

<https://doi.org/10.18778/1733-0319.27.10>

Hanna GRZESZCZUK-BRENDEL

Politechnika Poznańska, Wydział Architektury

 <https://orcid.org/0000-0003-4467-8975>

ANTYK – GERMAŃSKOŚĆ: DWIE TRADYCJE NAZIZMU?

ANTIQUÉ – GERMANISM: TWO TRADITIONS OF NAZISM?

Nazi ideology appropriated many traditions of thought, syncretistically combining them to justify German's racial superiority. This belief stems from Volkist thought, with its concept of the Aryan/Germanic superman, racial purity and the connection to 'blood-and-earth'. Ancient art, which was the formal basis for the architecture and sculpture of the Third Reich, was also treated as an expression of Germanic culture.

The article discusses how Nazi ideology attempted to combine the volkist concept of Germanicness with the legacy of ancient art, and use both to legitimise the idea of racial superiority justifying the practice of conquest, annihilation and subjugation of other peoples. The juxtaposition of classicist artistic concepts with the shaping of a "Germanic" nature also reveals the total dimension of the indoctrination of its own citizens to participate in the construction of a new "order".

Keywords: Volkist tradition, sculpture and architecture of the Third Reich, Nazi propaganda

Słowa kluczowe: tradycja volkistowska, rzeźba i architektura III Rzeszy, propaganda nazistowska

Odniesienia do antyku w sztuce III Rzeszy, przede wszystkim w architekturze i rzeźbie, są oczywiste, podobnie jak ich włączenie do ideologii nazistowskiej. Opierała się ona na koncepcjach czystości rasowej i aryjskiego nadczłowieka, które z kolei w znacznym stopniu wywodziły się z idei propagowanych przez ruch volkistowski. Rozwijał się on na przełomie XIX i XX wieku i sięgając do mitu germańskich przodków, utożsamiał lud/naród z rasą połączoną więzami krwi. W artykule zostaną wskazane wzajemne związki każdej z tych tradycji, ich rola w wybranych dziedzinach sztuki oraz znaczenie propagandowe w III Rzeszy.

Każde z tych zagadnień ma bogatą literaturę, która częściowo została przywołana w przypisach przy omawianiu konkretnych tematów. Z publikacji przeglądowych należy wymienić w odniesieniu do antyku głównie Chapoutot (2008) i jego niemieckie tłumaczenie (2014)¹. O wpływach volkistowskiej tradycji w ideologii nazizmu warto zobaczyć na przykład publikację pod redakcją Puschnera i Vollnhalsa (2012)². Temat klasycyzującej architektury i rzeźby nazistowskiej został omówiony w bardzo wielu publikacjach, skupionych w znacznej mierze na określeniu specyfiki formy, nazistowskiej recepcji dzieł antycznych oraz na analizie treści ideologicznych. Odwołuję się głównie do publikacji: Wolbert (2018), w odniesieniu do architektury – do przeglądowej pozycji: Weihsmann (1998), a także do: Nerdinger (1993).

Poszukiwanie związków tradycji germańskiej i antycznej nasiliło się w Niemczech w XIX wieku w związku z historyzmem, odkrywaniem kolejnych stylów, rozszerzaniem obszaru odniesień poza tradycję antyczną stanowiącą od renesansu główny punkt odniesienia w sztuce. Na początku XIX wieku, w obrębie romantycznego światopoglądu poszukującego w folklorze podstaw kulturowej tożsamości niemieckiej, przywoływano mitologię germańską, nie wykluczając kontynuacji dotychczasowych modeli kulturowych. Tak na przykład renesansowa sztuka niemiecka i włoska zostały ukazane jako dopełniające się we wzajemnym objęciu siostry w obrazach Johanna Friedricha Overbece (1789–1869). „Italia i Germania” z podtytułem „Sulamitka i Maria” powstała w latach 1811–1812, kolejny obraz pod tym samym tytułem został namalowany w połowie XIX wieku (1840–1850). Odmienność każdej z kultur została scharakteryzowana przez typ urody, strój postaci, a także przez znajdujące się w tle pejzaże i architekturę. Jedność dzieł człowieka i natury była bowiem ważnym elementem panteistycznej filozofii, tworzonej na przykład przez Friedricha von Schellinga (1775–1854). O popularności tych idei świadczy wiele dzieł sztuki, by wspomnieć patriotyczną symbolikę obrazów Caspara Davida Friedricha (1774–1840) lub obrazy architekta Karla Friedricha Schinkla³.

Znakomitym przykładem architektonicznego połączenia antyku i germańskości jest też Walhalla koło Ratzbony, zbudowana w latach 1830–1842 na polecenie króla bawarskiego Ludwika I, według projektu Leona von Klenze (1784–1864) (Langewiesche 2000). Walhalla w mitologii nordyckiej była miejscem chwały poległych bohaterów, a ta w Ratzbonie miała upamiętniać nie tylko wodzów czy królów, ale też twórców i naukowców niemieckich. Antyczna świątynia była wówczas oczywistym wyborem dla gloryfikacji zasłużonych osób, szczeł-

¹ Korzystam z wydania niemieckiego: Chapoutot 2014. Tamże dodatkowa bibliografia.

