny takové zdroje popisují především

okolnosti vzniku silné nenávisti vůči modernímu umění a situaci v uměleckém prostředí, po nacistickém převzetí moci. V tomto ohledu shledávám pro svoji práci nejvíce přínosnou knihu německého historika a profesora politických věd Petera Reichela *Svůdný klam Třetí říše*¹, jenž zdařilou formou přibližuje čtenáři náročnou problematiku propojenosti nacistické politiky s uměním a kulturou. Kniha mi usnadnila lepší orientaci v tématu, a ačkoliv se téměř nezabývá „zvrhlým uměním“ jako takovým, je pro mou práci nezbytným zdrojem k pochopení komplikovaných peripetií. Ráda bych zde zmínila ještě jednu knihu, která umožňuje hlubší analýzu Hitlerovy povahy a jeho vztahu k umění. Jedná se o knihu Frederica Spottse *Hitler a síla estetiky*², kterou považuji pro svou práci za zásadní. Hitler byl osobností, jehož osobní vkus ovlivnil mj. i veškeré kulturní dění. Právě kniha Frederica Spottse věnující se Hitlerovi jako nositeli kultury, objasňuje příčiny a okolnosti vzniku nenávisti vůči modernímu umění nejen v řadách nacistických pohlavárů, ale i ve společnosti.

Samotnou výstavou „Zvrhlé umění“ se již blíže nevěnuje žádný z českých zdrojů. Ze zdrojů německých považuji za nejkvalitnější a nejobsáhlejší knihu *Entartete Kunst*³ od Franze Roha. Kniha byla napsána v 60. letech, a tak je pro mě překlad o něco komplikovanější než překlad zdrojů novějších, přesto jsou informace z této knihy důležité pro komplexnost celé práce. Nejlepším pramenem pro popsání mnichovské výstavy je bezpochyby kniha *Degenerate art: the fate of the avant-garde in Nazi Germany*⁴, za jejímž vznikem stojí kolektiv autorů a je jediným anglickým zdrojem mé práce. Dílo nabízí mj. popsání jednotlivých místností výstavy, celkovou rekonstrukci a velice emotivní popis Petera Guenthera, který výstavu v roce 1937 osobně navštívil. Přínos shledávám i v obrazové dokumentaci, kterou kniha obsahuje, protože zde nalezneme nejen jednotlivá „degenerovaná“ díla, ale i fotografie místností, které pochopitelně dokáží nejlépe demonstrovat vzhled výstavy.

Pro poslední kapitoly mé práce zabývající se situací v Československu po roce 1933 a problematikou „zvrhlého umění“ na našem území jsou nedůležitější dva pramenné zdroje. Jedná se o monografii Bronislavy Rokytové *Dost tichého šepotu*,⁵ věnující se tvorbě těch umělců, kteří před nacismem odešli do Československa. Kniha mi umožnila ucelený pohled na emigrační tvorbu a na kulturně-politické souvislosti,

¹ Peter Reichel, *Svůdný klam Třetí říše*, Praha 2004.

² Frederic Spotts, *Hitler a síla estetiky*, Praha 2007.

³ Franz Roh, *Entartete Kunst. Kunstbarbarei im Dritten Reich*, Hannover 1962.

⁴ Stephanie Barron et al., *Degenerate Art: The Fate of the Avant-Garde in Nazi Germany*, New York 1991.

⁵ Bronislava Rokytová, *Dost tichého šepotu*, Praha 2013.

v jejichž stínu díla vznikala. Pro souhrnné nastínění doby zde autorka sleduje i vnímání uprchlíků Československými obyvateli a mnohdy nelehkou sociální situaci umělců.

Na závěr bych se ráda zmínila o originálně graficky zpracované monografii *Konec avantgardy?*⁶, jež obsahuje bezpochyby nejkvalitnější a nejkomplexnější zpracování dopadu nacistického konceptu „zvrhlého umění“ na protektorátní kulturu. Přičemž nejvíce čerpám z kapitoly historika umění Milana Pecha *„Zvrhlé umění“ v protektorátu*, která mj. obsahuje jím nalezené strojopisné seznamy českých a moravských „zvrhlých“ umělců, prvně zveřejněné až právě v této publikaci. Milan Pech zde věnuje pozornost především reakcím, které nacistická kulturní politika vyvolala na našem území. Právě zde zveřejněné a logicky strukturované ohlasy vnímám jako opěrný bod, pro závěrečnou kapitolu své práce.

⁶ Hana Rousová et al., *Konec avantgardy?: od mnichovské dohody ke komunistickému převratu*, Praha 2011.

1. Nástup Třetí říše

Pro pochopení vzniku Třetí říše a úspěchu mj. nacistické kulturní politiky je potřeba zmínit historické souvislosti, jež byly klíčové pro následné směřování německých dějin. Je důležité nastínit atmosféru doby, která dala vzniknout tak silné nenávisti vůči modernímu umění a avantgardě.

Již v druhé polovině 19. století totiž můžeme hovořit o osobnosti, která stála u zrodu Třetí říše. Otto von Bismarck byl první německý kancléř a budovatel sjednoceného německého státu. Proslul tvrdými výroky a agresivními činy, jenž se nikdy nebál důrazně a jednoznačně formulovat. Za jeho vlády zvítězilo Prusko v Prusko-rakouské válce. O pět let později, po několikaměsíčním obléhání Paříže a obklíčení francouzské armády u Sedanu, byla Francie nucena abdikovat a podstoupit Prusku Alsasko-Lotrinsko. Důsledkem válečných konfliktů a uplatněním vojenské moci vzniklo 18. ledna 1871 Německé císařství. Zákonodárné instituce ztratily své pravomoci a mohly jen přihlížet likvidačním právním tradicím. Armáda měla vlastní systém řízení, proměnila se ve skutečný stát ve státě. Měla největší vliv na chod společnosti a měla právo omezit občanské svobody. Sebevědomí armády bylo posíleno jak profesionalizací důstojnického sboru, tak i nástupem nové techniky. Zkušenosti armáda získávala mj. v koloniích. Například v letech 1904–1907 zemřelo během řízené genocidy 65 tisíc domorodých obyvatel v německé jihozápadní Africe (dnešní Namibie)⁷ (36-37).

Nová ústava z roku 1871 postrádala jakoukoli záruku lidských práv a občanských svobod. Byl posílen vliv císaře i kancléře. Kancléř byl odpovědný pouze císaři, nikoli lidu nebo parlamentu.⁸

Dalším podstatným momentem, ve kterém můžeme shledávat podobnost s pozdější nacistickou politikou, byl Bismarckův odpor vůči všem, které považoval za vnitřní nepřátele říše. Bismarckova snaha dostat katolickou církev pod kontrolu pruského státu je označována jako Kulturkampf.⁹ Katolické duchovenstvo odmítlo spolupracovat a podřizovat se nátlaku. Důsledkem bylo zatýkání, policejní pronásledování, či věznění. Dalším úderem pro občanské svobody bylo přijetí „Protisocialistického zákona.“ Následoval zákaz socialistického tisku a shromáždění.

⁷ Richard J. Evans, *Nástup Třetí říše*, Praha – Plzeň 2006, s. 28–37.

⁸ *Ibidem*, s. 33.

⁹ Kulturní válka

Socialisté byli pronásledováni, masově zatýkáni a socialistická strana se ocitla mimo zákon. Došlo ke znovuzavedení trestu smrti.¹⁰

Kancléřova politika byla zlověstným odkazem ovlivňující budoucnost německého národa. Bismarckova osobnost a samotný kult, který vznikl po jeho smrti, vyvolal později v mnoha Němcích touhu po návratu silného vůdce.¹¹

1.1 Období Výmarské republiky

Rok 1918 byl určujícím rokem pro budoucí vývoj Německa i celé Evropy a zároveň dobou promarněných příležitostí. Po skončení 1. světové války a porážce Německého císařství vznikla tzv. Výmarská republika, která byla prvním pokusem Německa o parlamentní demokracii.

Nová ústava byla přijata národním shromážděním a vstoupila v platnost 11. srpna 1919. Výmarská ústava byla velmi pokroková, ale zároveň byla později kritizována pro bezmocnost, která usnadnila následný pád demokracie. Jednotlivé její prvky omezovaly schopnost ústřední říšské vlády jednat pevně a energicky.¹²

Konec konstituční monarchie a začátek republiky byl složitým a kontroverzním obdobím. Společnost stála na pomezí mezi moderní a předmoderní dobou. Výsledkem pařížských konferencí a podepsaných mírových smluv byly tvrdé podmínky mj. vysoké válečné reparace, které těžce zasáhly upevňující se republiku. Životní úroveň se nezlepšovala, obyvatelé se museli vyrovnat s válečnou porážkou a versailleskou „potupou“. Demokracie se stala synonymem pro národní ponížení. Mnoho Němců navíc odmítlo uvěřit, že jejich armády utrpěly porážku. Byli přesvědčeni, že vojákům vrazili dýku do zad nepřátelé doma. Vůdcové německé armády je v tomto přesvědčení ještě více utvrzovali. Výmarská republika postupně ztrácela na důvěryhodnosti a důsledkem celosvětové ekonomické krize po pádu burzy na Wall Street v roce 1929 došlo ke zhroucení státu. Z této situace čerpali nejvíce právě extremistické strany.¹³

Nesmírná zátěž nepříznivých politických a ekonomických podmínek byla hlavním předpokladem nástupu Adolfa Hitlera k moci. *„Nebýt první světové války a jejich důsledků, nestala by se z nacismu nikdy významnější politická síla a tolik*

¹⁰ Viz Richard J. Evans (pozn. 7), s. 38–39.

¹¹ Ibidem, s.28.

¹² Mary Fulbrook, *Dějiny moderního Německa*, Praha 2010, s. 30.

¹³ Ibidem, s. 32–46.

Němců by nikdy nehledalo autoritativně jednající alternativu za civilní politiky, kteří tak očividně selhali ve chvíli, kdy je Německo nejvíce potřebovalo.“¹⁴

1.1.1 Kultura ve Výmarské republice a průlom moderny

Navzdory krátké existenci Výmarské republiky, lze jednoznačně hovořit o kreativním období napříč vědou i uměním. Allan Bullock jej nazval „*ohniskem moderny, poslední z dlouhé řady kulturních hnutí od románského slohu až po romantismus, které představují vrcholy evropské kultury.*“¹⁵

Výmarská republika byla obdobím produktivity a pokrokovosti. Nejrychleji se rozvíjely přírodní vědy, především fyzika a chemie, jež měly v Německu dlouhou tradici. Odbornost pokračovala nejen v psychologii a psychoanalýze, ale i v oblasti sociologie. K pokroku v sociologii přispěla zejména Frankfurtská škola kritické teorie, která byla v době nacismu donucena k exilu. Během trvání Výmarské republiky vznikla také řada významných děl prózy, poezie a dramatu. Mezi celosvětově uznávané autory píšící v této době patří např. Rainer Maria Rilke, Bertol Brecht, Heinrich a Thomas Mann. V roce 1929 vznikl i nejznámější realistický román Alfreda Döblina *Berlin Alexanderplatz*.¹⁶

Kulturní vývoj byl bezesporu propojen s vývojem politickým. Obě sféry se navzájem ovlivňovaly a procházely extrémním rozvojem. Umělecká avantgarda předvíдалa válku i revoluci, a tím už v první polovině 19. století odstartovalo jisté kulturně revoluční hnutí, kdy moderní revoluce vzdělání přispěla k průlomu moderny. Po roce 1900 vznikla tzv. „druhá kulturní revoluce“, která byla totálním povstáním proti stávajícímu buržoaznímu pořádku. Revoluce nenechala nikoho lhostejným. Někteří se k ní nadšeně připojili, někteří jí opovrhovali a nenáviděli. Každopádně lze Výmarskou kulturní revoluci označit za kontroverzní, fascinující a strhující převrat.¹⁷

Od přelomu století začala mladá generace překonávat tradiční formy života, vnímání a vyjadřování. Dobu vyplňovala atmosféra zániku a zároveň vize budoucnosti. Umělci, jež dříve dusila přísná cenzura, měli nyní příležitost vyjádřit svůj názor. Berlín byl považován za nejsvobodnější a nejčilejší kulturní centrum.¹⁸

¹⁴ Viz Richard J. Evans (pozn. 7), cit. s. 76.

¹⁵ Viz Peter Reichel (pozn. 1), cit. s. 46.

¹⁶ Viz Mary Fulbrook, (pozn. 12), s. 38–39.

¹⁷ Viz Peter Reichel (pozn. 1) s. 45–46.

¹⁸ Klára Freibergová, Zlikvidovat! Nacisté a „zvrhlé umění“, *Otazníky historie*, 2012, říjen, s. 14–15.

Důsledkem byl vznik nových různorodých proudů a hnutí, které měly společný bod spočívající v prožitku pospolitosti, jejichž cílem bylo zasáhnout masy. Patří sem všechna kulturněrevoluční, kulturněpesimistická, náboženská, pacifistická a nacionalistická hnutí. Dále např. svaz pro užité umění Werkbund, mládežnické hnutí Wandervogel, reformní pedagogické směry, ženské emancipační hnutí, romanticko-utopistický komunismus, secese a expresionismus. Expresionistické hnutí si zaslouží zvláštní pozornost, protože právě expresionistická díla se stala hlavní součástí výstavy „Zvrhlé umění“.¹⁹

Expresionismus byl uměním antitradičním, nekonvenčním, usilujícím o autonomii estetické sféry.²⁰ Mezi charakteristické znaky expresionismu patří např. tendence k ironii či hra, které vypudily samolibý tradicionalismus ze svého vyvýšeného postavení. „*Tento směr zasahuje zobrazovanou realitu a člověka v ní, také tradiční výraz a formu, umění chápe především jako přímý, až drásavě naléhavý výraz citových reakcí tvůrce na vlastní prožitek skutečnosti, k jejíž podstatě je schopen pronikat intuicí.*“²¹

Díky příklonu k audiovizuálním médiím, ke všemu imaginárnímu a inscenovanému se začala prosazovat nová média jako fotografie a film. Mezi typické představitele výmarského umění patřili divadelníci, malíři, zpěváci a tanečníci, jejichž hlavním podnětem se stal rozvoj vlastní subjektivity a nalezení nových forem vyjádření. Častokrát byl subjektivismus vyjádřen tak radikálně, že vykazoval tendence k abstraktnímu zobecnění a eskaloval až k vizionářství a religiozitě. Z této perspektivy se člověk nezdál být krásný, ani individuální. Např. Oskar Schlemmer či George Grosz upřeli člověku individuální tvář, nebo dokonce tvář jako takovou. Na velkých, barevně agresivních plátnech a pokřivených dřevorytech byli, vedle krajinářských motivů, vyobrazení tanečníci, cikáni, mladé dívky v nejrůznějších a nejbizarnějších postojích. Vnitřní neklid a strach ze světa, dynamika, erotika a satira jsou vyjádřeny v obrazech Ernsta Barlacha, Maxe Beckmanna, Otto Dixe, Vasilije Kandinského, France Marca, Oskara Kokoschky a u mnoha dalších umělců. Realita byla často deformována a bylo na ni možno nahlížet z různých úhlů pohledu. Díla byla tvořena novou technikou

¹⁹ Viz Peter Reichel (pozn. 1) s. 46–47.

²⁰ Ibidem, s. 46.

²¹ Alena Ziebikerová, *Podněty a podoby expresionismu* (diplomní práce), Katedra české literatury PedFUK, Praha 2010, cit. s. 12.

z netypické perspektivy. Expresionismus tak nabízel různorodé možnosti interpretací, což se později stalo trnem v oku nacionalistické kulturní politiky.²²

Charakteristické pro dobu Výmarské republiky byly vazby mezi jednotlivými uměleckými odvětvími a existence uměleckých skupin a svazků. Jako např. Die Brücke (která byla z Drážďan), Der Blaue Reiter (pocházející z Mnichova), již zmíněný Werkbund a berlínská avantgarda sdružená kolem uměleckých časopisů Sturm a Aktion. V architektuře a designu 20. století měla vedoucí vliv škola Bauhaus vedená Waltrem Gropiusem, která zpochybnila buržoaní kult génia a autonomii estetické sféry. Všechny však spojovalo jedno, umění chápali jako médium revoluční politiky.²³

Zatímco expresionismus byl esteticko-uměleckou vzpourou, dadaisté usilovali o kulturní revoluci. Jejich cílem bylo šokovat společnost. Raoul Hausmann, všestranný umělec, který pomáhal na svět dadaistickému Berlínu a jehož díla byla součástí výstavy Zvrhlého umění, napsal: „*Chceme svět pohnutý a v pohybu, neklid místo klidu, pryč se všemi židlemi, pryč s pocity a ušlechtilými gesty! Máme právo na každé povyražení, ať už ve slovech, tvarech, barvách nebo zvucích! To vše je ale skvostná pitomost, kterou vědomě milujeme a produkujeme, nebetyčná ironie jako život sám.*“²⁴ Úryvek textu vystihuje smysl dadaismu. Umění v pohybu dovedli dadaisté k dokonalosti. Přejechy mezi uměním a technikou, politikou a divadlem se staly plynulými. Jednotu umění a společenské skutečnosti znázorňovali prostřednictvím odhalování absurdity a nesmyslnosti světa. Za absurdní považovali i bezstarostný optimismus vědy a techniky, který byl pouhou pověrou a prázdným přeludem. Jedním z nejdůležitějších výtvarně uměleckých prvků 20. století se stala koláž a happening, jež dada předjímalo. A právě i kolážová tvorba byla později v nacistickém Německu označena za zvrhlou.²⁵

Mnoho umělců a škol tvořilo před i během první světové války, a tak se ne všechny elementy dají připisovat vlivu Výmarské republiky. Některé prvky však byly nové a reagovaly na jednotlivé politické fáze. Například tendence známá jako „nová věčnost“, spojená s expresionismem, dadaismem a jmény jako George Grosz a Otto Dix, se objevila v období relativní stabilizace od roku 1924 do roku 1929.²⁶

V závěru Výmarské republiky byl zřejmý sklon k politizaci a polarizaci umění, jež byl ovlivněný velkou hospodářskou krizí, sociálními podmínkami a politickým

²² Viz Peter Reichel (pozn. 1) s. 46–49.

²³ Viz Mary Fulbrook, (pozn. 12), s. 51.

²⁴ Viz Peter Reichel (pozn. 1), cit. s. 54.

²⁵ Ibidem, s. 54–55.

²⁶ Viz Mary Fulbrook, (pozn. 12), s. 39.

násilím posledních let. Umění se stalo politickou mocí a totalitní systémy tuto schopnost umění rozpoznaly a potíraly jako první. Pozornost se stále více upírala k tradici. Většina příslušníků střední vrstvy se cítila být ohrožena liberálně-kapitalistickým systémem, sociálnědemokratickým i komunistickým dělnickým hnutím. Výmarská republika byla kulturně ochromená a vysílena nadšením z revolučního průlomu. Důsledkem byl vzestup protirevoluční pravice.²⁷

1.2 Nacistické převzetí moci

Stoupenci radikálních myšlenek představovali po roce 1918 menšinu. Německé společnosti se ani po zhroucení státu nezmocnil krajní nacionalismus. Až volby nového prezidenta v roce 1925 představovaly pro budoucnost republiky katastrofu. Novým prezidentem se stal Paul von Hindenburg, polní maršál, jehož impozantní vzhled a úspěchy ve vojenské službě, z něj dokázaly vytvořit uctívanou modlu – především v očích pravice. Na počátku své vlády Hindenburg respektoval ústavu, ale později se stával stále přesvědčenějším, že jediným východiskem z krize, by byl konzervativní diktátor vládoucí pod jeho jménem. Bylo zřejmé, že se moc ocitla v rukou člověka, který nebyl nijak oddaný myšlence zachování a posilování demokracie.^{28, 29}

Rozpad Výmarské republiky definitivně nastal mezi dubnem 1932 a lednem 1933.