² Pod redakcją m.in. Puschnera wydano także zbiór omawiający rolę antyku i germańskości w tworzeniu poczucia identyfikacji społecznej i miejsc pamięci (eds. Puschner, François 2010).

³ Karl Friedrich Schinkel, „Średniowieczne miasto nad rzeką”, 1815, Berlin lub Caspar David Friedrich, „Groby starożytnych bohaterów”, 1812, Hamburg; tenże, „Dolmen w śniegu”, 1807, Drezno. Znaczenie lasu ciągle obecne w kulturze niemieckiej ilustruje wystawa „Pod drzewami – Niemcy i las”, Niemieckie Muzeum Historyczne, XII.2011–III.2012. Patrz katalog: Brey Mayer, Ulrich 2011.

nie w związku z przywoływaniem antyku pod koniec XVIII wieku jako wzorca powinności obywatelskich. Wiązało się to też z podkreśleniem surowości bryły i redukcjonistyczną interpretacją starożytności, wywodzącą się z architektury rewolucyjnej⁴. Czytelnym odniesieniem jest tutaj Partenon z ateńskiego Akropolu, przede wszystkim przez formę doryckiego peripterosu oraz położenie na szczycie wzgórza, co zostało podkreślone przez monumentalne schody⁵. Natomiast gęstwiną lasu naddunajskiego klifu, stanowiącego podbudowę świątyni łączyła antyk z rodzącą się romantyczną mitologią przyrody.



II. 1. Adolf Hitler zwiedzający Walhallę (wikimedia).

W ten sposób las i grecka świątynia Walhalli uzupełniały wzajemnie swoje znaczenia: wzorzec świątyni greckiej podkreślał wielkość zasług gloryfikowanych postaci, a las doprecyzowywał ich germańskie/niemieckie pochodzenie. We wnętrzu te skojarzenia przywoływał rzeźbiarski fryz Martina von Wagnera (1777–1858), przedstawiający historię ludów germańskich⁶. Znaczenie Walhalli wynikało również z ówczesnej sytuacji politycznej: wojny napoleońskie i nadzieje na zjednoczenie Niemiec. Antyk był ciągle obecny w świadomości społecznej, podlegając kolejnym reinterpretacjom. Z kolei romantyczna wizja germańskiej natury dopiero zaczęła się upowszechniać, a obydwa obszary skojarzeń zostały nowatorsko zestawione.

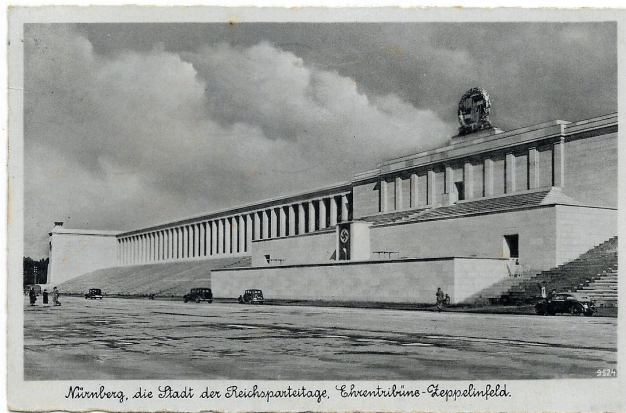
⁴ Jej przedstawicielami byli np. Étienne-Louis Boullée (1728–1799) i Claude-Nicolas Ledoux (1736–1806).

⁵ Nie była to kopia świątyni antycznej, bowiem Klenze wykorzystał nowoczesne rozwiązania konstrukcyjne i materiałowe w duchu architektów rewolucjonistów. Od XVII wieku antyczna Grecja była przywoływana jako główny model dla sztuki niemieckiej, nieco w opozycji do tradycji rzymskiej, na której opierała się kultura francuska i włoska. Więcej patrz: Chapoutot 2014: 148–154. Nie przeszkadzało to odwoływać się do potęgi *Imperium Romanum* jako antycypacji III Rzeszy.

⁶ Na tablicy pamiątkowej przy budynku umieszczono słowa Ludwika I, wygłoszone przy okazji otwarcia: Niech Walhalla służy umacnianiu i pomnażaniu ducha niemieckiego!

W nazizmie zanikła zarówno żywotność skojarzeń antycznych, mimo odnowienia nurtu klasycyzującego w sztuce międzywojennej, jak i świeżość germańskiej tradycji, bowiem sztuka została wpisana w ramy ideologicznego aparatu propagandowego. Zadania oficjalnej sztuki zostały określone przez Hitlera, który nazwał architekturę „słowami w kamieniu”⁷, wyrażającymi potęgę władzy i najgłębszą istotę narodu. Najważniejsi architekci tego czasu, Paul Ludwig Troost (1878–1934) i Albert Speer (1905–1981), stworzyli w swoich projektach sugestywne wizje tysiącletniej Rzeszy. Do największych dzieł obydwu architektów należy miejsce zjazdów NSDAP w Norymberdze, powstające od 1933 roku na terenie ponad 7 tysięcy ha. Po śmierci Troosta prace zaplanowane do końca 1950 roku kontynuował Speer i to jego dziełem są główne obiekty: Zeppelinfeld (1935–1937) i Pole Marsowe (1938) oraz niezrealizowany Stadion Niemiecki. Do głównych obiektów należała też Hala Kongresowa (1935), zaprojektowana przez Ludwiga i Franza Ruffów⁸.

Zeppelinfeld⁹ jako główny teren paramilitarnych rytuałów członków NSDAP, marszów i parad dla 100 tysięcy osób został zamknięty wielką trybuną zwieńczoną długą, monumentalną kolumnadą. Flankowały ją potężne boczne skrzydła ze swastykami i zniczami na szczycie. Na osi, podkreślonej ogromną swastyką znajdowała się mównica Hitlera, wyeksponowana na tle gładkich ścian cokołów, kontrastujących z gęstym rytmem kamiennych schodów. Struktura trybuny Hitlera o długości 378 metrów odwoływała się do ołtarza Zeusa i Ateny w Pergamonie mierzącego ponad 36 metrów. Został on zbudowany w latach 180–160 p.n.e. przez Eumenesa II, najprawdopodobniej na podstawie planów Menekratesa z Rodos.



Il. 2. Trybuna Hitlera na Zeppelinfeld w Norymberdze (wikimedia).

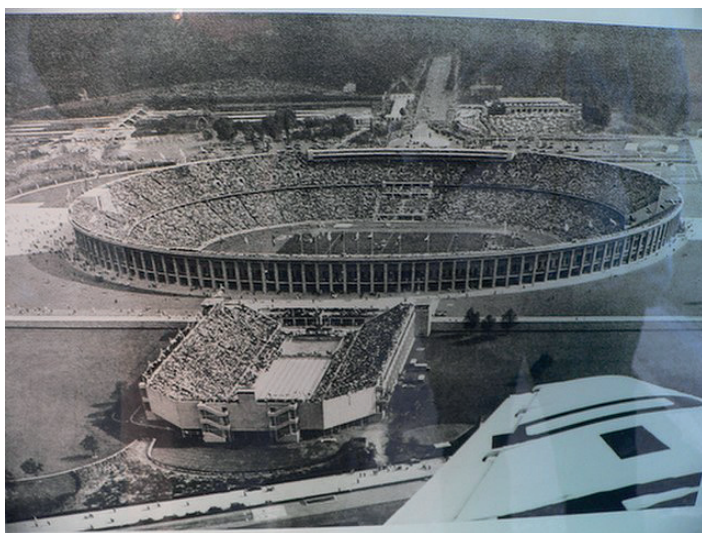
⁷ „Wenn Völker große Zeiten innerlich erleben, so gestalten sie diese Zeiten auch äußerlich. Ihr Wort ist dann überzeugender als das gesprochene. Es ist das Wort aus Stein!“ (za: Weihsmann 1998: 19).

⁸ Po zakończeniu II wojny światowej zburzono częściowo trybuny na Zeppelinfeld i Polach Marsowych, a nieskończoną halę kongresową częściowo rozebrano.

⁹ Nazwa pochodzi od sterowca Zeppelina, który lądował na wielkiej łące w 1906 roku.

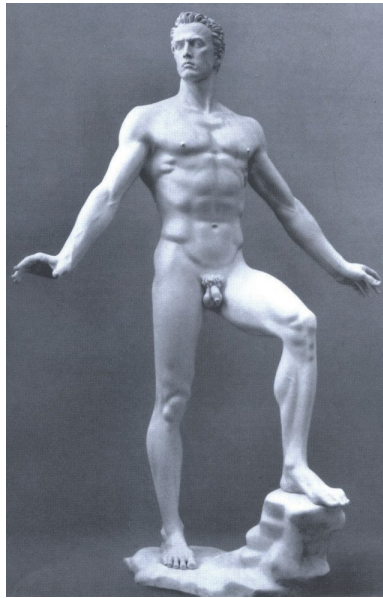
Różnica wymiarów świadczy dobitnie o charakterze uczestnictwa w obydwu uroczystościach. Część ceremonii w Pergamonie odprawiano przy kultowym ołtarzu na wewnętrznym dziedzińcu, do którego mieli dostęp jedynie wtajemniczeni. Dla wiernych obrzędy odbywały się jednak w kontakcie z bogami, na przykład za pośrednictwem fryzu ze scenami Gigantomachii. Natomiast wielkość Zeppelinfeld i wysokość trybuny Hitlera tworzyły wręcz ponadludzki dystans, odgradzały zgromadzonych od władzy. W gigantycznej skali całego założenia ginęły wszelkie ewentualne detale, ale też znaczenie jednostki. W istocie bowiem chodziło o inscenizację budującą poczucie wspólnoty, w której rola pojedynczego człowieka ograniczała się do tworzenia maszerujących kolumn, podległych jednemu celowi i odgórnemu porządkowi. Pogłębiało to celebrowanie niektórych uroczystości po zmroku, co świetnie oddaje propagandowy film Leni Riefenstahl „Triumf woli” z 1935 roku: jednostki stawały się niezauważalne w ciemnościach rozpraszanych światłami pochodni, z reflektorami skupionymi na mównicy i/lub oświetlającymi równe, wyćwiczone szeregi.