V roce 1932 vyhrála NSDAP všeobecné volby, a uprostřed atmosféry násilí a krize, dosáhla svého prozatímního největšího úspěchu. S 37,8 % se stala největší stranou v Říšském sněmu. Drtivá většina nezaměstnaných, malých řemeslníků a obchodníků volila právě NSDAP. Strana měla jasný cíl a překlenovala třídní rozdíly. Bylo vyzkoušeno mnoho alternativ, až nakonec ustanovení Adolfa Hitlera kancléřem se elitám i stárnoucímu prezidentovi jevilo jako jediné možné řešení. Dne 30. ledna 1933 se stal Adolf Hitler kancléřem. Ještě téhož roku bylo zapálení Říšského sněmu použito jako záminka pro masové zatýkání komunistů a pro výnos, který omezil většinu občanských práv. Následovalo uzákonění monopolu jedné vládnoucí strany a v roce 1934 byl zrušen i titul říšského prezidenta. Hitler se začal označovat jako „Führer a říšský kancléř“.³⁰

²⁷ Viz Peter Reichel (pozn. 1) s. 57.

²⁸ Viz Mary Fulbrook, (pozn. 12), s. 44.

²⁹ Viz Richard J. Evans (pozn. 7), s. 96–97.

³⁰ Viz Mary Fulbrook, (pozn. 12), s. 54–62.

Výmarská republika se stala minulostí. Zničení demokracie bylo úspěšně dokončeno. Nacistická politika zasáhla do všech oblastí života včetně kultury a umělecké tvorby. Právě výtvarná tvorba, která je pro předkládanou práci nejzásadnější, byla podstatnou součástí Hitlerovy politiky. Jakmile se dostal k moci, jednal ve prospěch jeho státu árijské kultury. Jeho prvním krokem bylo vymazání židovských a modernistických stop z umění, které bylo označováno termínem „zvrhlé“ či „degenerované umění“.³¹

2. Zvrhlé umění

Termínem „zvrhlé umění“, německy „Entartete Kunst“ předválečná nacistická propaganda označovala umělecká díla vytvořená či ovlivněná Židy a tzv. „židobolševické“ umění avantgardy. Moderní umění pokládali nacisté za viditelný doklad úpadku novodobé evropské společnosti způsobený „zvráceným charakterem Židů.“ Tvorba kubistů, dadaistů, expresionistů, impresionistů a surrealistů byla v nacistickém Německu považována za rasově a ideově „nečistou“ a jejich autoři neměli právo svá díla vystavovat. Díla avantgardních umělců totiž neodpovídala požadavkům. Nebyla obsahově a vizuálně srozumitelná ani nacionálně angažovaná. Svá tvrzení se nacisté snažili dokládat pomocí různorodých pseudovědeckých teorií, rasových stereotypů a předsudků.^{32, 33}

Umění a kultura se staly služebníky nacistického režimu a rasové ideologie. Na jedné straně byla uskutečňována likvidace nežádoucích umělců, na straně druhé propagace ideálu krásy árijského člověka. Hlavním vzorem dokonalé krásy a součástí oficiální státní tvorby se stala antická kultura. Po vzoru antiky tvořili nacističtí umělci realistická díla zobrazující nahá, ušlechtilá těla mužů a žen. Na rozdíl od avantgardy – žádná abstrakce, žádná deformace.³⁴

Díla moderních umělců byla považována za „*čmáranice vhodné pouze pro zkoumání psychiatrů.*“³⁵ Myšlenka, že moderní umění je symptomem něčeho nezdravého se objevila již v druhé polovině 19. stol a vzbuzovala velký zájem zvláště

³¹ Viz Frederic Spotts, (pozn. 2), s. 38.

³² Viz Klára Freibergová, (pozn. 18), s. 14–15.

³³ Milan Pech, „Zvrhlé umění“ v protektorátu, in: Hana Rousová et al., *Konec avantgardy?: od mnichovské dohody ke komunistickému převratu*, Praha 2011, s. 99.

³⁴ Viz Klára Freibergová, (pozn. 18), s. 15.

³⁵ Ibidem, s. 15.

mezi psychiatry.³⁶ Nejznámějším se stal Max Nordau – průkopník sionismu a autor knihy *Degenerace* z roku 1893, jež se setkala se širokým čtenářským ohlasem. Jeho kniha byla útokem na veškeré moderní umění existující na konci 19. století. Základ pro svá tvrzení našel Nordau v názorech italského lékaře a kriminologa Cesare Lambrosa. Lambroso přišel s teorií o vrozených zločinných sklonech rozpoznatelných z fyziognomických znaků člověka. Jeho antropologickou kriminologii týkající se zločinců, doplnil Nordau o novou kategorii – umělci. Na prvních stránkách své knihy *Degenerace*, věnované právě Lambrosovi, píše Nordau: „Zvrhlí nejsou vždy jen zločinci, prostitutky, anarchisti a evidentní šílenci; často jsou to spisovatelé či umělci. Projevují se stejnými mentálními vlastnostmi a z velké části i stejnými somatickými rysy, jako členové výše zmíněné antropologické rodiny, kteří uspokojují své nezdravé nutkání nožem vraha nebo bombou atentátníka, místo pera a tužky.“³⁷ Nordau tvrdil, že moderní degenerované malířství je produktem biologicky degenerovaných malířů trpících chorobami, jako mozková debilita a oční nemoci. Například impresionisté a tvůrci mozaik byli údajně oběťmi poruch nervového systému a oční sítnice.³⁸ Takoví umělci byli podle Nordaua „společenskou chamradí“³⁹, která je potřeba izolovat na psychiatrických léčebnách. Zároveň navrhl, aby se s nimi zacházelo jako se zločinci.

Nordauovy názory převzal a šířil v období Výmarské republiky německý architekt, malíř a politik Paul Schultz-Naumburg, Ve své publikaci z roku 1928 *Kunst und Rasse* pojímal například expresionismus jako chorobu. Za účelem šíření svých myšlenek se Naumburg vydal na počátku třicátých let 20. století na cestu po celém Německu. Zde pak předváděl diapozitivy, kterými porovnával snímky znetvořených lidí s obrazy takových malířů, jako Barlach, Kirchner nebo Nolde, jehož díla bytostně nenáviděl i Adolf Hitler.⁴⁰

Koncepce i slovník Nordaua a Naumburga ovlivnily Adolfa Hitlera a jeho kulturní politiku. V Hitlerových projevech, stejně jako v jeho soukromých poznámkách lze vystopovat myšlenky obou autorů.

³⁶ Viz Milan Pech, (pozn. 33), s. 99.

³⁷ Max Nordau, *Degeneration*, New York 1895, cit. s. 1.

³⁸ Franz Roh, *Entartete Kunst. Kunstbarbarei im Dritten Reich*, Hannover 1962, s. 30.

³⁹ Viz Frederic Spotts, (pozn. 2), s. 32.

⁴⁰ *Ibidem*, s. 33.

3. Nacistická kulturní politika

Nacistickou kulturní politiku lze charakterizovat jako oblast, kde se střetávaly odlišné ideologické proudy a oblast spolupráce či soupeření vícero stranických pohlavárů. Cíl všech byl ale společný – pomoci nacionálněsocialistickému režimu k úspěchu. Mezi nejdůležitější funkcionáře nacistické kulturní politiky patřili Herman Göring, Joachim von Ribbentrop, Bernhard Rust, Baldur von Schirach, Albert Speer, Robert Ley, Joseph Goebbels a Alfred Rosenberg.⁴¹

3.1 Nacisté a „zvrhlé umění“

Právě poslední dva zmiňovaní, Alfred Rosenberg a Joseph Goebbels byli vzájemnými soupeři a zároveň měli vedle Hitlera pravděpodobně největší vliv na kulturní politiku. Alfred Rosenberg byl autorem nacistických teorií o nadřazenosti árijské rasy a o zvrhlém moderním umění. Všechny své teorie sepsal do sedmisetstránkové knihy „Mýtus 20. století“, kterou později odmítl Hitler jako škvár, kterému nikdo nemůže rozumět.^{42, 43}

Ještě před zvolením Hitlera kancléřem vznikl v roce 1928 Bojový svaz pro německou kulturu založený Rosenbergem se sídlem v Mnichově. Jeho členům bylo společné antimodernistické smýšlení zacílené na „obranu umění“ před „terorem uměleckého bolševismu“. „*Proti „chorobnosti“ a „rasové zvrhlosti“ tohoto umění byly postaveny „völkisch“ vize „německého ducha“, jehož základem měl být „nordicko-hrdinský“ a samozřejmě maskulinní ideál.*“⁴⁴

Směry protestující proti zažitým uměleckým normám představovaly pro nacisty přímo společenské nebezpečí. Z pohledu nacistů mělo umění za úkol inspirovat a povzbuzovat lid, nikoliv vytvářet introspektivní reflexi. Nacisté v čele s Hitlerem dávali přednost umění, které vyjadřovalo „heroický realismus“ a ztělesňovalo hodnoty jako společenství, militarismus, fyzické zdraví a jednotu cílů. Základem německého národa mělo být spojení mezi Blut a Boden (krví a půdou), které mělo být právě nacistickým uměním propagováno. Společnost měla být představována jako domácky

⁴¹ Viz Peter Reichel (pozn. 1) s. 77.

⁴² Viz Frederic Spotts, (pozn. 2), s. 83.

⁴³ Viz Peter Reichel (pozn. 1) s. 77.

⁴⁴ Ibidem, s. 78.

spořádaná, spojená v rodině, práci a domově. Umění mělo ukazovat odvahu a sílu ozbrojených sil, vše, co bylo považováno za poráženecké, bylo zakázáno.⁴⁵

Žádná umělecká oblast však nepředstavovala tak dominantní sílu jako německé malířství osvobozené expresionismem, abstrakcí a dalšími moderními směry na začátku 20. století. Malířství prošlo pozoruhodnou renesancí a bylo na mezinárodní scéně dokonce úspěšnější než literatura. Nacisté v čele s Rosenbergem se právě úspěch moderny a modernistických směrů snažili zničit naplňováním programu, konkrétně bodu č. 25, nacistické strany z roku 1920, v němž stálo: „*Žádáme soudní stíhání všech tendencí v umění a literatuře vedoucích k rozdrobení našeho života a národa.*“⁴⁶

Konzervativcům a nacistům se ošklivila díla malířů, jakými byli George Grosz, Paul Klee, Max Beckmann, Emil Nolde, Ernst Ludwig Kirchner, Otto Dix a mnozí další. Ještě před nástupem nacistů k moci obdržel Grosz dvě žaloby pro urážku a rouhání, za své politické karikatury využívající náboženské motivy. Vše, co nebylo jasně realistické, bylo považováno za nepřátelské, zvrhlé a sklidilo negativní komentáře. Jako „*negroidní, urážlivé a primitivní*“⁴⁷ označil Rosenberg dílo Emila Noldeho. Stejně nevybíravě a hrubě komentoval Magdeburský válečný památník od Ernsta Barlacha, či zobrazení zákopů první světové války vytvořené Ottou Dixem.⁴⁸

Po celou dobu fungování Svazu byly organizovány přednášky, které se opakovaně vměšovaly do místní a regionální kulturní politiky se záměrem probuzení národního mýtu. Přes velkou publicitu přednášek a štvavé kampaně proti výmarské avantgardě se Svazu nedařilo získat nové členy. Výjimkou se stalo Durynsko po zemských volbách v roce 1929, kdy se NSDAP poprvé podařilo proniknout do koaliční vlády. Ministrem vnitra a osvěty se stal Wilhelm Frick, bývalý vyšší policejní úředník. Boj proti „marxistickému zbídačení“ tak mohl být nyní veden za vládní peníze. Frick se ve Výmaru, městě spojeného se jmény Goethe, Schiller a Wagner, snažil odstranit veškerý vliv umělecké školy Bauhaus. Např. bauhausovské nástěnné malby v Dessau Oskara Schlemmera nechali nacisté jednoduše zamalovat. Likvidace fresek byla nařízena krátce předtím, než byl samotný Bauhaus uzavřen úplně. Ze Zámeckého muzea ve Výmaru byla odstraňována díla takových malířů jako Klee, Nolde, Kokoschka, Feininger.^{49, 50} Na rozdíl od ostatních umělců se Nolde prohlašoval za zapáleného

⁴⁵ Chris McNab, *Třetí říše 1933–1945*, Praha 2010, s. 172.

⁴⁶ Viz Richard J. Evans (pozn. 7), cit. s. 372.

⁴⁷ Ibidem, s. 372.

⁴⁸ Ibidem, s. 373.

⁴⁹ Ibidem, s. 373.

vlastence, ale ani to nezabránilo tomu, aby jeho dílo bylo i nadále ostrakizováno.⁵¹ Durynsko se stalo modelovým případem nacistického ničení kultury. Moderní umění se postupně začalo odstraňovat z muzeí po celém Německu. Rušila se divadelní představení a zakazovaly se knihy.

Z řad Bojového svazu byli na místa odborníků dosazeni tzv. umělečtí komisaři. Ti začali sestavovat seznamy zakázaných filmů a divadelních her. Nacisté, kteří se ocitli po roce 1933 na místech stávajících ředitelů a kurátorů muzeí, začali odstraňovat avantgardní díla z dohledu a organizovat nové zesměšňující výstavy. Moderna tak byla vypuzena do tzv. „komor hrůz“ a „kabinetu děsu“. Výstavy se konaly ve Stuttgartu, Karlsruhe, Drážďanech, Norimberku, Vratislavi a v dalších jedenácti městech. Tyto výstavy se staly největším vzorem pro pozdější podobu výstavy „Zvrhlého umění“, využívající podobných propagandistických metod.^{52, 53}

Většina galerií v následujících letech díla modernistů uskladnila nebo prodala do zahraničí. Moderna byla postupně nucena uchýlit se do bezpečí exilu.

3.2 Poslední naděje avantgardy

Zároveň se zdálo, že zde ještě existoval jakýsi manévrovací prostor, protože se i mezi členy nacistické strany našli přívrženci expresionismu. V této době se odehrával urputný vnitrostranický boj, jehož hlavním jablkem sváru se stala výtvarná moderna. S podporou uměleckých kritiků, galeristů a ředitelů muzeí se zformovala v rámci svazu nacistických studentů opoziční skupina, zastávající se zástupců „národního“ a „nordického expresionismu“ a kritizující pronásledování umělců. Konaly se různé přednášky a shromáždění a díky těmto akcím vyšla skupina se svým protestem na veřejnost. Liberální tisk nešetřil potleskem. V červenci 1933 uspořádal svaz nacistických studentů v galerii Ferdinanda Moellera, výstavu německého umění zahrnující díla třiceti avantgardních umělců mj.– Barlacha, Franze Marca, Noldeho, Mackeho. Hitler však měl odpor zejména vůči Noldeho dílu, a tak byla výstava během pouhých tří dnů uzavřena místními pohlaváři v čele s Frickem. Naopak obdivovatelem Noldeho děl byl Joseph Goebbels, v té době již ve funkci Říšského ministra pro lidovou osvětu a propagandu, který měl dokonce jeho obrazy pověšené ve svém novém

⁵⁰ Viz Peter Reichel (pozn. 1) s. 79, 165.

⁵¹ Enzo Collotti, *Hitler a nacismus*, Praha 1996, s. 62.

⁵² Viz Peter Reichel (pozn. 1) s. 79, 165.

⁵³ Christoph Zuschlag, *An „Educational Exhibition“* in: Stephanie Barron et al., *Degenerate Art: The Fate of the Avant-Garde in Nazi Germany*, New York 1991, s. 84–85.

berlínském domě. Když to zjistil nacistický vůdce, vyděsil se a přikázal „nemožné“ Noldeho obrazy sundat.^{54, 55}

Snahu o záchranu expresionismu uskutečnil i ředitel berlínské Národní galerie profesor Alois Schardt. Ten provedl reorganizaci sbírek v Paláci korunního prince, představujících jeden z nejreprezentativnějších souborů moderního umění Německu. I tento pokus ztroskotал a Schardt byl později nucen se svou rodinou emigrovat do USA. Zastánci nacionálněsocialistické avantgardy se však nevzdávali a založili skupinu Der Norden, časopis Kunst der Nation, dokonce se jim podařilo prosadit své lidi do oficiálních pozic, a to vše pod záštitou samotného Goebbelse. Očekávání umělců, že je právě ministr propagandy dokáže do budoucna obhájit, se nenaplnilo, a nakonec byl on sám tím, koho se umělci začali nejvíce obávat.^{56, 57}

3.3 Říšské ministerstvo pro lidovou osvětu a propagandu

Dne 13. března 1933 byl zřízen, nejoriginálnější výtvar Hitlerovy vlády, Říšské ministerstvo pro lidovou osvětu a propagandu, v jehož čele stál právě Joseph Goebbels – inteligentní a úspěšný agitátor, propagandista, virtuóz v zacházení s moderními masmédií, který si vysloužil pověst intrikujícího kariéristy posedlého svou úlohou.⁵⁸ Význam umění se začal měnit. Smyslem umění se pod novým ministerstvem stalo šíření propagandy a představování německé ideologie.

Goebbelsovo ministerstvo bylo prostředkem v procesu tzv. „usměrňování“ (Gleichschaltung), které v průběhu let 1933–34 systematicky prosazoval Hitler a které ovlivnilo celou dobu působení nacistické vlády. Politika „usměrňování“ měla likvidovat všechny alternativy za nacismus a zajistit dohled nad všemi částmi německé společnosti.

Jakýmsi zglajchšaltovaným odborovým svazem byla Říšská kulturní komora, jež byla vynuceným profesním sdružením všech kulturních pracovníků. Všichni, kteří měli, co dočinění s uměním, museli do Kulturní komory vstoupit, jinak měli umělci zakázáno svá díla vystavovat, či dokonce vytvářet. Prezidentem a iniciátorem Kulturní komory se

⁵⁴ Viz Peter Reichel (pozn. 1) s. 81–82.

⁵⁵ Viz Richard J. Evans (pozn. 7), s. 373.

⁵⁶ Ibidem, s. 375–376.

⁵⁷ Viz Peter Reichel (pozn. 1) s. 82–83.