Skojarzenia mogą sięgać głębiej, bowiem ołtarz, zrekonstruowany w berlińskim muzeum w latach 1911–1930, upamiętniał zwycięstwo bogów nad Galatami i odnosił się do zwycięstwa Greków nad Celtami. Można w związku z tym zaryzykować stwierdzenie, że uczestnicy zgromadzeń na Zeppelinfeld stawaliby się wręcz nowym wcieleniem zwycięskich wojowników, którzy zeszliby z cokołu i jako Herrenvolk (naród panów), demonstrowali przed wodzem gotowość walki, co zapowiadało ekspansyjne plany Hitlera. Tę hipotezę wydaje się potwierdzać wybór Ołtarza Pergamońskiego jako tła oficjalnej gali, zorganizowanej przez Hermanna Göringa dla przedstawicieli delegacji zagranicznych na otwarciu igrzysk olimpijskich w 1936 roku (Chapoutot 2014: 176).



Il. 3. Stadion olimpijski w Berlinie, 1936 (wikimedia).

Zorganizowane w Berlinie igrzyska były szczególną okazją do podkreślenia związków III Rzeszy z antykiem. Główny stadion dla 110 tysięcy widzów projektu Wernera Marcha był częścią kompleksu sportowego, w którym zbudowano także amfiteatralny teatr, gdzie „niemiecki dąb zastąpił święte drzewo oliwne” (W. March, cyt. za: Rittlich 1938: 60). Jeszcze wyraźniej nawiązaniem do związanego z olimpiadą antycznego kultu ciała były rzeźby nazistowskie, co wyraźnie ukazuje Leni Riefenstahl w filmie „Olimpia. Święto ludów”¹⁰, w którym postaci sportowców były stylizowane na posągi greckie. Główni rzeźbiarze nazistowscy wręcz masowo tworzyli akty muskularnych mężczyzn oraz kobiet w pozach przywołujących klasyczne wzory. Gloryfikacja ciała i patos gestów są płytkie znaczeniowo – by pozostać przy stadionie olimpijskim – w monumentalnych rzeźbach Karla Albikera: „Dyskobol” i „Biegacz sztafetowy”; „Zwycięzcy” (późniejszy „Zwycięzca”) i „Dekathlonista” Arno Brekera czy posągach Josefa Thoraka nie ma charakterystycznej dla antycznej sztuki paidei – jedności ciała i ducha¹¹. Prezentowały one nie tyle ideały piękna same w sobie, co wzorcowe normy rasowe, do których naród niemiecki miał dążyć¹².



Il. 4. Arno Breker, „Zwycięzca”, 1930 (wikimedia)

¹⁰ Interpretacja twórczości Leni Riefenstahl przysparza problemów związanych z jej rolą czołowej propagandystki III Rzeszy, a z drugiej strony znakomitej twórczyni. Patrz np. Hendrykowski 2015, też: Riefenstahl 2003.

¹¹ W tym miejscu zdecydowanie nie zgadzam się z twierdzeniami Chapoutota, który w nazizmie, szczególnie w procesie edukacyjnym, widzi takie połączenie.

¹² Znakomicie pokazuje to Wolbert (2018). Wprawdzie nazisci też odwoływali się do paidei, ale w praktyce miała się ona ograniczać do pielęgnowania duchowego ideału rasistowskiego.

O ile klasyczna sztuka wyrażałaby ideały tworzącej ją rasy, a Grecy byłiby „ludem nordyckim” (Schultze-Naumburg 1928: 68–69)¹³, to Hitler mógł dążyć do „metamorfozy ciała w kamień” (Bressa 2001: 288), jakby podziwianie i wzorowanie się na greckich posągach miało wpływ na kształtowanie modelowego człowieka przyszłości. Na przykład w projekcie realizowanym od 1942 roku w ramach Lebensborn (Źródło życia) obserwowano niemieckie dzieci obdarzone greckimi nosami, które następnie miały zostać wcielone do odrębnego batalionu Waffen-SS, aby analizować je pod kątem wydajności, zdolności i zachowania (Chapoutot 2014: 94)¹⁴.

W nazistowskich Niemczech połączenie perfekcyjnych posągów i ciała idealnego rasowo nie było kontynuacją antycznego wyobrażenia o zdrowym i pięknym ciele, ale zmianą funkcjonowania ciała i jego polityzacją (Ohr 1998: 179). Ciało przestało należeć tylko do pojedynczego człowieka, bowiem „wszystko w zakresie ćwiczeń cielesnych musi być powiązane z ludem jako całością (Volksganze)” (Der Vierjahresplan, z 9.03.1937 roku, cyt. za: Weihsmann 1998: 179). Dlatego też ogromną wagę przywiązywano do ćwiczeń fizycznych w procesie wychowania, podnosząc liczbę lekcji gimnastyki kosztem innych przedmiotów, organizując obozy sportowe i różnego rodzaju gry sprawnościowe. U podstaw kultu ciała i sprawności fizycznej stało wzmocnienie militarnej sprawności narodu¹⁵, ale równocześnie tworzenie, a raczej od-twarzanie idealnego człowieka w powiązaniu z eksterminacją ciała niedoskonałego i nieczystego rasowo: ułomnych fizycznie i psychicznie, „społecznych”, Żydów, Romów i innych „bezwartościowych” ludzi.

Ponieważ w klasycyzującej sztuce „często powtarzane slogany ideologiczne, jak naród, wspólnota ludu, dziedzictwo aryjsko-germańskie, krew-i-ziemia nie zostały ukazane” w pełni (Wolbert 2018: 42)¹⁶, uzupełnieniem przekazu olimpijskiego była stylistyczno-przestrzenna aranżacja wioski olimpijskiej. Sportowcy z całego świata mieli tu okazję zetknąć się z „typowo germańskimi” wartościami, które według przyjętej przez nazizm myśli volkistowskiej, decydowałyby o wyższości Niemców jako rasy panów. Autorami całości byli Walter March i architekt krajobrazu Heinrich Wieping-Jürgensmann, od 1941 roku pełnomocnik Himmlera ds. Utrwalenia Narodowości Niemieckiej na Wschodnich Terenach (RKF). Tutaj znowu pojawił się problem wpisania koncepcji wyższości rasy germańskiej w modele sztuki grecko-rzymskiej, której południowemu, nienordyckiemu rodowodowi nie można było zaprzeczyć. Próby wprowadzenia do tradycji antycznej treści bazujących na koncepcji biologicznej czystości rasy prowadziły do

¹³ Książka była wznawiana w czasach III Rzeszy w 1934 i 1938 roku.

¹⁴ Lebensborn było stowarzyszeniem powołanym w ramach SS do odnowienia „krwi niemieckiej” i „hodowli nordyckiej rasy nadludzi” (Nowa Encyklopedia Powszechna PWN 2004: 798).

¹⁵ Już 3 lutego 1933 roku Hitler przedstawił plany „zdobycia nowej przestrzeni życiowej na Wschodzie i jej bezwzględnej germanizacji”, cyt. za: Król 2016: 153.

¹⁶ Zadając to pytanie, autor skupia się bardziej na analizie innych wątków rzeźby nazistowskiej.

niespodziewanych konstrukcji myślowych przedstawicieli myśli volkistowskiej i nazistowskiej. Alfred Rosenberg twierdził na przykład, że:

gatunkowo specyficzne piękno jako zewnętrzna statyka rasy nordyckiej jest greckie, specyficzne gatunkowo piękno jako wewnętrzna dynamika to nordycka północ. Twarz Peryklesa i głowa Fryderyka Wielkiego są dwoma symbolami różnorodności wartości jednej rasy duchowej i jednego rasowo pierwotnego ideału piękna (Rosenberg 1934: 293)

Ten trop myślowy wywodził się z koncepcji, że Niemcy są bezpośrednimi spadkobiercami ludów aryjskich, które wędrując z północy na południe i wschód, stworzyły „kulturę w Indiach, Iranie (Persji), Grecji i Rzymie. Z trudem pozwalają się odróżnić od współczesnych przedstawicieli rasy nordyckiej” (Rosenberg 1935: 339). Dowodzić tego miałyby rzeźba grecka, w której kamienne postaci bogów ukazują nordyckie pochodzenie przez budowę ciała i kształt czaszki, wyraz i rysy twarzy (Jekeli 1941: 15). Ponieważ jednak na terenie Niemiec nie dało się znaleźć porównywalnych z kulturą antyczną materialnych dowodów wyższości aryjsko-germańskich przodków, miała o tym świadczyć mistyka natury, wpisana w narodowy charakter przez wielowiekowe wyjątkowe związki z rodzimą ziemią. W tym myśleniu nastąpiło „stopienie ducha narodu i natury w topos związku z krajobrazem odcisniętym w duszy” (Schmitz, Söhnigen 2010: 279).



Il. 5. Dyplom „Za lojalność wobec chłopstwa”, 1938.

Choć podkreślano naturalność i pierwotność założenia wioski, to w istocie została ona stworzona według koncepcji pra-krajobrazu Wiepinga-Jürgensmanna. Uznawał on, że „żaden lud na ziemi nie jest tak bardzo rolniczy ze swoją afirmacją życia zakorzenioną w środowisku jak nasz” (Wieping-Jürgensmann 1942: 23). Dlatego też zadaniem projektantów krajobrazu, jak również architektów, często wywodzących się z Bund Heimatschutz¹⁷, było przywrócenie pierwotnego krajobrazu i rodzimej architektury, „zniszczonej” w wyniku rozwoju przemysłu i wpływu obcych sił¹⁸. Dla uzyskania naturalnego pierwotnego krajobrazu Wieping-Jürgensmann dokonał ogromnych ingerencji, przemieszczając masy ziemi, sypiąc wały, starannie wybierając „typowo niemieckie” gatunki roślin¹⁹. Aby „oddać najgłębszą istotę niemieckiego ludu” (W. March cyt. za: Schmitz, Söhnigen 2010: 270), sto czterdzieści budynków o różnych funkcjach zostało zintegrowanych z otaczającą przyrodą. Wysokość drzew miała na przykład wpływ na wysokość sąsiednich budynków, a żeby podkreślić związki z naturą stosowano drewno, strzechy, kamienne fundamenty itp., architektura zaś nawiązywała do swojskości biedermeieru w uproszczonej, rzeczowej redakcji. Kompozycja ogrodowa uwzględniała punkty widokowe, dominanty i wydobywała obiekty o szczególnym znaczeniu, wśród których wyróżniały się tzw. Thingstätte – miejsca wzorowane na starogermańskich miejsca kultu.



Il. 6. Thingstätte w pobliżu Heidelbergu, 1934–1935.