⁵⁸ Ibidem, s. 77.

stal v září 1933 sám Goebbels. Nyní byl Goebbels vším – ministrem, agitátorem i administrátorem.^{59, 60}

Úkolem nově vzniklého ministerstva bylo centralizovat kontrolu nad veškerými oblastmi kulturního, intelektuálního života a navrátit Němce zpět k jejich přirozenosti. Brzy po vzniku ministerstva byla zřízena samostatná oddělení pro propagandu, rozhlas, tisk, film, divadlo a lidovou osvětu. Lidé měli začít myslet jako jeden a reagovat jako jeden. Miliony Němců, kteří se odmítli podílet na podpoře nacistické strany, byli dle názoru nacistů ovlivněni „židovskými“ bolševiky a marxisty, sdělovacími prostředky ovládanými Židy a „židovským“ uměním v duchu výmarské kultury. „Kulturní bolševismus“ zamořil, podle mínění představitelů národní strany, umělecký svět Výmarské republiky a musel být zničen.⁶¹

Prioritou se stalo odstranění Židů z kulturního života a Komory, jelikož právě Židé měli být podle nacistů odpovědní za modernistické vynálezy, jako byla např. atonální hudba či abstraktní malířství. V první polovině roku 1933 byla nacistická politika, tak brutální, že málokomu záleželo na tom, zda jsou jejich tvrzení pravdivá.⁶² Ve svém deníku Goebbels napsal: „*Probíhá odstraňování Židů z Komory. Nebudu mít klid, dokud nedojde k úplnému očištění od Židů.*“⁶³ Z německého kulturního života bylo do roku 1938 odstraněno 3000 Židů, přičemž počet nezahrnoval osoby, které Německo opustily.⁶⁴

Usměrňování se dotklo i předních německých výtvarníků. Německý impresionista a někdejší ředitel Pruské akademie Max Liebermann byl nucen rezignovat, poté co prohlásil, že vždy zastával názor, podle něhož nemá umění nic společného s politikou. Za tento postoj se dočkal ostrého odsouzení v nacistickém tisku. Vyloučen z drážďanské akademie byl Otto Dix i architekt Mies van der Rohe. Ten se dokonce snažil o obnovení Bauhausu v nepoužívané berlínské továrně. Objekt byl však zanedlouho obsazen a uzavřen policií. Samotný zakladatel Bauhausu, Walter Gropius se snažil obhajovat tím, že neměl žádné politické cíle a už vůbec nešlo o vyjádření opozice vůči nacismu. Umění oné doby však bylo vším jiným než nepolitickou záležitostí.

⁵⁹ Ibidem, s. 80.

⁶⁰ Peter Longerich, *Goebbels. Úplná biografie ministra propagandy Třetí říše*, Praha 2012, s. 218–219.

⁶¹ Viz Peter Reichel (pozn. 1), s. 77–82.

⁶² Viz Richard J. Evans (pozn. 7), s. 358–361.

⁶³ Viz Frederic Spotts, (pozn. 2), cit. s. 39.

⁶⁴ Ibidem, s. 39.

Modernistická hnutí od dadaistů až po Bauhaus zastávala názor, podle něhož umění představovalo nástroj k proměně světa.^{65,66}

Profesury v Düsseldorfu byl zbaven i, oblíbený terč bojovníků za nacistickou kulturu, Paul Klee. Ten na rozdíl od jiných umělců téměř okamžitě odešel z Německa. Ostatní nežidovští výtvarní umělci se rozhodli vyčkat, jak se situace vyvine. Mezi těmi, co věřili, že útok na moderní umění nebude mít dlouhého trvání, byl např. Max Beckmann, Ernst Ludwig Kirchner, či Wassily Kandinsky. I ti byli nakonec kolem roku 1933 nuceni odejít do exilu. Umělci, kteří zůstali, se stáhli do vnitřní emigrace a zmizeli z veřejného života.^{67,68}

Goebbels postupně zdokonalil kontrolu nad filmovým průmyslem i nad celým německým tiskem. Jakékoliv kritické, či opoziční hlasy byly umlčeny. Komunističtí a pacifističtí novináři byli zastrašováni, zatýkáni nebo umístěni v koncentračním táboře. Čistky a perzekuce se nevyhnuly žádné umělecké oblasti. Během prvních šesti měsíců roku 1933 nechal Goebbels např. propustit 270 zaměstnanců rozhlasu, z nichž někteří byli zatčeni a pronásledováni. I z proslulých berlínských kabaretů museli odejít zpěváci, kteří se projevovali příliš politicky. Rovněž přestala působit umělecká kritika, protože podle Hitlera souhlasila s modernismem.⁶⁹ „*Povolené bude pouze zpravodajství. Tak jako v politice. Stupidní nesmí kritizovat chytré,*“⁷⁰ zapsal si Goebbels do svého deníku.

První velkou „akcí proti německému duchu“ bylo hromadné pálení knih kolem 10. května 1933, které bylo zorganizováno v mnoha německých univerzitních městech. Podnět k této akci vzešel právě z nově ustanoveného ministerstva. O přípravu a průběh se však postaraly studentská sdružení a Bojový svaz pro německou kulturu. Celkem bylo spáleno kolem 20 tisíc knih od 400 autorů.⁷¹ Knihy napsané v neněmeckém duchu byly poté zakazovány a ničeny během celé éry nacismu.

Na konci roku 1933 v Německu nezbyl, kromě pár výjimek, žádný spisovatel obdařený větším talentem. K odchodu byla donucena celá řada předních dirigentů a hudebníků. Německo opustili i nejtalentovanější režiséři své doby. Celkově se odhaduje, že po roce 1933 z Německa emigrovalo na dva tisíce umělců.⁷²

⁶⁵ Ibidem, s. 166.

⁶⁶ Viz Richard J. Evans (pozn. 7), s. 374–375.

⁶⁷ Viz Frederic Spotts, (pozn. 2), s. 166.

⁶⁸ Viz Richard J. Evans (pozn. 7), s. 374–375.

⁶⁹ Viz Peter Longreich (pozn. 60), s. 219.

⁷⁰ Viz Frederic Spotts, (pozn. 2), s. 40.

⁷¹ Viz Peter Reichel (pozn. 1) s. 60.

⁷² Viz Richard J. Evans (pozn. 7), s. 375.

3.4 Hitler a moderní umění

Jak již bylo řečeno, vlna perzekucí se nevyhnula pochopitelně ani německému výtvarnému umění. Útlak této oblasti byl navíc přiživován osobními antipatiemi Adolfa Hitlera, jenž se cítil být rozeným umělcem, vůči modernímu umění. Stěží si je možno představit nějakého jiného vůdce v dějinách, pro kterého by kultura měla takový význam, anebo by o ní alespoň tolik mluvil. Moc pro něj byla zcela jednoznačně instrumentem k naplnění jeho kulturních ambicí.^{73, 74}

Hitler vstřebával umění, jakýmsi povrchním způsobem. To, jak o umění hovořil, byla jen špatně strávená směsice faktů, pseudofaktů a smyšlenek. Během svého přemítání o kultuře však projevil reálný smysl a pochopil elementární problémy týkající se vztahu mezi kulturou a státem, uměním a politikou. Otázkou zůstává, důvod k tak silné nenávisti vůči modernistům. Měl snad Hitler pocit, že se modernistická díla neslučují s jeho ideologií? Nebo urážela jeho osobní vkus?

Kulturně i intelektuálně úspěšné 19. století bylo érou, jak mnohokrát Hitler sám řekl, která vyprodukovala největší hudební skladatele, básníky, architekty a malíře. Po roce 1910 podle něj ale nastala široká kulturní degenerace. Umělci náhle vše přerušili a nenavazovali dále na to, čeho bylo v minulosti dosaženo. Rok 1910 zmínil Hitler nahodile, bez jakéhokoliv hlubšího významu. Přesto se trefil, do roku, jež umělci považují za kritický okamžik, kdy staré dalo přednost novému. Krátce poté Kandinskij namaloval první abstraktní obraz, Chagall přijel do Paříže, vyšel *Technický manifest futuristického malování* a Roger Fry uspořádal první postimpresionistickou výstavu v Londýně. Hitler dokázal tuto situaci rozpoznat. Uvědomil si, že dochází ke kulturním změnám a byl rozhodnut probíhající vývoj zadržet. Veškeré nekonvenční, abstraktní, deformované, cynické a pesimistické umění muselo být zlikvidováno.⁷⁵

Kde se Hitler s avantgardou seznámil poprvé, není známo, ale s velkou pravděpodobností se s ní setkal v Mnichově, kde od roku 1911 existovala skupina Der blaue Reiter. Každopádně musel mít Hitler kolem roku 1920 již nějakou matnou představu, jelikož jeho první proslovy směřovaly i proti modernistům. Klíčovým pojmem Hitlerovy politiky se stala rasa. Ta v jeho pojetí představovala nedělitelnou linii mezi politikou a kulturou. Ve své knize *Mein Kampf* tvrdil, že moderní umění je

⁷³ Ibidem, s. 372.

⁷⁴ Viz Frederic Spotts, (pozn. 2), s. 23–24.

⁷⁵ Ibidem, s. 164

produktem podvrtné činnosti Židů a „morbidními výkaly duševně chorých a degenerovaných lidí.“^{76, 77}

Nejlépe dokáží vystihnout Hitlerovu nenávist k modernímu umění jeho vlastní slova. „*Již od přelomu století se do našeho umění začal vkrádat prvek, který byl do té doby zcela neznámý a cizí. Zajisté existovaly i v dřívějších dobách poklesy vkusu, ovšem zde se spíše jednalo o umělecká vykojení, kterým následné generace přisoudily alespoň jakous takous hodnotu než o úpadkové až chorobomyslné výtvořky, které s uměním nemají nic společného. V nich se začal kulturně zrcadlit, samozřejmě teprve později lépe zřetelný politický rozklad.*“⁷⁸ Dále pak hovoří Hitler o moderním umění již převážně jako o bolševickém. „*Bolševické umění je jediná možná kulturní forma života a duševního výrazu bolševizmu jako takového. Komu to přijde podivné, ten ať se podívá na umění šťastně zbolševizovaných států, a s hrůzou se seznámí s chorobnými výstřelky šílených a zubožených chudáků, které známe od přelomu století pod pojmy kubismus a dadaismus, které jsou tam obdivovány jako oficiální státně uznávané umění.*“⁷⁹

Svůj dlouhodobě skrytý hněv na moderní politický a kulturní život vyslovil i ve svém projevu na stranickém shromáždění. Jak v tomto projevu z roku 1935, tak i v jiných projevech byl zřejmý vliv Nordaua a Naumburga. Zastánce modernismu označil Hitler za „*ničitele našeho umění, obratné mazaly barev, degenerované imbecily, kteří si zaslouží zavřít do vězení nebo blázince.*“⁸⁰ Celou kulturu modernistů považoval za zvrácenou. Jejich kultura údajně zdeformovala přirozenost a pravdu, protože se snažila objevovat nové cesty výkladu světa a tím rozdělovala společnost. „*Její pohledy a tóny jsou šeredné, nesouvislé, nepochopitelné, depresivní, bizarní.*“⁸¹ To je jen krátká ukáзка toho, jak hanlivě a pobouřeně Hitler o moderním umění hovořil.

Tyto a podobné poznámky však mohly jen stěží sdělit nějaký myšlenkový obsah, či politickou koncepci. Umělecké styly, které Hitler zesměšňoval, včetně kubismu vlastně nepatřily k dílům německé avantgardy. A o expresionismu nebo abstrakci, které k ní náležely, se nezmínil dokonce ani ve své knize *Mein Kampf*. Zároveň nezmiňoval ani žádného konkrétního malíře. Proto když se v lednu 1933 chopil moci, nikdo neměl potuchy, co s modernistickým uměním zamýšlí.⁸²

⁷⁶ Ibidem, 23–24.

⁷⁷ Viz Richard J. Evans (pozn. 7), s. 372.

⁷⁸ Adolf Hitler, *Mein Kampf*, Praha 2000, cit. s. 187.

⁷⁹ Ibidem, s. 187.

⁸⁰ Viz Frederic Spotts, (pozn. 2), s. 33.

⁸¹ Ibidem, cit. s. 33.

⁸² Ibidem, s. 164.

Jedním z nejpřednějších cílů Hitlera a jeho politiky po uchopení moci bylo vytvoření takového Německa, ve kterém by byla kultura všemu nadřazena a německá kultura by byla vzorem pro celý svět. Mohlo by se zdát, že kvůli dosažení svého cíle, nemusí zacházet až tak daleko. V Německu totiž všeobecně panovala veřejná úcta k umění, která v ní byla široce zakotvena. Přesto chtěl Hitler změnit podobu jeho Velkoněmecké říše. Umělcům a uměleckým institucím tvořícím na zakázku poskytoval štědrú finanční podporu. Plánoval výstavbu nových impozantních veřejných budov, divadel, muzeí a přestavbu měst. Všechna, i malá, města měla mít uměleckou galerii. Je paradoxní, že snem muže, odpovědného za více zničených hodnot než kdokoliv jiný v moderní historii, bylo vytvořit stát, jehož kultura bude konkurovat největším civilizacím minulosti.⁸³

Hlavním městem německé kultury se měl stát Mnichov. A právě Mnichov byl místem konání výstavy, která měla jednou provždy zostudit nežádoucí a zvrhlé moderní umění. Ačkoliv Hitler choval k modernistům averzi, nepodnikl proti nim během čtyř let, žádné větší akce, až do roku 1937, kdy se stala výstava „Zvrhlé umění“ spouštěčem nekompromisní likvidace modernistických děl.⁸⁴

⁸³ Ibidem, s. 37–40.

⁸⁴ Ibidem, s. 37–40.

4. Dvě mnichovské výstavy

Mnohé z toho, co v dnešní době klasifikujeme jako moderní a avantgardní umění, kleslo v důsledku všeho, co bylo řečeno v minulých kapitolách, do kategorie „entartete Kunst“. Aby bylo veřejnosti objasněno, které umění je degenerované a které schválené, předváděli nacisté na mnoha výstavách názorné ukázky rozdílů. Německé galerie byly v první fázi „očištěny“ od více než 12 000 exemplářů avantgardního umění a vybraná díla byla v červenci 1937 vystavena na výstavě Entartete Kunst v Mnichově. Souběžně probíhala výstava nazvaná Große Deutsche Kunstausstellung (Velká německá výstava), jež byla ideovým protipólem a zahrnovala pouze schválená díla zobrazující hrdinné bojovníky a venkovskou idylu. Aby mohlo být národně socialistické umění důstojně prezentováno, byl za tímto účelem v Mnichově vybudován Dům německého umění, v jehož nedaleké blízkosti v bývalém Archeologickém ústavu ve Dvorské zahradě byla o den později otevřena výstava „zvrhlého umění.“

4.1 Výstava „Entartete Kunst“

Dne 5. června 1937 si Goebbels do svého deníku zapsal: „*Moji pozornost upoutávaly hrozné příklady bolševického umění. Nyní hodlám přistoupit k akci...Chci v Berlíně zřídit výstavu úpadku. Ať to lidé vidí a učí se to poznávat.*“⁸⁵ S návrhem, aby bylo modernistické umění nejen zakázané, ale aby se k jeho zesměšnění uspořádala velká podívaná, přišel Goebbels za svým vůdcem. Hitler je tudíž mylně pokládán za původce známě výstavy degenerovaného umění. Pravdou je, že se Hitler k návrhu několik týdnů vůbec nevyjadřoval. Svůj souhlas vyslovil až koncem měsíce s tím, že se výstava bude konat v Mnichově, a to souběžně s otevřením výstavy Velkého německého umění v novém Domě německého umění. 30. června byl Hitlerem podepsán výnos, který umožnil Goebbelsovi shromáždit všechny předměty „německého úpadkového umění“ z veřejných sbírek po celém Německu od tíženého roku 1910. Nic tedy již nebránilo první fázi „očisty“ muzeí a galerií od „zvrhlého umění“. Konfiskacemi byl pověřen Adolf Ziegler, nový ředitel Říšské komory výtvarných umění, a ten se svými asistenty začal shromažďovat práce i z doby před rokem 1910

⁸⁵ Ibidem, s. 175.

a dokonce i díla cizích autorů. Byla zabavována díla takových mistrů, jakými byli Picasso či Matisse.⁸⁶

Nikým nebylo určeno, co si pod „zvrhlým uměním“ konkrétně představit, instrukce byly všeobecné, a tak byla díla vybírána spíše podle osobního vkusu Zieglera a jeho asistentů. Dodatečně lze, ale celkem snadno zkonfiskovaná díla rozčlenit do následujících kategorií:

1. *„Díla židovských umělců, bez rozdílu smýšlení a stylu.*
2. *Židovská témata pocházející od „árijských“ umělců. (Z tohoto důvodu byla zabavena i Rembrandtova díla s tematikou ghett.)*
3. *Pacifistická témata nebo válečné obrazy, jež neoslavují válku.*
4. *Díla zobrazující socialistická či marxistická témata.*
5. *Deformovaná podoba člověka či deformované tvary obecně.*
6. *Veškerý expresionismus pocházející i od „nordických“ autorů, jako Emil Nolde.*
7. *Abstraktní umění.“⁸⁷*

I přes snahu nezmanipulovaných ředitelů muzeí a galerií zabránit krádežím bylo za pouhých deset dní ze 101 veřejných sbírek deportováno na 12 000 grafických listů a přes 5 000 maleb a plastik. Díla byla uskladněna v Berlíně, kde si je byl Hitler prohlédnout a ještě více se utvrdil v tom, že není cesty zpět.⁸⁸ Samotného zahájení výstavy se nezúčastnil, ve svém projevu však již předchozí den vykřikoval: *„Nastal konec šílenství v německém umění a tím i konec kulturního ničení našeho lidu. Od tohoto okamžiku povedeme nemilosrdnou válku proti zbytkům našeho kulturního rozkladu.“⁸⁹*

Přes 600 obrazů, soch a grafik z 32 sbírek bylo převezeno do Mnichova a zaranžováno do výstavy. Ta byla na rozdíl od předešlých výstav, které byly regionálně vymezené a izolované, organizována státem a centrálně koordinovaná.⁹⁰ Tři dny před tím, než byla Zeiglerem výstava slavnostně otevřena si byl přehlídku degenerovaného

⁸⁶ Ibidem, s. 175–176.

⁸⁷ Viz Franz Roh, (pozn. 38), cit. s. 52–53.

⁸⁸ Ibidem, s. 52–53.

⁸⁹ Viz Frederic Spotts, (pozn. 2), cit. s. 176.

⁹⁰ Sabine Brantl, *Haus der Kunst, München: Ein Ort und seine Geschichte im Nationalsozialismus*, München 2007, s. 92.

umění prohlédnout také Goebbels. Z výsledku byl nadšen. Do svého deníku si zapsal, „*Je to to nejlepší, co jsem kdy viděl. Čisté šílenství.*“⁹¹

Již tedy neexistovalo nic, co by zabránilo otevření největší a nejkontroverznější výstavy „úpadkového umění“.

Výstava „Entartete Kunst“ byla zahájena 19. července 1937 v galerii v zahradních arkádách a v Mnichově byla otevřena až do 30. listopadu. Obsahovala široké spektrum prací všech hlavních škol německého malířství a sochařství. Od impresionismu, expresionismu, dadaismu, konstruktivismu, až po Bauhaus, novou věcnost a různé formy abstraktního umění. Byli to ale expresionisté, zejména členové umělecké skupiny Die Brücke, kteří byli nejvíce pranýřováni.⁹² Bylo zde vystaveno např. 26 Noldeho obrazů, 25 děl Schmidta-Rottluffa a Kirchnera, 13 děl Otto Muellera [1]. Od Rohlfse, Beckmanna a Kokoschky [2] bylo na výstavě možno vidět od každého 9 nebo 10 obrazů. Od Dixe a Franca Marce 6 [3].⁹³

O výstavě informovaly rudé letáčky, založené v brožurce Velké německé výstavy, s následujícím textem: „*Mučené plátno – Duševní rozklad – Nemocní fantasté – Psychotičtí diletanti – od Židáků oceněno cenami, od literátů vychvalované k Bohu, byly výrobky od výrobců "umění", za které státní a městské instituce bezhlavě vyhazovaly milionové částky národního bohatství, zatímco němečtí umělci ve stejnou dobu hynuli hlady. Stejný jako ten jeden "stát", bylo jeho "umění". Podívejte se na to! Sudeť sami! Navštivte výstavu Zvrhlé umění* [4].“⁹⁴

4.1.1 Podoba výstavy

Aby lidé soudili a vstřebávali díla „správným“ způsobem, bylo potřeba je šokovat. Dispoziční řešení výstavy bylo plánováno Adolfem Zieglerem, Wolfgangem Willrichem a Walterem Hansen a bylo charakteristické specifickou formou prezentace [5], [6]. V devíti polotmavých místnostech byly pověšeny obrazy těsně vedle sebe, častokrát přes sebe nebo dokonce vyčnívaly až do vchodových dveří. Některá díla stála na podstavcích, jiná přímo na zemi.⁹⁵ „*Díla byla rozmístěna kolem dokola zcela beze*

⁹¹ Ibidem, s. 93.

⁹² Viz Christoph Zuschlag, (pozn. 53), s. 87.

⁹³ Ibidem, s. 92.

⁹⁴ Leták k výstavě „Zvrhlé umění“, *Propagandistischer Handzettel zur Ausstellung „Entartete Kunst“ in München 1937*, http://www.dfg-vk-darmstadt.de/Lexikon_Auflage_2/EntarteteKunst.htm, vyhledáno 9. 2. 2017.

⁹⁵ Viz Sabine Brantl, (pozn. 90), s. 90–91.

smyslu. Vypadalo to, že je aranžovali šílenci nebo děti“⁹⁶, vzpomíná ve své knize Paul Ortwin Rave, správce berlínské Národní galerie. Zatímco první místnosti byly uspořádány podle témat – náboženství, židovští umělci a hanobení žen, tak zbytek výstavy byl směsicí nacisty nejvíce opovrhovaných stylů zahrnující abstrakci a díla přirovnávaná k umění psychicky nemocných jedinců.⁹⁷ Zajímavostí je, že nacistům nešlo v první řadě o to, aby lidé byli přesvědčeni o tom, že tito „umělci“ neumějí malovat jiným způsobem. Naopak – např. u obrazů Lovise Corinthy byly vystaveny i reprodukce jeho raných realistických maleb. Cílem této konfrontace bylo ukázat, že jde o myšlenkový rozklad a že zde byla židovskými a bolševickými vlivy narušena německá morálka.⁹⁸

Aby nebyl pochyb o tom, že jde o špatné umění, byla díla opatřena propagandistickými slogany, jako „hloupost se stává metodou“, „příroda, jak ji vidí choromyslný“ nebo „urážka německých žen“.⁹⁹ Instalace také byly doplněny „vysvětlujícími“ poznámkami od Hitlera, Goebbelse a Rosenberga zesměšňující umělecká díla. Dále pak prohlášeními umělců a uměleckých kritiků, jejichž slova byla vytržena z kontextu a působila dojmem, že se umělci sami shazují. Podstatným rysem byly také citace z antimodernistické knihy *Säuberung des deutschen Kunsttempels* od Wolfganga Willricha. Není pochyb, že právě Willrich se z velké části podílel na ztvárnění a celkové podobě výstavy. Z toho, jak byla umělecká díla „aranžovaná“ a z posměšných popisků umístěných vedle děl je inspirace jeho knihou více než zřejmá.¹⁰⁰

Nejllepším příkladem propagandistických metod byla „dada zeď“ [6], jejíž pozadí tvořila výrazně zjednodušená reprodukce Kandinského *Černé skvrny*. Některá díla zde označená jako dadaistická, neměla s tímto směrem mnoho společného. Na stěně byly nakřivo pověšené obrazy Paula Kleea a Kandinského doplněné o citát George Grosze „*Berte dada vážně! Vyplatí se to* [7].“¹⁰¹ V kontextu celé výstavy byl tento citát pochopitelně myšlen ironicky. Vrcholem umění propagandy, pak byli herci, kteří byli

⁹⁶ Ibidem, cit. s. 91.

⁹⁷ Stephanie Barron, *1937 Modern Art and Politics in Prewar Germany* in: Stephanie Barron et al., *Degenerate Art: The Fate of the Avant-Garde in Nazi Germany*, New York 1991, s. 20.

⁹⁸ Karnet [Jiří Kárnet], S uměním na pranýř, *Přítomnost*, 1937, č. 33, 18. 8., s. 527.

⁹⁹ Viz Frederic Spotts, (pozn. 22), s. 177.

¹⁰⁰ Viz Sabine Brantl, (pozn. 90), s. 92.

¹⁰¹ Bildarchiv Preußischer Kulturbesitz, *Entartete Kunst: „Nehmen Sie Dada ernst! – Es lohnt sich“*, http://germanhistorydocs.ghi-dc.org/sub_image.cfm?image_id=2073&language=german, vyhledáno 25. 3. 2017.

na výstavu posílání a měli za úkol řehtat se nahlas tomu, co viděli.¹⁰² Najímaní herci měli svým hlasitým projevem a divokou gestikulací v návštěvnicích podnítit ještě větší rozhořčení, což se jim mnohdy podařilo.

Přímo na zdi pod mnoha obrazy byly ručně psané štítky s cenou, kterou jednotlivá muzea zaplatila za získání takového „umění“ s komentářem: „*Placeno z daní německého pracujícího národa.*“¹⁰³ Skutečnost, že cena byla přemrštěná v důsledku hyperinflace po roce 1920, samozřejmě nebyla zmíněna. Pro představu – v listopadu 1920 měl dolar hodnotu přibližně 4 biliony marek.¹⁰⁴ I takové informace však dále sloužily svému účel. Publikum bylo šokováno. Popis jednoho z návštěvníků jen potvrzuje, co bylo cílem neobvyklé prezentace. „*Místnosti byly úzké a stropy mnohem nižší než v Domě německého umění. V některých místech se na sebe lidé tlačili, aby mohli vidět špatně osvětlená díla, atmosféra byla hustá. Z toho, jaká díla byla vybrána, z toho jak odporně a na jakých místech byla zavěšena, graffiti jako nápisy na stěnách, zmíněná cena a útržky z citací ředitelů muzeí, z toho všeho mi bylo jasné, že touto výstavou nebylo zamýšleno představit veřejnosti moderní umění, ale roznítit v nich odpor vůči těmto pracím. Byl to do očí bijící pokus o diskriminaci všeho.*“¹⁰⁵

Je však nutné zmínit, že takové vnímání výstavy, nelze chápat jako většinové. Spíše naopak. Mezi návštěvníky se sice našli tací, kteří expozici chápali, jako poslední příležitost vidět moderní umění.¹⁰⁶ Některé zdroje hovoří o tom, že na výstavě bylo dost jednotlivců, kteří se na obrazy dívali z vážností a přicházeli pro poslední útěchu k umění.¹⁰⁷ Přesto spousta návštěvníků už šla na výstavu „Zvrhlého umění“ s tím, že se jim bude všechno hnusit a podoba instalace byla navržena tak, aby jejich názor ještě podpořila.¹⁰⁸ Výstavu dokonce schvalovali i lidé, kteří nebyli ani Němci ani nacisté. Umělecký kritik z Bostonu například prohlásil: „*V Bostonu je asi hodně lidí – milovníků umění – kteří v čistce tohoto druhu s Hitlerem souhlasí.*“¹⁰⁹

Hitler nařídil, aby byl vstup zdarma a že je potřeba veřejnost neustále podněcovat k návštěvě. A tak se stalo. Návštěvnost byla enormní. Za prvních šest týdnů

¹⁰² Viz Frederic Spotts, (pozn. 2), s. 177.

¹⁰³ Mario Andreas von Lüttichau, *Entartete Kunst, Munich 1937: A Reconstruction* in: Stephanie Barron et al., *Degenerate Art: The Fate of the Avant-Garde in Nazi Germany*, New York 1991, cit. s. 45.

¹⁰⁴ Viz Stephanie Barron, (pozn. 4), s. 20.

¹⁰⁵ Peter Guenther, *Three Days in Munich, July 1937* in: Stephanie Barron et al., *Degenerate Art: The Fate of the Avant-Garde in Nazi Germany*, New York 1991, cit. s. 33.

¹⁰⁶ Viz Sabine Brantl, (pozn. 90), s. 95.

¹⁰⁷ Viz Karnet [Jiří Kárnet], (pozn. 98), s. 527.

¹⁰⁸ Viz Peter Guenther, (pozn. 105), s. 33.

¹⁰⁹ Viz Peter Reichel (pozn. 1) s. cit. 178.

zhlédlo výstavu přes milion lidí a během následujících šesti měsíců více než dva miliony.¹¹⁰ Byli pozváni všichni členové strany, také školy, DAF a KdF a pro ty, kteří nebyli přímo z Mnichova byli organizovány speciální svozy. Většina návštěvníků pocházela ze střední vrstvy. Je tedy pravděpodobné, že mnozí z návštěvníků nenavštívili více výstav, a ještě nikdy neměli možnost setkat se s expresionistickou tvorbou, a tak nekompromisně odsuzovali všechna abstraktní díla. Někteří tvrdili, že by obrazy těchto „primitivních škol“ zvládl „zpackat“ úplně každý.¹¹¹ Jiní nahlas konstatovali, že se musí jednat o spiknutí ředitelů muzeí a uměleckých kritiků proti veřejnosti. Organizátorům výstavy se tak povedlo podpořit myšlenku, že nejde jen o to, jak špatně a nepochopitelně jsou díla provedena, ale i o to, že díla byla vnucena veřejnosti lidmi, kteří nenávidí všechno dobré, mravné a německé.¹¹²

4.1.2 Nový člověk

Jedním ze symbolů výstavy „Zvrhlého umění“ se stala 139 centimetrů vysoká sádrová socha *Nový člověk* od německého sochaře a malíře Otta Freundlicha [8]. Nejen, že byla socha z roku 1912 nenávratně označená za „zvrhlou“ a potupně vystavena na mnichovské výstavě, ale *Nový člověk* se stal samotným ztělesněním veškeré „degenerace“. Freundlichovo dílo bylo ovlivněno kubismem a zároveň bylo návratem k umění vytvořenému na Velikonočních ostrovech. I on si totiž jako hlavní motiv vybral hlavu, představující centrum lidské síly. Stejně jako kamenné sochy z Velikonočních ostrovů neodpovídal *Nový člověk* obvyklým proporcím. Dominantou sochy byl její dlouhý a široký nos a nad zapadlými očními důlky přečnívající nadočnicové oblouky. Freundlich se, jako všichni avantgardní umělci, zřekl popisování reality a demonstroval tím uměleckou, nejen formální, ale především duchovní nezávislost, a to bez ohledu na jakékoliv konvence. Díky nacistickému vlivu, se tak symbol svobody, stal symbolem „zvrhlého umění“.¹¹³

Dílo se vrylo návštěvníkům do podvědomí, tím více, že se od roku 1938 objevilo na titulní straně průvodce výstavy [9]. V Hamburku byly rozdávány dokonce letáky s fotografií *Nového člověka*, které vybízely k návštěvě výstavy. I z takových letáčků byl

¹¹⁰ Viz Frederic Spotts, (pozn. 2), s. 178.

¹¹¹ Viz Sabine Brantl, (pozn. 90), s. 94.

¹¹² Viz Peter Guenther, (pozn. 105), s. 38.

¹¹³ Uwe Fleckner, *Das verfemte Meisterwerk, Schicksalswege moderner Kunst im Dritten Reich*, Berlin 2009, s. 3–14.

již na první pohled zřejmý záměr. Plastika byla focena z levé strany a byla osvětlena tak, aby ještě více vynikl povrch a ostré „agresivní“ rysy obličeje. Dílo bylo opět doprovázeno zesměšňujícími a urážlivými poznámkami. *Nový člověk* byl součástí také putovní výstavy, a to až do roku 1941, kdy byla socha pravděpodobně zničena. Otto Freundlich zemřel v roce 1943 v koncentračním táboře Majdanek.¹¹⁴

4.1.3 Putování „zvrhlého umění“

Díky obrovskému úspěchu mnichovské výstavy „Zvrhlého umění“ bylo, na základě Goebbelsovo iniciativy, rozhodnuto, že stejná výstava musí být zorganizována i v jiných městech po celém Německu a Rakousku. Z jeho deníku lze snadno vyčíst jeho nadšení: „Výstava ‚Zvrhlé umění‘ je obrovským úspěchem a těžkým úderem. Na podzim poputuje i do Berlína. Takhle to musí být provedeno. Prostřednictvím velkých činů vzbouzet v lidech zájem.“¹¹⁵ Mezi lednem 1938 a dubnem 1941 tak putovala výstava do dvanácti měst, jmenovitě – Berlín, Lipsko, Düsseldorf, Salzburg, Hamburk, Štětín, Výmar, Vídeň, Frankfurt nad Mohanem, Saská Kamenice, Valdenburk a Halle [10]. Organizátory jednotlivých výstav byli v každém městě vždy členové NSDAP. Místní strana převzala zodpovědnost za organizování slavnostního zahájení, za zařizování speciálních sovoů atd. Místem konání se pak většinou stala muzea či umělecké galerie.¹¹⁶

Během čtyřletého putování výstavy po Německu a Rakousku se její obsah postupně změnil, jelikož byla díla od léta 1938 prodávána do zahraničí. (viz 4.1.4 „Zvrhlé umění“ v letech 1937–1941). Významná díla byla postupně nahrazována méně známou tvorbou, konkrétně šlo o 71 děl poslaných zpátky do Berlína. Do výstavy tak byli přidáváni místní autoři z oblastních sbírek, kteří přisoudili výstavě větší aktuálnost a lokální charakter. Zajímavostí je, že v některých městech přibyla i expozice „Zvrhlé hudby“ za jejímž vznikem stál Hans Severus Zeigler, německý publicista, učitel a vedoucí představitel NSDAP [11].¹¹⁷

Průvodce po výstavě zvrhlého umění, který vyšel až k berlínské repríze, neumožňoval kvůli změnám úplnou rekonstrukci jednotlivých výstav. Zato obsahoval, kromě Hitlerových proslovů, i rozdělení „zvrhlého umění“ do devíti kategorií, jako např. mentální a rasová degenerace, čiré šílenství atd. Zároveň obsahovala až jedna

¹¹⁴ Ibidem, s. 15.

¹¹⁵ Viz Christoph Zuschlag, (pozn. 53), s. 90.

¹¹⁶ Ibidem, s. 90–95.

¹¹⁷ Ibidem, s. 94–95.

čtvrtina průvodce komparaci „degenerovaného“ umění s tvorbou psychicky nemocných lidí, k čemuž byla zneužita sbírka německého psychiatra Hanse Prinzhorna, který sbírku dva roky shromažďoval.^{118, 119}

Podle zveřejněných údajů navštívilo putovní výstavu přes dva miliony lidí. Přesto zájem německých médií postupně upadal. Celostátní deníky informovaly o výstavě v době, kdy doputovala do Berlína, o dalších zastávkách však už nevydala žádná další oznámení. Od té doby se reportáže o výstavě „Zvrhlého umění“ objevovaly pouze v lokálních novinách. Slavnostní otevření se z pravidla neobešla bez přítomnosti vysoce postavených úředníků, a tak reportáže obsahovaly zdouhavé pasáže ze zahajovacích proslovů doprovázené několika ilustracemi „degenerovaného“ umění. I v novinách byly využity stejné stereotypy jako u organizování výstav, díla zde byla např. reprodukována s nesprávnými popisky, či zcela bez nich.¹²⁰

4.1.4 „Zvrhlé umění“ v letech 1937–1941

Ještě před otevřením mnichovské výstavy v roce 1937 si byl Hitler modernistická díla znovu prohlédnout. Po prohlídce berlínského skladu, kde byla díla uskladněna, si Hitler o pár dní později prošel i místnosti Archeologického ústavu, kde byly obrazy vystaveny. Při prohlídce dostal záchvat hněvu. Naskytl se mu totiž pohled na celou škálu děl modernistického malířství, o jejichž existenci v německých muzeích neměl ani potuchy. V tento okamžik se Hitler rozhodl, že musí využít příležitosti. Veřejnost na výstavě projevila svůj odpor k modernismu, a tak měl nyní možnost dokončit svůj úkol. Poháněn myšlenkou, že díky Zieglerově uspěchané konfiskaci mohla řada galerií i nadále vlastnit hodně prací modernistů, vydal pokyn, aby byly z každého muzea v zemi odstraněny „všechny produkty věku *dekadence*“.¹²¹ Toto nařízení bylo vydáno 4. srpna a téměř ihned následovalo vytvoření konfiskačních komisí ze členů Ministerstva propagandy či Říšské kulturní komory v čele opět s Goebbelsem a Adolfem Zieglerem. Nastala druhá fáze „očisty“ od degenerovaného umění.¹²²

¹¹⁸ Ibidem, s. 92.

¹¹⁹ Jana Julínková, Prinzhornova sbírka, *Nejupřímnější umění – Art brut*, <http://e-kultura.cz/prinzhornova-sbirka/>, vyhledáno 28. 3. 2017.

¹²⁰ Viz Christoph Zuschlag, (pozn. 53), s. 90–93.

¹²¹ Viz Frederic Spotts, (pozn. 2), s. 179–180.

¹²² Andreas Hüneke, *On the Trail of Missing Masterpieces* in: Stephanie Barron et al., *Degenerate Art: The Fate of the Avant-Garde in Nazi Germany*, New York 1991, s. 124.

Komise se pustila do svého úkolu a s horlivostí zabavovala i díla umělců, kteří nebyli zastoupeni na mnichovské výstavě. Ani tentokrát nebyla určena žádná kritéria. Hranice toho, co mohlo být označeno jako „degenerované“ byla jen obtížně definovatelná. Rozhodujícím argumentem byla deformace, především lidského těla, použití nepřirozených a křiklavých barev či levicové smýšlení umělce.¹²³

Mezi srpnem a zářím 1937 tak bylo z německých muzeí vypleněno veškeré modernistické umění. Bylo zabaveno na 17 000 uměleckých děl, z toho 5 000 obrazů a 12 000 kreseb, tisků a soch od přibližně 1 400 umělců.¹²⁴ Údaje pocházející z evidence předložené při norimberském procesu hovoří až o 21 903 uměleckých dílech ukořistěných nacisty.¹²⁵ Katalogizací a inventarizací zabavených děl byl v roce 1937 pověřen historik umění Rolf Hetsch. Hetsch nejdříve vytvořil seznam na základě pořadí, v němž byla díla konfiskována a převezena do Berlína. Poté jim přidělil inventární čísla, dnes známá jako čísla EK.¹²⁶ Seznam o dvou svazcích byl znovuobjeven až v roce 1997 londýnským muzeem Victoria & Albert Museum, které tudíž vlastní jedinou kopii. Díky digitalizované podobě dokumentu je však možné si tento seznam prohlédnout i na internetových stránkách.¹²⁷

Zkonfiskovaná díla byla uložena v depozitáři na berlínské Köpenicker StraÙe a otázkou bylo, jak s nimi naložit. Jelikož Německo potřebovalo devizy, Hitler souhlasil s Göringovým návrhem, aby byla díla prodána do zahraničí a místo nich, byla zakoupena díla starých mistrů s výnosem.¹²⁸ Do svého deníku si Goebbels poznamenal: „*Doufejme, že budeme schopni za ten brak nějaké peníze vydělat.*“¹²⁹

I za tímto účelem byla sestavena komise, jejímž úkolem bylo umožnit prodej „zvrhlého umění“. Třináct děl od takových autorů jako Marc, Munch, van Gogh, Cézanne a Signac si dokonce přivlastnil sám Göring a prodával je kvůli dosažení vlastního zisku. Častokrát však byla díla nabízena za směšné částky. Některé obrazy byly dány k dispozici téměř zadarmo, jen aby nezůstaly na německé půdě. Například za Beckmannovo plátno bylo zapláceno pouhých 20 dolarů. Za další nepatrné částky pak bylo možno díla zakoupit v aukci ve švýcarském městě Luzern. Zde byl, ve známé

¹²³ Ibidem, s. 124.