Tę „krajobrazową fikcję” próbowano podbudować wystawą archeologiczną ze starogermańskimi i indoeuropejskimi obiektami (Schmitz, Söhnigen 2010: 288). Badania w tym zakresie prowadziło między innymi Ahnenerbe (Towarzystwo

¹⁷ Związek założony w 1904 roku był też głównym propagatorem idei volkistowskich.

¹⁸ Jednym z głównych propagatorów tych idei był Schulze-Naumburg, przez swoje publikacje kształtujący wyobrażenia swojskości.

¹⁹ Opis i analiza wioski olimpijskiej patrz: Schmitz, Söhnigen 2010: 265–298.

Badawcze nad Pradziejami Spuścizny Duchowej, Niemieckie Dziedzictwo Przodków), założone przez Heinricha Himmlera w 1935 roku²⁰. Późniejsza współpraca Himmlera i Wiepkinga-Jürgensmanna była więc nie tylko relacją urzędniczą, ale bazowała na wspólnocie poglądów, bowiem badanie i kształtowanie krajobrazu w kategoriach rasistowskich miało potwierdzać odwieczne związki między rasą, naturą i historią, w których widoczna jest spuścizna przodków (patrz też np. Wolschke-Bulmahn 2009: 143–187). Germańskość krajobrazu i zapisanej w nim tradycji legitymizowała też podboje dokonywane pod hasłem braku przestrzeni życiowej, a eksterminacja pokonanej ludności łączyła się z germanizacją podbitego krajobrazu. Nadrzędnym celem tych działań było „uchowanie/zachowanie niemieckich ludzi poprzez niemieckie krajobrazy” (Wieping-Jürgensmann 1928: 545).

Kontynuując myśl volkistowską, że „związek z naturą ludów germańskich czy „rasy nordyckiej” przełożył się na adekwatne formy krajobrazu etnicznego” (Wolschke-Bulmahn 2009: 144), nazizm uznał rodzimy krajobraz za dorobek kulturowy i dziedzictwo Niemców, którzy przez tę bliskość ukształtowali swój narodowy charakter. Był to związek najbardziej elementarny, pierwotny wobec wszelkiej kultury. To właśnie ta łączność miałyby pozwolić, zgodnie z opiniami czołowych ideologów volkizmu i nazizmu, na tworzenie wszelkiej znaczącej kultury przez ludy aryjskie z Germanami (Niemcami) na czele.

Choć więc „trudno było udowodnić germańskość przez przykłady z architektury i sztuki” (Wolschke-Bulmahn 2001: 76–93), to zarówno tradycja germańska, jak i kultura antyczna dowodziłyby wyższości Niemców i miałyby legitymizować ich dążenie do panowania nad światem. W ten sposób pierwotny, pragermański krajobraz niemiecki i sztuka antyczna ze swoją ponadczasową trwałością miały stanowić gwarancję wielkości i nieśmiertelności III Rzeszy oraz jej czystości rasowej. Takie żonglowanie ideami bez troski o spójność systemu myślowego jest charakterystyczną cechą ideologii, a przede wszystkim propagandy nazistowskiej i stanowiło jedną z podstaw ich skuteczności w docieraniu do szerokich warstw społecznych. Ideologiczne łączenie różnych wątków jest też widoczne w swobodnym stosowaniu antyku greckiego i rzymskiego. W oficjalnej architekturze bazowano na skojarzeniach z Imperium Rzymskim, które także określały recepcję architektury greckiej, interpretowanej z monumentalnym rozmachem. Natomiast rzeźba odwoływała się do antyku greckiego jako wcielonej w pomnik doskonałości ciała.

Tradycja antyczna i germańska nakładały się na siebie, ale funkcjonowały w obiegu społecznym w odmienny sposób. Formy antyczne, z wielowiekową elastycznością reinterpretacji w różnych epokach, zostały w nazizmie uznane za wyraz niezmienności, wielkości, trwania, a więc za szczególnie przydatne dla oficjalnej architektury partyjnej i państwowej. Troost i Speer, tworzący we

²⁰ Współzałożycielami byli Richard Walther Darré i Herman Wirth, a w 1939 roku organizacja została włączona do SS. Badania historyczne, archeologiczne, antropologiczne miały udowodnić wyższość rasy aryjskiej.

współdziałaniu z Hitlerem architektoniczny „sen o potędze”²¹, przywoływali formy klasycyzujące w stylistyce nadmiaru: stosując gigantyczną skalę, nadmierne upraszczanie bryły i redukcję detalu, prowadzących do przesadnej surowości.



Il. 7. Makieta Berlina jako Germanii, 1937 (zdjęcie współczesne, wikimedia)

Te zabiegi były celowe, bowiem oficjalna architektura nazistowska miała być przekazem prze-mocy²², którą podkreślała rozległość otaczających przestrzeni i posągi. To z kolei wydobywało małość człowieka, który miał poddawać się potędze przekazu, podporządkować działaniu masy, miał zatracić swoją jednostkową odrębność w *Volkskörper* (w ciele ludu).