¹²⁴ Ibidem, s. 124.

¹²⁵ Viz Chris McNab, (pozn. 45), s. 172.

¹²⁶ Viz Franz Roh, (pozn. 3), s. 52.

¹²⁷ Dostupné z: <http://emuseum.campus.fu-berlin.de/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&moduleFunction=search>

¹²⁸ Viz Andreas Hüneke, (pozn. 122), s. 125.

¹²⁹ Viz Frederic Spotts, (pozn. 2), cit. s. 181.

aukční síni v Galerii Fischer, prodán vlastní portrét van Gogha za 175 000 švýcarských franků a jedna z nejlepších Matissových prací za 9 100 švýcarských franků.^{130, 131}

Relativně velký počet děl byl nakonec převezen do Spojených států amerických. Zde totiž žili patroni německého moderního umění, jako William R. Valentiner, Alfred H. Barr, Hilla von Rebay, či I. B. Neumann. A právě v Americe byla také uspořádána výstava, která dokázala Hitlera rozzuřit tak, že dokonce dvakrát odpověděl německé ambasádě v Londýně, jež o výstavě informovala. V létě roku 1938 byla v londýnské galerii New Burlington zorganizována výstava 270 prací v Německu zakázaných umělců. Z iniciativy Herberta Reada a několika uměleckých kritiků, tak vznikla expozice s názvem „Německé umění ve 20. století“. Mezi sponzory byli i takoví umělci jako Picasso a Le Corbusier. Max Beckmann zde vystoupil se svým významným projevem „Moje teorie malířství“. Beckmann se mezi řádky vysmíval oficiálnímu umění Třetí říše a zároveň obhajoval německou avantgardu.¹³² Ve svém projevu poukazoval na největší hrozbu lidstva, jež lze velmi snadno v kontextu chápat jako kritiku německé kulturní politiky. *„Největším nebezpečím, které nám lidem hrozí, je kolektivismus. Všude je pokoušeno, sešroubovat štěstí a životní možnosti lidí na úroveň termítí kolonie. Tomu já vzdoruji celou svou duší. Individualizace umělecky ztvárňovaného objektu skrze pocit sympatie a antipatie je potřeba a slouží k obohacení. Rušením mezilidských vztahů v uměleckém ztvárnění vzniká vakuum, pod kterým my všichni více či méně trpíme. Individuální proměnlivost všech maličností ztvárňovaného objektu je neodmyslitelným prostředkem zpodobnění sesbíraných tělesných rozsahů (proporcí). Tím je myšleno to, že: Musí být obnoven kontakt soucitu s bližním.“*¹³³ Reakcí Hitlera byly jen další slovní útoky proti avantgardnímu umění a umělcům žijícím v exilu.

Od slov k činům pak přešli členové komise v čele s Goebbelsem, kteří zbylá modernistická díla nechali v březnu 1939 na nádvoří hlavní berlínské hasičské stanice spálit. Spáleno bylo téměř 5 000 děl. Dne 4. července 1939 napsal Goebbels Hitlerovi v závěrečné zprávě, že bylo zničeno, uskladněno, vyměněno či prodáno na 16 000 zkonfiskovaných uměleckých děl. Zisk z jejich prodeje činil 10 000 liber, 45 000 dolarů a 80 000 švýcarských franků. Částka získaná výměnou modernistů za obrazy starých

¹³⁰ Ibidem, s. 181.

¹³¹ Viz Andreas Hüneke, (pozn. 122), s. 125.

¹³² Viz Frederic Spotts, (pozn. 2), s. 180–181.

¹³³ Max Beckmann, *Über meine Malerei (1938)*,

<http://www.kunstzitate.de/bildendekunst/manifeste/beckmann1938.htm>, vyhledáno 30. 4. 2017.

mistrů pak představovala přes 130 000 marek. Do poloviny roku 1941 však činil zisk z prodejů a výměnných obchodů až 1 milion marek. „*Degenerované umění nám vyneslo hodně zahraniční měny. Půjde do fondu na válečné výdaje a po válce bude věnována na nákup uměleckých předmětů,*“¹³⁴ stroze poznamenal Goebbels k celé akci likvidující kulturní hodnoty a ideje nepřijatelné pro nacistickou elitu.¹³⁵

4.2 Velká německá výstava

S cílem konfrontovat „zvrhlé umění“ se skutečným německým uměním byla 18. června 1937 s velkou slávou zahájena první Velká německá výstava. V letech 1937–1944 se pak výstava konala celkem osmkrát. Expozice byla otevřena v právě dokončeném Domě německého umění, necelých sto metrů od místa, kde se konala přehlídka úpadkového umění. Tato výstava měla prezentovat nejlepší obrazy a sochy z éry Třetí říše a dokázat tak vítězství nad zvrhlými pracemi modernistů. Německo a celý svět měly porovnávat dobré a špatné umění a obdivovat pouze to umění, které obdivoval sám Hitler. Při slavnostním zahájení nenechal Hitler nikoho na pochybách o svém přesvědčení, že pouze jeho estetické soudy jsou správné.¹³⁶ „*Až budou lidé procházet těmito galeriemi, budou ve mně poznávat svého průvodce a rádce. S úlevou si oddechnou a vyjádří svůj radostný souhlas s takovou očistou umění.*“¹³⁷

Architekt budovy Paul Ludwig Troost nazval tento projekt „chrámem německého umění“. Avšak ve skutečnosti sloužil „chrám“ spíše ke komerčním než reprezentativním účelům. Německé rodiny byly vybízeny, aby zde nakoupily „pěkné a důstojné“ ozdoby pro stěny svých domovů, a tak byly Velké německé výstavy především výstavami prodejními. Ze srovnání výstavních katalogů je navíc zřejmé, že zde nepřevažovalo údajně „nové německé umění“, ale kontinuita. Většina umělců, jejichž díla zde byla k vidění, totiž vystavovala již dříve.¹³⁸

Jedinou novou stránku výstavy představovala její inscenace. Divákům totiž byl vedle průměrných krajinomaleb, zátiší, aktů a portrétů nabídnut doprovodný program včetně impozantního slavnostního průvodu. Tříkilometrová kolona třiceti alegorických vozů doprovázených pěti sty jezdci a tisíci muži a žen v historických kostýmech ohromila mnohé diváky. Nakonec byla uspořádána i přehlídka vojenských jednotek, aby

¹³⁴ Viz Frederic Spotts, (pozn. 2), cit. s. 180.

¹³⁵ Ibidem, s. 180–182.

¹³⁶ Ibidem, s. 183.

¹³⁷ Ibidem, cit. s. 183.

¹³⁸ Viz Peter Reichel (pozn. 1) s. 303.

diváci nezapomněli, co je podstatnou součástí nacistického Německa. Vše pod heslem „Dva tisíce let německé kultury“.¹³⁹

Otevření výstavy ovšem předcházely mnohé problémy. Na Hitlerův pokyn byla vyžádána díla všech německých umělců včetně těch, žijících v zahraničí. Očekávání se nenaplnila. Podařilo se získat pouze 15 000 prací, což odpovídá počtu členů Říšské komory pro výtvarné umění, jejichž členství bylo povinné. Z tohoto počtu bylo vybráno přibližně 900 děl na výstavu.¹⁴⁰

Výběru se zhostila dvanáctičlenná porota, jejímž členem se stal např. Hitlerův oblíbenec, sochař a architekt Arno Breker, dále pak Karl Albiker, Josef Wackerle, Conrad Hommel či architektka Gerda Troostová. Není překvapením, že v čele poroty stanul Adolf Ziegler. Šest týdnů před zahájením výstavy si byl expozici prohlédnout Hitler s Goebbelsem. Komise však vybrala díla, která především Hitlera strašlivě pobouřila. Nejen, že zde nebylo nic, co by se mu líbilo, výběr dokonce obsahoval i některá lehce modernistická díla. Gerda Troostová se jako jediná bila za vybraná díla. Nebylo jí to ovšem nic platné, když stanula proti rozruženému Hitlerovi. Činnost poroty tímto fiaskem skončila.¹⁴¹

Bylo více než zřejmé, že nacionální socialismus nedokázal být inspirací pro velké malířství, a tak hrozilo, že se výstava ani nikdy neotevře. Hitler se cítil být pokořen. „*Tyto obrazy dokazují, že v Německu nemáme žádné umělce, jejichž práce by byly hodné pověšení v této krásné budově.*“¹⁴² Když však Heinrich Hoffmann, Hitlerův oficiální osobní fotograf, poznamenal, že mezi všemi nabídkami je určitě ještě dost přijatelných prací, Hitler souhlasil, aby zkusil dát výstavu dohromady právě on. (Hit a síla est.186)

S velkými fanfárami tedy byla výstava nakonec otevřena, ale ani tentokrát nebyl Hitler příliš nadšený. Při zahájení se přiznal, že v předcházejícím období byl tak šokován charakterem maleb, že uvažoval o nepokračování výstavy. Někteří autoři si podle jeho názoru spletli výstavu německého umění s výstavou degenerovaného umění. Na adresu malířů jen poznamenal. „*Nezdá se, že by zde byl nějaký génius trvalého významu.*“¹⁴³ Přesto si Goebbels do svého deníku poznamenal. „*Obrazy, které byly tentokrát vybrány, jsou velmi, velmi pěkné. Dokonce lepší než plastiky. Není jich mnoho,*

¹³⁹ Ibidem, s. 302–303.

¹⁴⁰ Viz Sabine Brantl, (pozn. 90), s. 82.

¹⁴¹ Ibidem, s. 82–83.

¹⁴² Viz Frederic Spotts, (pozn. 2), cit. s. 186.

¹⁴³ Ibidem, s. 186.

ale jsou speciálně vybrané. Vůdce je velice šťastný.“¹⁴⁴ Nemůžeme tedy s určitostí tvrdit, že byl Hitler s výstavou zcela nespokojený. Je však možné, že slovy chvály na adresu velké německé výstavy skrýval zklamání nad německým uměním, do kterého vkládal tolik naděje.

Další výstavy se již konaly bez větších problémů. Všechny obrazy, které Hoffmann vybral jako vhodné k vystavení, byly předběžně pověšeny na stěny galerií, aby je mohl Hitler překontrolovat. Hitler se stal jediným člověkem, jenž díla posuzoval a rozhodoval o jejich osudu. Žádnou roli již nehrál Göring, Goebbels ani Rosenberg. „*Věci, které Hitler odmítl, byly považovány za druhořadé, a tudíž i jejich autoři se stali druhořadými. Práce, které mu nebyly vůbec předvedeny, nebyly dokonce považovány ani za umění.*“¹⁴⁵ Tak popsal zacházení s uměleckou tvorbou jeden z vysoce postavených členů NSDAP Otto Dietrich.

4.2.1 Podoba a obsah výstavy

Atmosféru výstavy opět dokáží nejlépe vystihnout slova jednoho z návštěvníků. „*Vstupní hala byla působivá svou velikostí, ale zároveň znepokojující. Všude byl mramor, množství červených vlajek, vavřínové keře ve velkých květináčích, unikátní nebyly ani bysty a portréty Hitlera. V podstatě byly využity dekorace typické pro všechny nacistické oslavy a speciální příležitosti. Zde však bylo vše zopakováno v poněkud větším měřítku. Pamatuji si, že jsem byl ohromen tichem, všichni šeptali. Zřejmě to bylo způsobené atmosférou, která byla vytvořena velikostí všech místností, dekorací, působivým osvětlením a pečlivým umístěním vystavovaných děl.*“¹⁴⁶ I tento krátký úryvek může být dokladem o absolutní a dokonalé rozdílnosti obou mnichovských výstav. Nejen vystavovaná díla, ale i podoba výstavy, její uspořádání a prostory byly naprostým protikladem [12]. Vše bylo vytvořeno tak, aby vzájemná konfrontace byla co nejmarkantnější.

Protože směřovala nacistická ideologie k esteticko-rasistické utopii, muselo takové umění usilovat o těla s nejlepšími tvary, o čistě zformovanou stavbu končetin a vrozenou ladnost pohybu. A právě tento ideál bylo možné realizovat a inscenovat spíše v sochařství než v malířství. Umění selského a maloburžoazního vkusu bylo ve Třetí říši povýšeno na zdánlivě umělecký žánr. Vedle drobných zvířecích a figurálních

¹⁴⁴ Viz Sabine Brantl, (pozn. 90), cit. s. 84.

¹⁴⁵ Viz Frederic Spotts, (pozn. 2), cit. s. 187.

¹⁴⁶ Viz Peter Guenther, (pozn. 105), cit. s. 34.

plastik měly největší podíl na zvýšení významu plastiky reprezentativní „monomanicky jednostranné“ akty. Za ideál byl považován klasický styl a mistrovská díla starých Řeků a Římanů.¹⁴⁷

Hitlerův velký zájem o sochy se odrážel i ve zvyšujícím se počtu děl na mnichovských výstavách. Zatímco v roce 1939 bylo vystaveno 200 soch, tak o pár let později už jich bylo přes 400. Mezi Hitlerovy oblíbence patřil především Josef Thorak a Arno Brecker. Oba zdatní sochaři se bez problému zaprodali nové ideologii, když tvořili pronacistická díla. Klíčovým dílem umění Třetí říše se mj. stala Breckerova socha *Připravenost* [13], která byla součástí výstavy Velkého německého umění v roce 1939. Avšak např. oproti *Diskobolovi*, soše antického řeckého sochaře Myróna, jež byla taktéž považována za ideál muže, chybí *Připravenosti* přirozenost a lidskost. Všechny sochy Breckera se naopak vyznačovaly pompézností a krutostí. „*Svémi disciplinovanými, jako by ocelovými těly představovaly disciplinovaný, ocelový národ.*“¹⁴⁸ Sochy, považované za ideální, byly přehnané – příliš široká ramena, úzké boky, příliš zřetelné svaly, afektovaný postoj. To vše završené arogantními a nelítostnými tvářemi. Takové práce vyjadřovaly ideály disciplíny, heroismu a vůli k boji, které byly zřejmé již ze samotných názvů *Mstitel*, *Vítěz*, *Nadvláda*, *Zničení*, *Wehrmacht* atd.¹⁴⁹

Zvýšil se i počet ženských aktů. Zatímco starší plastiky znázorňovaly nahé ženské tělo v sebezahalující a obranné póze, vleže nebo v podřepu, tak v nacistickém umění nic takového nenalezneme. Ženská těla byla demonstrativně vzpřímená a ukazovala se mužským očím zcela úplně. Zde jsme se pak mohli setkat s takovými názvy jako *Příchylnost*, *Odevzdanost*, *Rozkvět*.¹⁵⁰ Nejen z názvů je tedy naprosto zřejmý charakter ženského aktu jako sexuálního objektu. Sochy již neměly být pouhými samoúčelnými dekoracemi. Ve spojení s monumentální státní architekturou nebo podobou mnichovské výstavy měla být sochařská díla povýšena na působivý instrument vlády.¹⁵¹

Umění zde vystavované nebylo nové ani revoluční, ve skutečnosti se jednalo převážně o tradicionalistická díla. U olejomalb dominovaly motivy zvířat, krajiny, mytologie a znázornění rolníků a řemeslníků. Portréty nacistických pohlavárů sice

¹⁴⁷ Viz Peter Reichel (pozn. 1) s. 306–307.

¹⁴⁸ Viz Frederic Spotts, (pozn. 2), cit. s. 199–200.

¹⁴⁹ Ibidem, s. 199.

¹⁵⁰ Ibidem, s. 199–200.

¹⁵¹ Viz Peter Reichel (pozn. 1) s. 308.

představovaly menšinu, ale vždy byly umístěné na strategicky nejdůležitějších místech.¹⁵² Tradicionalismus byl však na dalších výstavách postupně vytlačován nacionálněsocialistickou ikonografií. Tradiční díla byla od roku 1939 stále častěji nahrazována „realistickými“ válečnými a industriálními motivy, které měly propagandistický význam.¹⁵³

Zajímavostí je, že německý sochař Rudolf Belling měl svá díla vystavena jak na výstavě Velkého německého umění, tak zároveň na výstavě „Zvrhlého umění“. Zatímco byly jeho dvě sochy hanobeny ve Dvorské zahradě, tak o pár metrů dál, bylo uctíváno jeho realistické ztvárnění boxera Maxe Schmellinga. Tento paradox samozřejmě nezůstal bez povšimnutí. Říšská komora výtvarných umění kvůli tomu dostala stovky dotazů. Nakonec byly Bellingovy sochy z výstavy „Zvrhlého umění“ odstraněny a jeden z vedoucích nacistických obchodníků s uměním byl propuštěn. Socha boxera byla v Domě německého umění ponechána.¹⁵⁴ Svá díla na mnichovských výstavách pravidelně vystavoval i sochař pocházející z Čech Alois Langenberger, který pocházel ze smíšené rodiny. Díky svému idealizujícímu realismu byl pro výstavu přijatelným umělcem.¹⁵⁵

Součástí výstavy bylo také nejznámější dílo Adolfa Zieglera triptych *Čtyři elementy* [14], které později viselo i v obývacím pokoji ve Führerově budově. Obraz znázorňoval čtyři vysoké ženy s úzkými obličejí odpovídající árijskému typu a prezentující se v lascivních pózách. Francouzský vyslanec řekl, že by se měl obraz jmenovat spíše *Čtyři smysly*, protože mu podle jeho názoru chyběla chuť.¹⁵⁶ Zmenšená reprodukce obrazu byla později hojně šířena na pohlednicích a okamžitě se stala objektem mužské fantazie. Stejně jako u plastik se i u obrazů jednalo o bezvýznamná ztvárnění mající stejné funkce. Jednalo se především o motivy mužského hrdinství, ztvárnění až pornograficky demonstrující odevzdanou ženskost a zobrazení zdravých jedinců a rozzářeného života ve vlasti.¹⁵⁷

K překvapení nacistických pohlavárů se ideologické poslání výstavy „zvrhlého umění“ minulo účinkem, neboť expozice degenerovaného umění měla téměř

¹⁵² Viz Sabine Brantl, (pozn. 90), s. 85.

¹⁵³ Viz Peter Reichel (pozn. 1) s. 303.

¹⁵⁴ Viz Sabine Brantl, (pozn. 84), s. 90.

¹⁵⁵ Marcel Fišer, *Mezery v historii* 2016, *Alois Langenberger – sochař dvou národností*, <http://artalk.cz/2016/06/27/29-a-30-6-2016-mezery-v-historii-2016/>, vyhledáno 4. 4. 2017.

¹⁵⁶ Viz Frederic Spotts, (pozn. 2), cit. s. 193.

¹⁵⁷ Viz Sabine Brantl, (pozn. 90), s. 86–87.

čtyřnásobně vyšší návštěvnost než ona povolená díla.¹⁵⁸ I tak byla účast na výstavách Velkého německého umění úctyhodná. V roce 1937 přišlo přibližně 600 000 návštěvníků. Po jistém poklesu v následujících letech to bylo v roce 1942 až 847 000 lidí, kteří se přišli obdivovat údajně novému německému umění.¹⁵⁹

5. Situace v Československu po roce 1933

Situace odehrávající se v Německu ve 30. letech zasáhla i do osudů Československých obyvatel. Politická radikalizace a následné budování Velkoněmecké říše pod vedením jediného vůdce, dokonale přesvědčeném o svém vytříbeném estetickém vkusu, ovlivnila nemálo i československé umělecké prostředí. Již na podzim roku 1932 totiž začali do Československa přicházet první uprchlíci, mezi nimiž byli pochopitelně i umělci.

Za uprchlíka oficiálně nebyl nikdo považován až do února roku 1933, kdy se po požáru v Říšském sněmu rozproudila nová vlna emigrace. Jelikož s Německem platil bezvízový cestovní styk, nesetkávali se uprchlíci s většími obtížemi. Československo bylo velice solidární a první vlna emigrace se setkala s podporou obyvatel i státu. ČSR „poskytovalo pomoc uprchlíkům pronásledovaným z politických, rasových nebo náboženských důvodů a ti nesměli být vydáváni zpět do Německa.“¹⁶⁰ Později se zřizovaly pomocné výbory pro emigranty, z nichž nejznámějším byl pravděpodobně Šaldův komitét, založený novinářem a spisovatelem Františkem Xaverem Šaldou. Víza však měla pouze krátkou dobu platnosti, protože se očekával Hitlerův brzký pád a úřady se obávaly vysokého počtu lidí nekontrolovaně proudících do republiky. Ti, kteří chtěli odejít na delší dobu tak pokračovali do Velké Británie či USA.¹⁶¹

Přední místo boje proti nacistickému utiskování od počátku zaujímala exilová nakladatelství v Praze. Mezi nejvýznamnější patřily časopisy *Neue Deutsche Blätter*, *Die Neue Weltbühne* a levicové nakladatelství Malik, které založil německý novinář a spisovatel Wieland Herzfelde. Jeho bratr, umělec John Heartfield, byl zase známý svými příspěvky do časopisu *Arbeiter-Illustrierte Zeitung*, jenž byl ilegálně dopravován i do Německa. Další důležitý prostor pro českoněmeckou spolupráci, představoval časopis *Der Aufruf* a satirický časopis *Der Simplicius*, k jehož příspěvatelům patřil

¹⁵⁸ Viz Chris McNab, (pozn. 45), s. 174–175.

¹⁵⁹ Viz Frederic Spotts, (pozn. 2), s. 188.

¹⁶⁰ Bronislava Rokytová, *Dost tichého šepotu*, Praha 2013, cit. s. 15.

¹⁶¹ *Ibidem*, s. 13–28.

i Adolf Hoffmeister, Antonín Pelc či Antonín Bidlo. I v některých velkých pražských denících se emigrace zapojila do činnosti. Jmenovitě šlo např. o *Prager Tagblatt*, *Prager Presse* a protinacistické příspěvky vycházely i v *Literárních* či *Lidových novinách*.¹⁶²

Republika se však postupně z pozice zachránce proměnila v ohrožený prostor. ČSR se sice snažila ze všech sil zastávat emigrantů, ale její postavení se neustále zhoršovalo. Prozření diplomacie o skutečných záměrech Hitlera vedlo k pocitu vlastního ohrožení a následnému uzavírání hranic, ve snaze předejít novým konfliktům s Německem. Zpřísnila se úřednická opatření. Emigranti museli pravidelně žádat o povolení k pobytu a byl jim zakázán samovolný pohyb po delší čas mimo nahlášeného místa bydliště. Dále se vedly evidenční listy, které se snažily emigranty zavázat k příslibu, že nebudou výdělečně činní a nebudou vykonávat žádnou politickou činnost.¹⁶³

Často museli úředníci posuzovat a prověřovat případy na základě udání. Mezi udanými byla například Ela Švabinská, obviněná z tajného přechovávání německého uprchlíka. Jak se později ukázalo, jednalo se o grafika Ericha Arnolda Bischofa, který měl u Švabinské legálně hlášený pobyt. I iniciátoři časopisu *Simplicius*, Hans Nathan a Heinz Pol se museli vyrovnávat s úředními nařízeními, jelikož u nich pracovala, a u Nathana dokonce bydlela, řada uprchlých umělců. Zároveň také probíhala přísná kontrola a sledování cizinců. Z bezpečnostních opatření byl např. zadržen i malíř Johannes Wüsten.¹⁶⁴

Protože ke spolupráci česko-německé avantgardy docházelo již dříve, tak i studenti Bauhausu hledali v Československu útočiště. Mezi nimi byl např. malíř Hannes Beckmann, či fotograf Werner David Feist. To, že život v Československu ovlivňoval umělce a jejich uměleckou tvorbu je zřejmé ze vzpomínek Oskara Kokoschky: „*Jako kdysi po pustošivé třicetileté válce byla Praha opět kosmopolitním centrem, kde si dávala dostaveníčko celá Evropa.*“¹⁶⁵ Ovšem většina umělců neměla takové štěstí, aby se stejně jako Kokoschka mohli setkávat s předními představiteli země a angažovat se proti nacistickému režimu. Umělci, kteří neměli takový osobní význam, se potýkali s nedostatkem prostředků a přežívali jen velice obtížně. Od této skutečností se odvíjely i užívané techniky a materiály. Pobyt v Československu tak

¹⁶² Ibidem 38–41.

¹⁶³ Ibidem, s. 18–19.

¹⁶⁴ Ibidem, s. 21–22.

¹⁶⁵ Ibidem, s. 27.

ovlivnil životy většiny emigrantů spíše negativně a rozhodně se nestal inspirativním, tak jak si mnozí přáli.¹⁶⁶

Přesto se i později, v době okupace, mnoho lidí snažilo, aby neskončil veřejný provoz a aby byla, alespoň částečně, zachována určitá kontinuita. Mezi významné kulturní instituce patřilo Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze a Spolek výtvarných umělců Mánes.¹⁶⁷

5.1 Výstava karikatur v Mánesu

V dubnu 1934 byla v SVU Mánes otevřena výstava karikatur a humoru, za jejímž vznikem stáli umělci Emil Filla, Alois Wachsman a Adolf Hoffmeister. Cílem výstavy bylo obhájit uměleckou pozici karikatury a představit ji ve své podstatě, jako vždy aktuální dílo. Bylo zde vystaveno 536 prací, zahrnující i díla německých emigrantů a umělců. Mezi vystavovanými umělci byli např. František Kupka, František Gellner, Josef Lada, Josef a Karel Čapkové, Ondřej Sekora atd. Vystavoval zde i Heartfield a Heartfieldův přítel Georg Grosz, dále pak Erich Godal, či Thomas Theodor Heine. Tím, že výstava zahrnovala i díla pronásledovaných autorů, dala jasně najevo svůj politický názor.¹⁶⁸

Karikatura se ve třicátých letech stala jedním z nejdůležitějších výrazových prostředků a jejich autoři si své postavení přesně uvědomovali. Skrze karikatury totiž měli možnost bezprostředně a důrazně vypovědět, jaké události se v Evropě odehrávaly. V závěru katalogu Mezinárodní výstavy humoru a karikatur stálo: „*Než opustíte výstavu, rozmyslete si, kterou z vystavených karikatur si zakoupíte na památku napínavé doby, ve které žijete.*“¹⁶⁹ Z čehož je patrné, že karikatura již nebyla jen „užitým“ projevem, ale že se plnohodnotně zařadila do uměleckého světa.

V některých novinách výstava vzbudila kladné ohlasy. Výstava však také vyvolala štvavou kampaň v tisku, a dokonce oficiální německé protesty. V *Deutsche Zeitung Bohemia* vyšlo oficiální sdělení německé strany s názvem *Německý protest proti karikaturám v Mánesu*. Obrazy se údajně vysmívaly říšskoněmeckým státním

¹⁶⁶ Ibidem, s. 24–35.

¹⁶⁷ Lucie Zadražilová, Milan Pech, *Dvě významné instituce 1938–1948, Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze, Spolek výtvarných umělců Mánes*, in: Hana Rousová et al., *Konec avantgardy?: od mnichovské dohody ke komunistickému převratu*, Praha 2011, s. 83.

¹⁶⁸ Viz Bronislava Rokytová, (pozn. 160), s. 52–54.

¹⁶⁹ Karel Srp, *Adolf Hoffmeister (1902–1973)*, Praha 2004, cit. s. 140.

občanům, politickému životu v Německu a zobrazovaly deformované postavy a tváře vrchních představitelů Říše včetně Hitlera, Goebbelse či Göringa. Československé ministerstvo zahraničí bylo požádáno, aby byla díla odstraněna.¹⁷⁰

Na výstavě však došlo i k jakési nepřímé diskusi mezi tvůrci karikatur. Konkrétně mezi „zakladatelem“ moderní karikatury Heinem a bývalým berlínským dadaistou Heartfieldem. Každý z nich měl jiné osobní záměry a promítal do své tvorby jiné zkušenosti. Heine považoval rozmach fašismu za tolik závažný, že pro něj bylo jakékoliv odlehčení nepřijatelné a postupně docházel k názoru, že karikatura nemůže škodit protivníkovi. Heartfield byl opačného mínění a pojímal karikaturu jako prostředek sloužící k odhalení pravdy o nepříteli. Po protestech německého vyslance směřovaných k pracím obou autorů, požadoval Heine, mající svou rodinu stále v Německu, raději svěšení všech svých kreseb z výstavy. Heartfield si naopak nečinil žádné zábrany, a i nadále cílil své kresby na hlavní zástupce nacistického Německa. Proměňující se postavení karikatury ve třicátých letech dopadlo do krajního stavu.¹⁷¹

V následujících dnech se také rozhořel boj za svobodu uměleckého projevu. Umělci se cítili být ohroženi a považovali za svou povinnost se bránit. Podporu vyjádřil např. Karel Teige, Paul Signac a Henri Barbusse. Zvýšila se i návštěvnost výstavy a řada karikatur byla zakoupena do soukromého vlastnictví. Nakonec však stejně byla některá díla po dohodě obou států z výstavy odstraněna. Zákaz se mj. dotkl Heartfielda, Grosze, Blixie, či Heina. Reakcí umělců bylo zveřejňování dalších a dalších karikatur.¹⁷² Přesný seznam sundaných prací se sice nedochoval, ale i přes tento zásah si výstava zachovala význam až do dnešních dnů.¹⁷³

V listopadu 1937 byla v Mánesu k 50. výročí otevřena výstava Dnešní Mánes. Tentokrát se německá vláda postavila do role napadeného a bezohledně si diktovala podmínky. Československá vláda tak byla nucena ke stále větším ústupkům a nedemokratickým zásahům v umělecké oblasti. Jako důkaz protinacistických tendencí bujících v Praze byly zveřejňovány fotomontáže v ultrapravicovém tisku, které byly zařazeny i do mnichovské výstavy „Zvrhlého umění“.¹⁷⁴

¹⁷⁰ Viz Bronislava Rokytová, (pozn. 160), s. 56.

¹⁷¹ Viz Karel Srp, (pozn. 169), s. 144–148.

¹⁷² Viz Bronislava Rokytová, (pozn. 160), s. 56.

¹⁷³ Ibidem, s. 159.

¹⁷⁴ Ibidem, s. 57–59.

5.2 „Zvrhlé umění“ v protektorátu Čechy a Morava

Otázka „zvrhlého umění“ se bohužel nevyhnula ani českému uměleckému prostředí. Ještě v období před vznikem protektorátu, v říjnu roku 1937, uspořádala pražská Galerie dr. Feigla výstavu německých expresionistů, jako nesouhlas s nacistickým pustošením avantgardního umění. Většina zde vystavovaných umělců byla zahrnuta do mnichovské výstavy „degenerovaného umění“. Avšak existovaly i názory, že by obdobná výstava, naopak podporující antimodernistické smýšlení měla být uspořádána i u nás. Pro to existuje jediný známý doklad. Jedná se o zápis schůze Galerijní komise Magistrátu hl. města Prahy z října roku 1942, v němž se komise zabývala žádostí spolku Den. Spolek po pražské radnici žádal, aby jim byla poskytnuta díla z uměleckých sbírek k uspořádání výstavy „zvrhlého umění“. Žádost byla ovšem zamítnuta s tím, že se jedná o politickou záležitost, která by musela být schválena vyššími orgány.¹⁷⁵

Jak již bylo řečeno, v Německu proběhly v roce 1937 dvě fáze očisty od „zvrhlého umění“. V takové míře jako v Německu se s tím sice v protektorátu nesetkáme, přesto i u nás docházelo k odstraňování obrazů a soch z výstavních síní a galerií. Mirko Očadlík, hudební kritik a pedagog, vystihl nepříznivé probíhající události následovně: *„Hovoří se o tom, že ve výstavách jsou prováděny výluky výtvarných děl. Neví se, jakým právem se to děje. Jako by tu přicházel stříhač větví, a ustříhl vše, co roste jistým směrem. ...Vylučují se větve samotné, a často se na jejich místo doporučí výtvarný projev, který by se snadno mohl přirovnat k zlodějskému výrůstku na stromě: je elegantní, pružný, na pohled svěží, a přitom nicotný, jako každý parazit.“*¹⁷⁶ Dle dochovaných materiálů se sice ukázalo, že ještě v roce 1939 Galerijní komise hl. města Prahy nakoupila díla „zvrhlých“ umělců jako byl Václav Špála, či František Tichý, ale od té chvíle, šlo všechno spíše opačným směrem.¹⁷⁷

Odstraněním „zvrhlého umění“ především z magistrátních kanceláří byl pověřen malíř Bohumil S. Urban. Tímto krokem mělo být vytvořeno dobré pracovní prostředí po říšském vzoru, nehledě na „kvalitu“ nově vystavených obrazů. Slovy Josefa Pfitznera, náměstka pražského primátora: *„Třebaže není nutné, aby v každé kanceláři byla vynikající umělecká díla, přesto musí být instalována díla alespoň průměrná, která se*

¹⁷⁵ Viz Milan Pech (pozn. 33), s. 105–106.

¹⁷⁶ Ibidem, s. 107.

¹⁷⁷ Ibidem, s. 107.

neprohřešují trvale proti zdravému uměleckému citu.“¹⁷⁸ Na zasedání komise v prosinci roku 1942 pak Urban konstatoval, že žádná taková díla neobjevil.

V témže roce se stal novým ministrem školství a lidové osvěty Emanuel Moravec, který se pomocí reorganizace kulturního života, snažil o získání maximální kontroly nad kulturním děním. Pod taktovkou ministerstva byl sestaven seznam všech stávajících sochařů, malířů a architektů, kteří splňovali požadavky pro udělení akademického titulu. Zveřejněn byl v roce 1944 a obsahoval 1533 jmen umělců s výtvarným vzděláním. Vše za účelem omezení rozšíření „výtvarného braku“ a k rozlišování umělců od diletantů. Moravec stál i za vznikem českého seznamu umělců, jejichž díla byla považována za „zvrhlá“. Již opakovaně totiž vyzýval k větší spolupráci s Němci a k většímu zájmu ze strany umělců, ale jeho žádosti byly vždy ignorovány. Ze slov Moravce je jeho postoj k modernímu umění více než zřejmý: „*Proto dnešní české umělecké bláto, které si říká umělecké, musí být propalováno, až se z něho stane tvrdá cihla, jež vydrží věky. O tu temperaturu se postaráme.*“¹⁷⁹ Proto není divu, že po sestavení takového seznamu, byla poptávka.

Tak tedy vznikl obdobný seznam, který pro nacisty sestavil v roce 1937 Rolf Hetsch, i u nás. Ovšem bez uvedení autora. Kritéria, stejně jako v nacistickém Německu, nebyla pevně stanovena, a tak se i zde jednalo spíše o autorův osobní vkus. Spisy se zachovaly dva, ale objeveny byly až poměrně nedávno. Tento významný dokument, který svědčí o existenci „zvrhlého umění“ na našem území, objevil historik umění Milan Pech.

„První seznam je kratší a dělí umělce do skupiny podle míry „zvrhlosti jejich tvorby a podle toho, zda je malířství (sochařství) jejich hlavní nebo vedlejší pracovní činností:

- 1. Zvrhlý malíř, hlavní pracovní činnost*
- 2. Částečně zvrhlý malíř, hlavní pracovní činnost*
- 3. Zvrhlý malíř, vedlejší pracovní činnost*
- 4. Částečně zvrhlý malíř, vedlejší pracovní činnost*“¹⁸⁰

¹⁷⁸ Ibidem, s. 107.

¹⁷⁹ Ibidem, s. 108–109.

¹⁸⁰ Ibidem, s. 109–110.

První příloha druhého seznamu pak obsahovala 117 jmen českých umělců, mezi nimiž byl např. B. Kubišta, A. Wachsmann, V. Slavíček či E. Filla. U žijících autorů byla většinou připsána adresa, u mrtvých křížek. Druhá příloha představovala soupis 46 jmen umělců, označených nejen jako „zvrhlí“ ale především jako špatní. Mezi takovými umělci byl např. Emanuel Famíra, Josef Gabriel, Martin Salcman, Vladimír Sychra, Jiří Trnka a další. Naopak mezi znamenitými umělci zmíněnými v závěru komentáře, se nacházela jména jako Jan Bauch, Alois Fišárek, Jiří Krejčí, či Miloš Malina. Právě Malinovo jméno ovšem figurovalo v obou skupinách, jak mezi zvrhlými, tak i mezi kvalitními malíři, což ale nebylo ojedinělou chybou. Autor řadil umělce do skupin dle osobního vkusu, a tak se např. spíše realistická díla Kamila Lhotáka ocitla mezi zvrhlými. Kuriózním bylo také prezentování děl od sedmi „zvrhlých“ umělců v roce 1943 na oficiální výstavě Kulturní rady Národního souručenství, nazvané Umělci národu. Nejasnosti v hodnocení a v rozřídění do jednotlivých skupin jsou jasným dokladem toho, v jakém zmatku byly seznamy sestavovány. Soupisy obsahovaly i drobné poznámky na okrajích stránek, z nichž lze snadno vyvodit, že seznamy sloužily i k výběru umělců pro totální nasazení.¹⁸¹

6. Ohlasy na „zvrhlé umění“ v českém tisku

Vůbec první úvahy v Čechách, které srovnávaly výtvarnou modernu s výtvoří psychicky nemocných lidí, podobně jak jsme se s nimi mohli setkat např. u Maxe Nordaua, byly reakce na výstavu Poezie 1932. Tato mezinárodní výstava pořádaná SVU Mánes byla podnětem pro sepsání článků dvou psychiatrů Josefa Pelnáře a Antonína Janoty do *Časopisu lékařů českých*. Pelnář ve svém článku z roku 1932 např. tvrdil, že avantgardu lze srovnávat „se známými epidemiemi psychických davových zjevů po velkých katastrofách v historii lidstva, především s náboženským poblouzněním.“ Podle Janoty zase působí „hypermoderní směry v umění zmatek estetického nazírání a přispívají ke zvýšení všeobecného zmatku myslí.“¹⁸² Reakcí na Janotovy názory byl článek psychoanalytika Bohuslava Brouka v časopisu *Volné směry*, jenž vydával SVU Mánes. Brouk zdůraznil, že „umění moderních výtvarníků neliší se od výtvoří choromyslných rázem, ale estetickou hodnotou.“¹⁸³

¹⁸¹ Ibidem, s. 110–112.