Podobnie oddziaływała rzeźba nazistowska: przy wszystkich odniesieniach do antycznej Grecji, te posągi są tylko ciałem, oprócz pozy, muskulatury i grymasu nie wyrażają człowieka. Są ciałem zbyt idealnym i „nadmiarowym” w wyniku przerysowania muskułów i gestów, a ustawione w przestrzeniach władzy, dopełniają ich wymowę. Włączenie afirmacji ciała rzeźby antycznej w ramy nazistowskiego obrazu ciała było podporządkowane państwowej idei rasowej, służyło negowaniu tego, co według ideologicznej narracji nie było perfekcyjne, a tym samym nie zasługiwało na życie²³. Trwałość sztuki antycznej przywoływana

²¹ Parafrazuję tu tytuł zbioru wierszy Leopolda Staffa „Sny o potędze” z 1901 roku, oczywiście bez jakichkolwiek odniesień znaczeniowych.

²² Wolbert używa w odniesieniu do rzeźby trafnego określenia *Ästhetik der Gewalt*, przy czym dla moich potrzeb istotna jest wieloznaczność pojęcia w języku niemieckim, oznaczającego zarówno moc, jak i przemoc (Wolbert 2018: 60)

²³ Wolbert zadaje podstawowe pytanie: „W jaki sposób pozornie neutralne akty bez ideologicznych tytułów są afirmatywnymi elementami artystycznej ideologii III Rzeszy?”. Wskazuje przede wszystkim, że „rzeźby w antyku wyrażały dążenie do intersubiektywnych, normatywnych zasad piękna realizujących się w autonomicznym człowieku”, natomiast w nazizmie motyw nagiego ciała trzeba widzieć w kontekście eugenicznej antropologii III Rzeszy (Wolbert 2018: 51, 64).

w sztuce nazistowskiej miała gwarantować, że, jak mówił Hitler „nawet jeśli naród przestanie istnieć i ludzie zamilkną, wtedy będą mówić kamienie” (Zinner-Biberach 1934: 329). Bowiem to właśnie „przyszłościowy projekt wprowadzenia nowego porządku i zdobycia wschodnich regionów czerpał swoją dynamikę z historii i biologii” (Chapoutot 2014: 56).

Antyk zakorzeniał więc nazizm nie tyle w historii, co w beczasowej tradycji, nieutożsamianej z konkretną epoką²⁴. W odróżnieniu do przyszłościowego ideału rasowego posągów, modelową germańskość wyrażały postaci chłopów zasłuchanych w słowa Hitlera, których zwarte, krzepkie ciała reprezentują typ muskulatury wyrobionej w ciężkiej pracy, a nie w zawodach sportowych (na przykład obrazy Seppa Hilza, Paula Mathiasa Padui, Wenera Peinera, Hansa Schmitza-Wiedenbrücka).



Il. 8. Hans Schmitz-Wiedenbrück, Obraz rodziny, 1940 (wikimedia).

Byli oni przywoływani jako niemiecki mit tożsamościowy, funkcjonujący głównie w sferze codzienności, jako propaganda czystej rasowo rodziny. Ten wzorzec stanowił zaplecze biologiczne nazizmu: kontakt z ziemią, jej naturą i tradycją zapisaną w harmonii architektury²⁵ i pejzażu miał być odbierany jako potwierdzenie przynależności do wspólnoty rasy panów, która wykształciła się w tym obcowaniu i dodatkowo potwierdzała się przez związki krwi. Służyły temu też świąteczne inscenizacje kultu przodków w przyrodzie: wokół kamiennych ostańców, potężnych drzew, w amfiteatrach budowanych w leśnym, odpowiednio ukształtowanym otoczeniu organizowano tam nazistowskie uroczystości, szczególnie z udziałem młodzieży.

²⁴ Dziękuję Aleksandrze Paradowskiej za doprecyzowanie.

²⁵ Dlatego również architektura mieszkaniowa III Rzeszy odwołuje się do swojskich form ukształtowanych w długiej tradycji lokalnego życia, a zarazem podlega normalizacji i stypizowaniu.

Choć tradycje antyczna i volkistowska były kierowane do różnych odbiorców, funkcjonowały w nieco innych obszarach artystycznych i społecznych, to wspólnie realizowały nazistowski paradygmat czystości i wyższości rasowej. Można więc stwierdzić, że chociaż – szczególnie z perspektywy czasu – klasycyzująca sztuka jest najbardziej widoczna w przestrzeni artystycznej III Rzeszy, to jej formom nadawała znaczenie myśl volkistowska, kształtująca od przełomu XIX i XX stulecia wizję germańskości i wiecznego trwania społeczeństwa niemieckiego, którego porządek w „naturalny” sposób wyrastał z natury (por.: Schmitz, Söhnigen 2010: 276, także: Wolschke-Bulmahn 2009: 143–187). Antyczna rzeźba i architektura oraz germańskie formy krajobrazu były rozumiane z jednej strony jako wyraz aryjskiej rasy, a z drugiej strony obcowanie z tymi wzorcami miało mieć moc performatywną, kształtując nazistowską rasę panów²⁶. Szerzej: symboliczne połączenie obydwu tradycji miałyby nastąpić w Berlinie, który jako Germania przekształciłby się w stolicę III Rzeszy panującą nad światem. Adekwatne dla tej nowej roli były plany Alberta Speera z imperialnymi przestrzeniami i gigantycznymi, klasycyzującymi gmachami. Obydwie tradycje były więc ze sobą nierozdzielnie związane w ramach biologiczno-rasistowskich koncepcji darwinizmu społecznego czy eugeniki, tworzących podstawy polityki III Rzeszy. W efekcie nazizm zafalszował obydwa obszary, deformując ich przesłanie i włączając je w zbrodnicze poczynania.