¹⁸² Ibidem, s. 100.

¹⁸³ Ibidem, s. 100.

O „zvrhlém umění“ se toho logicky více dočteme po otevření mnichovské výstavy v červenci 1937. Reakcí na výstavu německých expresionistů v pražské Galerii dr. Feigla bylo např. zveřejnění satirických karikatur Štefana Bednára a Ondřeje Sekory v *Lidových novinách*.¹⁸⁴ Zde se také o výstavě dočteme, že obsahuje „*hodně podrobný přehled německého expresionismu, ne sice vždy v nejvýznačnějších ukázkách, ale přece dost reprezentativní – a hlavně je to právě to zvrhlé umění Entartete Kunst, kterému oficiálně uspořádali v Mnichově pranýřující výstavu.*“¹⁸⁵ Dále pak autor pokračuje spíše osobním komentováním problematiky: „*Tedy ovšem ta expresionistická malba se nemusí každému líbit, ale to neznamena, že ten odpor k ní má pravdu. ... Co se nás týká, nevidíme tu nic zvrhlého.*“¹⁸⁶ Zajímavým postřehem je pak konstatování původu expresionismu. *Expresionismus „v sobě vždycky nesl rysy určité německé exaltovanosti, strohosti, krajnosti, něco velmi povahově německého: nehlásí-li se dnešní Německo k tomuto umění, zapírá tím věru notný kus toho nepůvodnějšího němectví.*“¹⁸⁷

Samotnou výstavu „Zvrhlé umění“ v *Lidových novinách* velice niterně a zároveň opovržlivě popsal Jiří Kárnet. V závěru své úvahy napsal následující: „*Chtělo by se tu snít nad poesii obrazů Paula Kleea, vychutnávat krásu zelených a modrých odstínů na Kokoschkově obraze alpské krajiny, která visívala ve Státní galerii mnichovské – ale skutečnost je příliš drsná. Lidé stojí zamyšleni před obrazy, dlouho a pozorně se naklánějí nad vitrínami s knihami a moderní grafikou a mlčí. A najednou, uvědomujete si tento zamlklý dav putující od obrazu k obrazu, obestírá vás tesknota, hořká a matná, smutek loučení, uvědomujete si, že jste vlastně na pohřbu, víte, že se něco opravdu skončilo. Stloukli tu rakev pro myšlenku, pro kulturu, pro krásu. Ale lze zahubit? Snad aspoň v několika těch, kteří vycházejí z dusných síní výstavy umění úředně prohlášeného zvrhlým a mrtvým, ujímá se už a klíčí něco, co zítra znovu rozkvetne, až vzejde slunce svobody.*“¹⁸⁸

Stejně znepokojivý a mrazivý článek pak napsal Jiří Kárnet i do časopisu *Prítomnost*. Ve své úvaze „*S uměním na pranýř!*“ seznamuje čtenáře nejen s podobou výstavy a s emocemi, které v něm výstava vyvolala, ale ironicky popisuje i nacistické pohnutky, jež byly příčinou vzniku výstavy „*drsně označené jako Die entartete Kunst.*“ „*Nepodceňujme účinnost kulometů. Ale nepochybujme také o knihách. Oni o nich*

¹⁸⁴ Ibidem, s. 101.

¹⁸⁵ Výstavy v Praze, *Lidové noviny*, 1937, č. 510, 10. 10., cit. s. 10.

¹⁸⁶ Ibidem, s. 10.

¹⁸⁷ Ibidem, s. 10.

¹⁸⁸ Kárnet [Jiří Kárnet], Zvrhlé umění, *Lidové noviny*, 1937, č. 410, 17. 8., cit. s. 1–2.

*naprosto nepochybují. Proto stravovaly plameny díla spisovatelů. I moderní obrazy v galeriích opravdu ohrožovaly Třetí říši. Nacisté to určitě tuší líp než my. A přečasto líp, než ti, kdo je malovali. A proto i obrazy budou spáleny. Ale nejdříve na potupný pranýř s tímto nebezpečným zločincem, s uměním, které se vymyká Ordnungu a které má svůj řád, na něž neplatí Befehl, ale příkazy estetických a mravních nutností.*¹⁸⁹

O pár dní později je v *Přítomnosti* zveřejněna další Kárnetova úvaha *Umělečtí Fridolíní*, která se tentokrát věnovala Velké německé výstavě a oficiálnímu umění Třetí říše. I zde Kárnet ironicky používá německého slova Ordnung k popsání nacisty oblíbeného umění. „*Pro státem uznané zhotovitele pravého německého umění čas ustrnul před mnoha desítkami let. ... Učesaná, způsobená, do umrtvení zidealizovaná krajinka, kde si zřejmě ani větřík netroufne vát, aby neporušil báječný Ordnung, panující v této přírodě, kde jako by i stromy stály v uctivém a poslušném haptáku, představuje německou krajinu, napojenou pravým germánským citem.*“¹⁹⁰ Celý text je pak napsán v podobném duchu. Kárnetovu soudu se nevyhnuly ani *Čtyři elementy Adolfa Zieglera*. „*Čtyři, ne právě oduševněle zírající zdřevěnělé ženské akty, vyhlazené, chladně udělané a příznačné tím, že jsou na nich zálibně provedena do posledního vlásku právě ona místa lidské anatomie, které koncentrují nepochybně hlavní pozornost právě Zieglerových obdivovatelů tohoto umění.*“¹⁹¹ Velkou německou výstavu dále označil např. za „*trapně nezábavnou*“¹⁹² a jednání nacistů za zpátečnické: „*Čas se věru nejen zastavil pro tyto oficiální veličiny umění nacismu. Oni se dokonce pokoušejí na ciferníku orloje Evropy vrátit ručičky zpět.*“¹⁹³

Byly zde však i názory, které souhlasily s nacistickou ideou „zvrhlého umění. V prohenleinovském deníku *Rundschau* se např. v komentáři k výstavě SVU Mánes z roku 1937 dočtíme: „*Diváci zde mají důkaz, že pražský umělecký život je skrz naskrz prosycený bolševismem. Každému, kdo neviděl výstavu „Entartete Kunst“ doporučujeme zhlédnout výstavu Mánesa v Praze.*“¹⁹⁴ Článek Rudolfa Hudce v *Lidových novinách* pak vyloženě oslavuje „uzdravující proces“ evropského umění. „*Největší mužové německé kultury vypověděli neúprosný boj tzv. zvrhlému umění. A v tomto boji zvítězili. Museli zvítězit, tak jako musí zvítězit síla nad slabostí, světlo*

¹⁸⁹ Viz Kárnet [Jiří Kárnet], (pozn. 98), cit. s. 527.

¹⁹⁰ Kárnet [Jiří Kárnet], *Umělečtí Fridolíní, Přítomnost*, 1937, č. 35, 1. 9., cit. s. 550.

¹⁹¹ *Ibidem*, s. 551.

¹⁹² *Ibidem*, s. 551.

¹⁹³ *Ibidem*, s. 551.

¹⁹⁴ Milan Pech, (pozn. 33), cit. s. 104.

nad temnotami. ... Ve jménu zdravého rozumu bylo v Říši znemožněno další bujení různých Židy a zednáři stvořených ismů, jež uráželi přírodu i člověka.“¹⁹⁵

Nejdelším a nejvýstižnějším dobovým textem o „zvrhlém umění“ je bezpochyby příspěvek *Entartete Kunst* od Karla Teigehe. Teige zde klade důraz především na „plnou svobodu umění i vědy“¹⁹⁶, která jako jediná dokáže být účinná v boji proti fašismu. Cíle je pak dle Teigehe možno dosáhnout bojem umělecké avantgardy proti fašistické setrvačnosti, proti zbytkům fašismu a překonáním všech prvků nacistické ideologie ve vědomí veřejnosti. Na pár stránkách dokázal Teige umně vystihnout podstatu zrodu nacistické nenávisti vůči avantgardě. „*Kampaň proti „zvrhlému umění“ vedl nacismus s nevybíravě brutálními prostředky nejen proto, aby se zalíbil šosácké a zdivočelé maloměšťácké mentalitě, která odedávna spílala každé umělecké obnově, nejen proto, že jeho führer byl zkrachovalým malířem, který rozsudkem nad moderními umělci chtěl pomstít svou duševní méněcennost, ale především proto, že každá kontrarevoluce ... podivuhodně chytře chápe, že opravdové a živé umění, které nespokojující se obměnami tradičních předloh, hledá cesty, jak by vyjádřilo hlubinné touhy člověka a dopracovalo se vyšší svobody ducha ... k přestavbě společnosti, a že umělec ..., je, i kdyby si toho byl jen nejasně vědom, předurčeným spojencem sociálně revolučního hnutí.*“¹⁹⁷

Vedle úryvků z monotónních proslovů Hitlera, či Goebbelse obsahuje Teigeův text celkem osm citátů z novinových článků, z nichž všechny ostře vystupují proti „zvrhlému umění“. Teige zde ovšem neuvedl autora ani název tiskovin, jelikož to podle jeho názoru nebylo potřeba. Všechny články totiž Teige považoval za identické a dosvědčující nemalou duševní sourodnot svých autorů. V těchto člancích se můžeme např. dočíst, že u zrodu „zvrhlého umění“ stáli Židé, kteří se svými výtvoary snažili zaútočit na kulturní tradice národa, na nichž cizopasili, či že by bylo zapotřebí stejné výstavy i u nás. „*Výstava „Entartete Kunst“ by neškodila také u nás. To, co se u nás vydává za umění, je zrůdou šilenců a ne umělců, je to umění, které se zvrhlo na nepochopitelné výstřelky chorobných mozků. Obrazům našich mistrů, Alše, Brožíka, Ženíška, rozumí ihned každý laik, nikdo však nerozumí mazaninám modernistů.*“¹⁹⁸ Je pravdou, že již není třeba více těchto článků citovat, jelikož se v nich opakují tytéž „argumenty“, které nesmyslně generalizují a nepřipouštějí vlastního úsudku. V závěru

¹⁹⁵ Rudolf Hudec, *Idea zdravého umění*, *Lidové noviny*, 1942, č. 361, 18. 7., cit. s. 1.

¹⁹⁶ Karel Teige, *Osvobozování života a poezie*, Praha 1994, cit. s. 60.

¹⁹⁷ *Ibidem*, s. 62.

¹⁹⁸ *Ibidem*, s. 79.

textu Teige podotýká, že přezdívka „zvrhlé umění“ by měla být chápána spíše jako lichotka, protože obsáhla celý soubor progresivní tvorby a přiměla umělce, i přes všechny vzájemné rozdíly, aby se semknuli a bojovali proti společnému nepříteli. Celý text je ukončen následujícím zvoláním: „Nuže, ať žije zvrhlé umění!“¹⁹⁹

V předmluvě katalogu výstavy Štyrského a Toyen reagoval Teige na požadavek S. K. Neumanna, aby malířství věrně zobrazovalo to, „*co oko vidí ve světle všedního dne.*“ Tento názor Teige pochopitelně považoval za nesmysl, „*neboť dialektický materialista a teoretik umění, který je obeznámen s objevy moderní psychologie, ví, že také psychické procesy jsou reálné, že skutečný je i odraz zevního světa v naší hlavě, ať už racionálně uvědomělý, nebo fantaskní a halucinovaný.*“²⁰⁰ I Jiří Krejčí spatřoval jisté nebezpečí v tom, že S. K. Neumann užíval označení „zvrhlé umění“. Dle Krejčího by to totiž znamenalo, „*že i marxistický tábor je ochoten spoluúčinkovat na hanobení a ničení kulturních hodnot s fašistickými barbary, třebaže pod jiným heslem.*“²⁰¹

Krejčí samozřejmě nebyl s tímto tvrzením daleko od pravdy. Komunisté dokázali s uměním manipulovat stejně bravurně jako nacisté. A ačkoliv se komunisté od nacistické ideologie naprosto distancovali, což je zřejmé i z článku Vincence Kramáře *O srozumitelnosti umění*, tak ve skutečnosti se svým výrazem a obsahem shodovali. Kramář ve své úvaze staví měšťanstvo a kapitalisty na úroveň nacistů, kteří podle jeho názoru taktéž prahli po „srozumitelném“ umění. „*Umění, kterému říkali nacisté „zvrhlé“ už je samo doporučením. Vpravdě dovršili nacisté nechuť měšťáka k tvořivé, čisté, lidstvím prolnuté výtvarné kultuře obrazoborectvím. I jejich ideálem byl po výtvarné stránce syrový, nicotný a neplodný naturalismus, a jejich neřestná ideologie – ideologie národa vnitřně zrudně rozvráceného – povyšovala na „pravé“ umění díla zcela bezcenná.*“²⁰² Podobností nacistického a komunistického režimu je nespočet, nejen co se kultury týče. Zápas moderního umění s tzv. socialistickým realismem by však už byl námětem ke zpracování další práce.

¹⁹⁹ Ibidem, s. 86.

²⁰⁰ Karel Teige, *Volné směry*, 1938, č. 1, cit. s. 211.

²⁰¹ Jiří Krejčí, *Volné směry*, 1938, č. 1, cit. s. 211.

²⁰² Vincenc Kramář, *O srozumitelnosti umění*, *Volné směry*, 1947, č. 1–10, cit. s. 78.

ZÁVĚR

Cílem každého totalitního režimu je usměrňování všech aspektů veřejného i soukromého života obyvatel státu. V Německu dokonce kolem roku 1933 vznikl výraz, který celý tento proces regulace pojmenoval. Jednalo se o tzv. proces „Gleichschaltung“, jenž byl základním předpokladem absolutního souhlasu s režimem, pronikajícího do všech vrstev společnosti. Pro předkládanou práci však byla nejdůležitější oblast umění a kultury, která se bohužel procesu usměrňování také nevyhnula. Zřízení Říšské kulturní komory, zastřešující organizace všech umělců a lidí pracujících s uměním v čele s Josephem Goebbelsem, představovalo začátek fanatického zakazování, zesměšňování a ničení modernistických děl. Skončilo tak období rozvoje a svobody Výmarské republiky.

Právě svoboda a demokracie byla hlavní překážkou v cestě upevnění nacismu. Průlom moderny a následné sblížení s politickou mocí představovalo ohrožení celého režimu. Veškerá neněmecká tvorba tak musela být zničena, aby bylo co nejjasněji dáno najevo pohrdání takovými hodnotami. To, že se ve skutečnosti jednalo o všechny směry moderního myšlení, bylo dáno především Hitlerovou osobní nenávisí k dílům „nesrozumitelným“ a jeho estetickým vkusem oceňujícím pouze realistická a monumentální díla. Hitler absolutně nebyl schopný pochopit peripetie a hloubku avantgardních děl. Umění dokázal vnímat, bez výjimky, jen povrchním způsobem a skutečnost, že on sám se cítil býti nedoceněným malířem ho předurčila k tomu, aby se stal nejvyšším soudcem veškerého umění v Říši. Hitler se snažil své kulturní ambice naplnit dosažením absolutní moci, což se mu naneštěstí opravdu podařilo. Umělci a intelektuálové byli donucováni k absolutnímu potlačování vlastních myšlenek, což vedlo k vyhnání přibližně dvou tisíc umělců, kteří museli Německo opustit z politických či rasových důvodů.

Myšlenka, že moderní umění je příznakem psychických nemocí vznikla již v 19. století, avšak až Hitler s pomocí svých věrných pomocníků dokázal toto přesvědčení masově šířit ve společnosti. Likvidace všech avantgardních děl započala v roce 1937 otevřením výstavy „Zvrhlého umění“, pranýřující modernistické směry jako expresionismus, dadaismus, kubismus, nová věčnost aj. Člověk, který ztělesňoval poslední naději avantgardy, díky svému otevřenějšímu názoru na expresionismus, byl paradoxně ministr propagandy Goebbels. Zde je důležité zmínit, že iniciátorem výstavy byl právě on, nikoliv Hitler, a tak se veškeré naděje rychle rozplynuly.

Úmyslem propagandy bylo konfrontovat výstavu „Zvrhlého umění“ s pseudorealistickými obrazy a konformními díly režimu, které byla prezentovány na Velké německé výstavě, otevřené o pouhý den před zahájením pranýřující výstavy. Otevření výstavy „degenerovaného“ umění předcházela očista galerií a muzeí od „kulturního bolševismu a židovství“ a jelikož nebyla určena žádná kritéria, byla zabavována díla dle osobního vkusu pověřené komise. Konfiskace v takovém měřítku proběhly celkem dvě. Od konce června do září 1937 bylo zabaveno přes 20 000 uměleckých děl. Nešlo ovšem „jen“ o stažení děl z muzeí, několik tisíc obrazů bylo spáleno či rozprodáno do zahraničí. Podobná operace neměla svými rozměry obdoby. Lze to snad přirovnat jen ke středověkému obrazoborectví. Nejednalo se o nic víc než o kulturní barbarství ve jménu jednoho vůdce.

Situace v Německu ovlivnila bohužel také československé umělecké prostředí. Očista zde sice neproběhla v takovém měřítku, přesto můžeme i v Protektorátu nalézt např. období nacistického seznamu „zvrhlých umělců“. Reakce na nastolenou situaci byly rozporuplné. Na jedné straně vyjadřovala mnohá nakladatelství odpor vůči nacistickému utlačování. V SVU Mánes byla v roce 1934 dokonce otevřena výstava zahrnující díla pronásledovaných autorů a o tři roky později byla v Galerii dr. Feigla uspořádána výstav německých expresionistů, čímž byl dán jasně najevo politický názor organizátorů a vystavujících umělců. Na straně druhé byla spousta děl kvůli nátlaku německé vlády z výstav odstraněna. Výstavy dokonce vyvolaly štvavé kampaně, či oficiální německé protesty.

Samotná mnichovská výstava byla mistrovským dílem propagandy. Umělecká tvorba zde byla zesměšňována a pranýřována všemožnými způsoby. Nacisté se opravdu usilovně snažili vymazat moderní tvorbu z německých dějin. Avšak umělecká hodnota samotných obrazů nemohla být jakkoliv znehodnocena. Přes veškerou snahu nacistů a nelehký boj, kterým si umělci museli projít, je i dnes umělecká avantgarda vnímána jako jedno z nejhodnotnějších hnutí, jež ovlivnilo mnohé umělce i tvůrce mimo kulturní odvětví.

SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY A ZDROJŮ

- BARRON, Stephanie. 1937: Modern Art and Politics in Prewar Germany. In: BARRON, S. et al. Degenerate Art: The Fate of the Avant-Garde in Nazi Germany. New York: Abrams Books, 1991. s. 45–83.
- BRANTL, Sabine. Haus der Kunst, München: Ein Ort und seine Geschichte im Nationalsozialismus. München: Allitera, 2007.
- COLLOTTI, Enzo. Hitler a nacismus. Praha: Columbus, 1996.
- EVANS, Richard J. Nástup Třetí říše. Praha: Beta-Dobrovský; Plzeň: Ševčík, 2006.
- FLECKNER, Uwe. Das verfemte Meisterwerk, Schicksalswege moderner Kunst im Dritten Reich. Berlin: De Gruyter, 2009.
- FREIBERGOVÁ, Klára. Zlikvidovat! Nacisté a „zvrhlé umění“. Otazníky historie. 2012, říjen, s. 14–15.
- FULBROOK, Mary. Dějiny moderního Německa: od roku 1918 po současnost. Praha: Grada, 2010.
- GALLISTL, Vladan. První guvernér bez podpisu. Týden. 2010, č. 32, s. 59.
- GUENTHER, Peter. Three Days in Munich, July 1937. In: BARRON, S. et al. Degenerate Art: The Fate of the Avant-Garde in Nazi Germany. New York: Abrams Books 1991. s. 33–45.
- HITLER, Adolf. Mein Kampf. Praha: Otakar II., Michal Zítka, 2000.
- HUDEC, Rudolf. Idea zdravého umění. Lidové noviny. 1942, č. 361, s. 1.
- HÜNEKE, Andreas. On the Trail of Missing Masterpieces. In: BARRON, S. et al. Degenerate Art: The Fate of the Avant-Garde in Nazi Germany. New York: Abrams Books 1991. s. 121–135.
- KÁRNET, Jiří. S uměním na pranýř. Přítomnost. 1937, č. 33, s. 527.
- KÁRNET, Jiří. Umělečtí Fridolíní. Přítomnost. 1937, č. 35, s. 550.
- KÁRNET, Jiří. Zvrhlé umění. Lidové noviny. 1937, č. 410, s. 1–2.
- KRAMÁŘ, Vincenc. O srozumitelnosti umění. Volné směry. 1947, č. 1–10, s. 78.
- KREJČÍ, Jiří. Volné směry. 1938, č. 1, s. 211.
- LONGERICH, Peter. Goebbels: úplná biografie ministra propagandy Třetí říše. Praha: Grada, 2013.

LÜTTICHAU, Mario Andreas. Entartete Kunst, Munich 1937: A Reconstruction. In: BARRON, S. et al. Degenerate Art: The Fate of the Avant-Garde in Nazi Germany. New York: Abrams Books 1991. s. 9–25.

MCNAB, Chris. Třetí říše 1933-1945: skutečnosti a statistické údaje o Hitlerově Německu. Praha: Svojtka & Co., 2010.

NORDAU, Max. Degeneration. New York: Appleton, 1895. Dostupné také z: <https://archive.org/details/degeneration1895nord>.

PECH, Milan. „Zvrhlé umění“ v protektorátu. In: ROUSOVÁ, H., et al. Konec avantgardy?: od mnichovské dohody ke komunistickému převratu. V Řevnicích: Arbor vitae, 2011.

REICHEL, Peter. Svůdný klam Třetí říše: fascinující a násilná tvář fašismu. Praha: Argo, 2004.

ROH, Franz. Entartete Kunst: Kunstbarbarei im Dritten Reich. Hannover: Fackelträger-Verlag, 1962.

ROKYTOVÁ, Bronislava. Dost tichého šepotu: exilová výtvarná scéna v Československu (1933-1939). Praha: Památník národního písemnictví, 2013.

ROUSOVÁ, Hana. Konec avantgardy? : od mnichovské dohody ke komunistickému převratu. V Řevnicích: Arbor vitae, 2011.

SPOTTS, Frederic. Hitler a síla estetiky. Praha: Epoque, 2007.

SRP, Karel. Adolf Hoffmeister: (1902-1973). [Praha]: Gallery, 2004.

TEIGE, Karel. Osvobozování života a poezie: studie ze čtyřicátých let. Praha: Aurora: Český spisovatel, 1994.

TEIGE, Karel. Volné směry. 1938, č. 1, s. 211.

ZAŘADILOVÁ, Lucie a Milan PECH. Dvě významné instituce 1938–1948, Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze, Spolek výtvarných umělců Mánes. In: ROUSOVÁ, H., et al. Konec avantgardy?: od mnichovské dohody ke komunistickému převratu. V Řevnicích: Arbor vitae, 2011.

ZIEBIKEROVÁ, Alena. Podněty a podoby expresionismu. Praha, 2010. Diplomová práce. Univerzita Karlova, Fakulta pedagogická, Katedra české literatury.

ZUSCHLAG, Christoph. An „Educational Exhibition“. In: BARRON, S. et al. Degenerate Art: The Fate of the Avant-Garde in Nazi Germany. New York: Abrams Books, 1991. s. 83–105.

Internetové zdroje

BECKMANN, Max. Über meine Malerei (1938). In: Kunstzitate [online]. [cit. 2017-04-30]. Dostupné z: <http://www.kunstzitate.de/bildendekunst/manifeste/beckmann1938.htm>.

FIŠER, Marcel. Alois Langenberger – sochař dvou národností. In: [online]. 27. 6. 2016. [cit. 2017-04-04]. Dostupné z: <http://artalk.cz/2016/06/27/29-a-30-6-2016-mezery-v-historii-2016/>.

JULÍNKOVÁ, Jana. Prinzhornova sbírka: Nejupřímnější umění – Art brut. In: E-kultura [online]. 16. 3. 2009. [cit. 2017-03-28]. Dostupné z: <http://e-kultura.cz/prinzhornova-sbirka/>.

SEZNAM ILUSTRACÍ

1/ Otto Mueller, Sitzende Zigeunerin, 1926, tempera na plátně, 100,5 x 75 cm Münster, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte. Foto: Kunsthistorisches Institut der Freien Universität Berlin.

2/ Oskar Kokoschka, Die Windsbraut, 1913, olej na plátně, 181 x 221 cm, Basel, Kunstmuseum. Foto: Fondation Oskar Kokoschka, Vevey

3/ Franz Marc, Der Turm der blauen Pferde, 1913, tempera, tuž, 14,3 x 9,4 cm, München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen – Pinakothek der Moderne. Foto: Kunsthistorisches Institut der Freien Universität Berlin.

4/ Leták výstavy „Zvrhlé umění“, 1937, Mnichov. Foto: Jüdisches Museum Berlin.

5/ Výstava „Zvrhlé umění“, Mnichov, 1937. Foto: Stephanie Barron et al. Degenerate Art: The Fate of the Avant-Garde in Nazi Germany. New York: Abrams Books, 1991.

6/ Výstava „Zvrhlé umění“, Mnichov, 1937. Foto: Stephanie Barron et al. Degenerate Art: The Fate of the Avant-Garde in Nazi Germany. New York: Abrams Books, 1991.

7/ Výstava „Zvrhlé umění“, „Dada wall Mnichov, 1937. Foto: Bildarchiv Preußischer Kulturbesitz.

8/ Otto Freundlich, Nový člověk, 1912, sádra, výška 139 cm, nezachováno. Foto: Kunsthistorisches Institut der Freien Universität Berlin.

9/ Obálka průvodce výstavy „Zvrhlé umění“, 1937. Foto: Stephanie Barron et al. Degenerate Art: The Fate of the Avant-Garde in Nazi Germany. New York: Abrams Books, 1991.

10/ Fronta lidí čekající na výstavu, Hamburg 1938. Foto: Stephanie Barron et al. Degenerate Art: The Fate of the Avant-Garde in Nazi Germany. New York: Abrams Books, 1991.

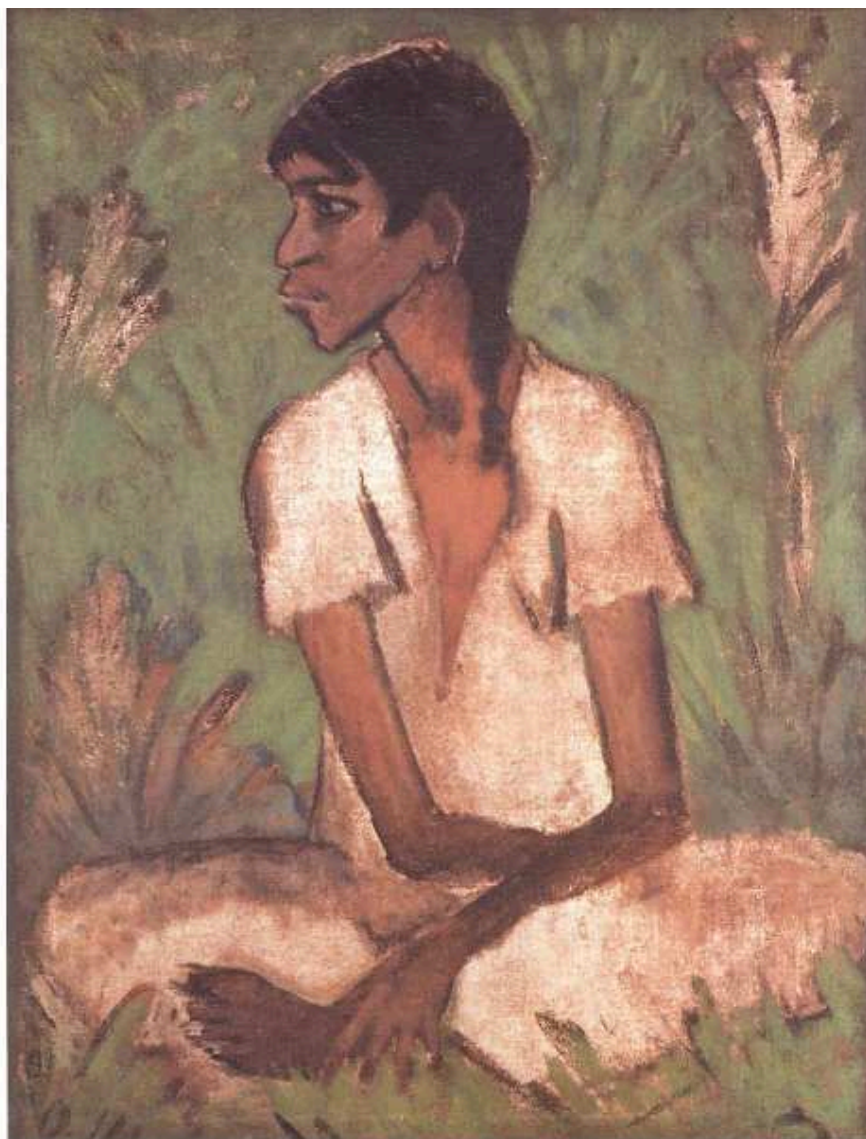
11/ Výstava „Zvrhlá hudba“, Düsseldorf 1938. Foto: Stephanie Barron et al. Degenerate Art: The Fate of the Avant-Garde in Nazi Germany. New York: Abrams Books, 1991.

12/ Velká německá výstava, 1937, Mnichov. Foto: Stephanie Barron et al. Degenerate Art: The Fate of the Avant-Garde in Nazi Germany. New York: Abrams Books, 1991.

13/ Arno Breker, Připravenost, 1937, bronz, 11 m, původně Zeppelinfeld Norimberk. Foto: Haus der Deutschen Kunst.

14/ Adolf Ziegler, Čtyři elementy, 1937, olej na plátně, 170 x 270 cm, München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen – Pinakothek der Moderne. Foto: Bayerische Staatsgemäldesammlungen.

1/ Otto Mueller, Sitzende Zigeunerin, 1926



Zdroj: emuseum.campus.fu-berlin.de.

2/ Oskar Kokoschka, Die Windsbraut, 1913



Zdroj: <http://emuseum.campus.fu-berlin.de>

3/ Franz Marc, Der Turm der blauen Pferde, 1913



Zdroj: <http://emuseum.campus.fu-berlin.de/eMuseumPlus>

4/ Leták výstavy „Zvrhlé umění“, 1937, Mnichov

**Gequälte Leinwand -
Seelische Verwesung -
Krankhafte Phantasten -
Geisteskranke Nichtköhner**

von Judencliquen preisgekrönt, von Literaten gepriesen, waren
Produkte und Produzenten einer „Kunst“, für die Staatliche
und Städtische Institute gewissenlos Millionenbeträge deutschen
Volkvermögens verschleuderten, während deutsche Künstler zur
gleichen Zeit verhungerten. So, wie jener „Staat“ war keine
„Kunst“.

Seht Euch das an! Urteilt selbst!
Besuchet die Ausstellung

„Entartete Kunst“

Hofgarten-Verl. d. B., Galeriestraße 4

Eintritt frei Für Jugendliche verboten

Zdroj: http://www.dfg-vk-darmstadt.de/Lexikon_Auflage_2/EntarteteKunst.htm.

5/ Výstava „Zvrhlé umění“, Mnichov, 1937



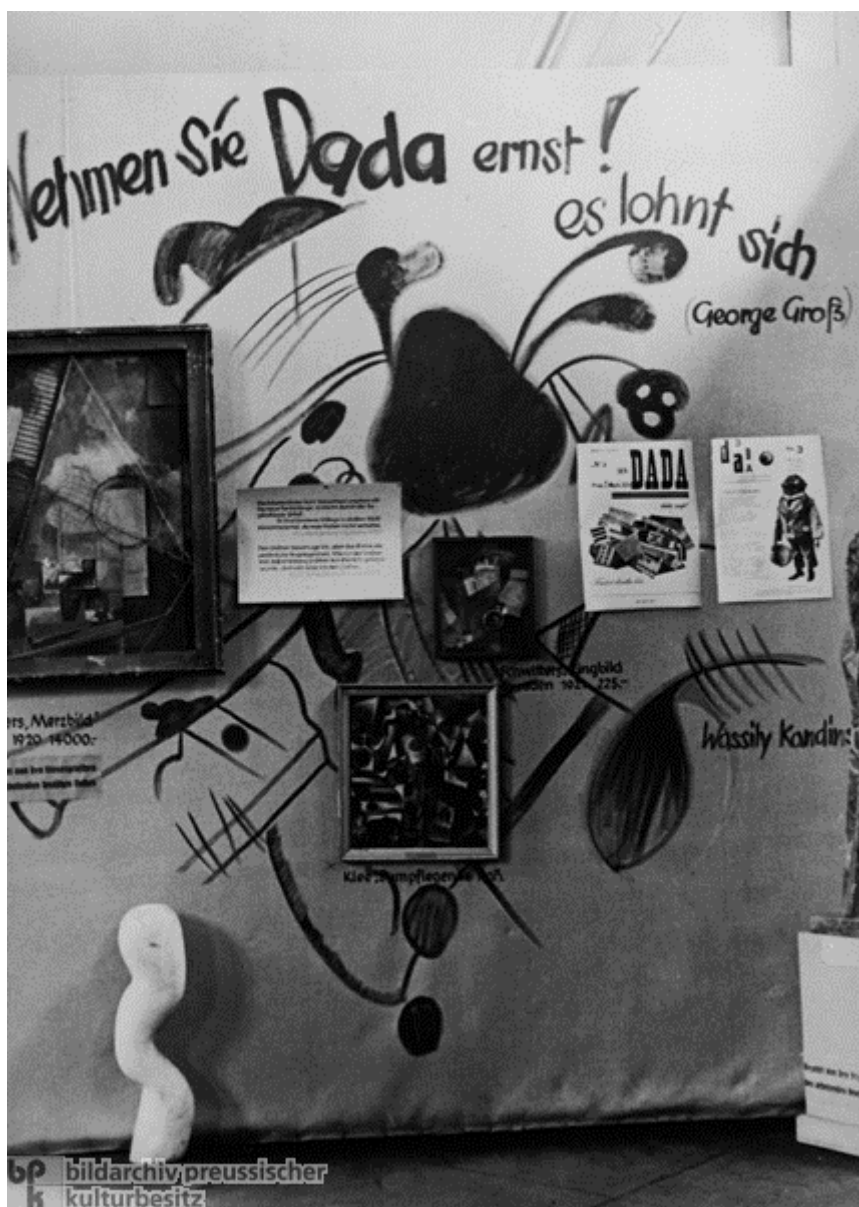
Zdroj: <https://archive.org/stream/degenerateartfa00barr#page/54/mode/2up>.

6/ Výstava „Zvrhlé umění“, Mnichov, 1937



Zdroj: <https://archive.org/stream/degenerateartfa00barr#page/20/mode/2up>.

7/ Výstava „Zvrhlé umění“, „Dada wall“ Mnichov, 1937



Zdroj: http://germanhistorydocs.ghi-dc.org/sub_image.cfm?image_id=2073&language=german.

8/ Otto Freundlich, Nový člověk, 1912



Zdroj: <http://emuseum.campus.fu-berlin.de>.

9/ Obálka průvodce výstavy „Zvrhlé umění“, 1937



Zdroj: <https://archive.org/stream/degenerateartfa00barr#page/8/mode/2up>.

10/ Fronta lidí čekající na výstavu, Hamburg 1938



Zdroj: <https://archive.org/stream/degenerateartfa00barr#page/92/mode/2up>.

11/ Výstava „Zvrhlá hudba“, Düsseldorf 1938



Zdroj: <https://archive.org/stream/degenerateartfa00barr#page/170/mode/2up>.

12/ Velká německá výstava, 1937, Mnichov



Zdroj: <https://archive.org/stream/degenerateartfa00barr#page/34/mode/2up>.

13/ Arno Breker, Připravenost, 1937

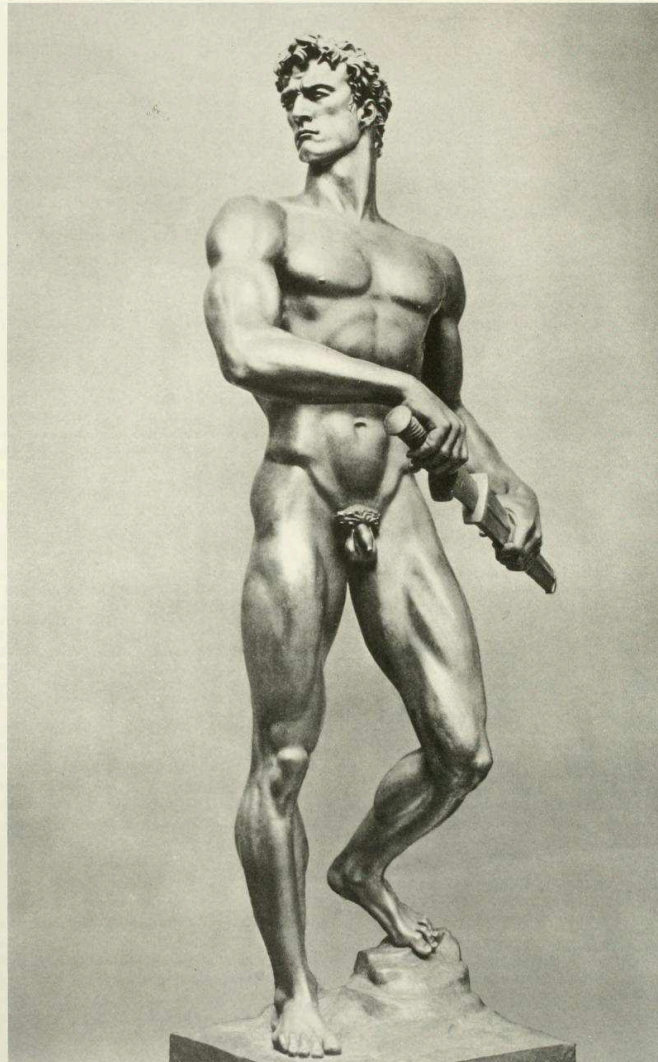


Figure 18
Arno Breker *Bereitschaft* (Readiness), 1937, bronze,
formerly at the Zeppelinfeld, Nuremberg.

Zdroj: <https://archive.org/stream/degenerateartfa00barr#page/24/mode/2up>

14/ Adolf Ziegler, Čtyři elementy, 1937



Zdroj: <http://www.tabletmag.com/jewish-arts-and-culture/176184/neue-galerie-degenerate-art>