Bibliografia

- Bressa, B. (2001). *Nachleben der Antike. Klassische Bilder des Körpers in der NS-Skulptur Arno Brekker*. Dissertation Universität Tübingen. <https://publikationen.uni-tuebingen.de/xmlui/handle/10900/46163> (30.11.2023).
- Breymayer, U., Ulrich, B. (2011). *Unter Bäumen: die Deutschen und der Wald*. Dresden: Sandstein Verlag.
- Chapoutot, J. (2008). *Le national-socialisme et l'Antiquité*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Chapoutot, J. (2014). *Der Nationalsozialismus und die Antike, Übersetzung von W. Fekl*. Darmstadt: WBG.
- Hendrykowski, M. (2015). Czy można wybaczyć Leni Riefenstahl?. *Kwartalnik Filmowy. Redefinicje klasyki* 89–90. 166–174.
- Jekeli, H. (1941). *Rasse ist Verpflichtung*. In: *Rasse und Volk*, Heft 2 der „Stoffsammlung f. die weltanschauliche Schulung“, hg. vom Beauftragten f. die weltanschauliche Schulung der Dt. Volksgsr. in Rumänien 2. 3–24.
- Król, C.K. (2016). Geopolityka w cieniu swastyki. *Studia Maritima* XXIX. 141–167.
- Langewiesche, D. (2000). *Nation, Nationalismus, Nationalstaat in Deutschland und Europa*. München: Beck.
- Nerdinger, W. (ed.) (1993). *Bauen im Nationalsozialismus. Bayern 1933–1945. Ausstellungskataloge des Architekturmuseums der Technischen Universität München und des Münchner Stadtmuseums* 9. München: Klinkhardt & Biermann.
- Nowa Encyklopedia Powszechna PWN*. T. 4. (2004). Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Ohr, K. (1998). *Freizeit und Sporteinrichtungen. „Bauten der Gemeinschaft“*. In: H. Weihsmann. *Bauen unter Hakenkreuz. Architektur des Untergangs*. Wien: Promedia.

²⁶ Ten proces analizuje Chapoutot 2014: 199–203.

- Puschner, U., Cancik, H. (eds.) (2004). *Antisemitismus, Paganismus, Völkische Religion / Anti-Semitism, Paganism, Voelkish Religion*. Berlin–Boston: K. G. Saur.
- Puschner U., François, E. (eds.). (2010). *Erinnerungstage. Wendepunkte der Geschichte von der Antike bis zur Gegenwart*. München: Beck.
- Puschner, U., Vollnhals, C. (eds.). (2012). *Die völkisch-religiöse Bewegung im Nationalsozialismus: eine Beziehungs- und Konfliktgeschichte*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Riefenstahl, L. (2003). *Pamiętniki*. Przeł. J. Łaszcz. Warszawa: Świat Książki.
- Rittlich, W. (1938). *Architektur und Plastik der Gegenwart*. Berlin: Rembrandt Verlag.
- Rosenberg, A. (1934). *Der Mythos des 20. Jahrhunderts. Eine Wertung der seelisch-geistigen Gestaltenkämpfe unserer Zeit*. München: Hoheneichen.
- Rosenberg, A. (1935). *Nordische Wiedergeburt. Rede in Lübeck anlässlich der zweiten Reichstagung der nordischen Gesellschaft, 26. Juni*. In: *Gestaltung der Idee, Blut und Ehre*, II Band. München, Zentralverlag der NSDAP.
- Schmitz, R., Söhnigen J. (2010). *Das Ur Landschaften. Überlegungen zur Landschaftsgestaltung der völkischen Moderne, erläutert am Beispiel des olympischen Dorfes der Sommerspiele von 1936 im Elstal*. In: S. Hennecke, G. Gröning (eds.). *Kunst – Garten – Kultur*. Berlin. 265–298.
- Schultze-Naumburg, P. (1928). *Kunst und Rasse*. München: J.F. Lehmann.
- Veröffentlichungen des Landesarchivs Schleswig-Holstein*, Band 96. Hamburg: University Press, Verlag der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg Carl von Ossietzky. 143–187. http://hup.sub.uni-hamburg.de/purl/HamburgUP_LASH96_Ordnung Archivserver der Deutschen Nationalbibliothek – <http://www.d-nb.de/netzpub/index.htm> (27.10.2023).
- Weihsmann, H. (1998). *Bauen unterm Hakenkreuz. Architektur des Untergangs*. Wien: Promedia.
- Wieping-Jürgensmann, H. (1928). Der deutsche Mensch in seiner Beziehung zum Baum und zum Walde. *Raumforschung und Raumordnung* 2–11/12. 542–545.
- Wieping-Jürgensmann, H. (1942). *Die Landschaftsfibel*. Berlin: Deutsche Landbuchhandlung.
- Wolbert, K. (2018). *Dogmatische Körper – perfide Schönheitsdiktate. Bedeutungsprofile der programmatischen Aktenplastik im Dritten Reich*. Berlin: Metropol.
- Wolschke-Bulmahn, J. (2001). *Findlinge, Landschaftsgestaltung und die völkische Suche nach nationale Identität im frühen 20. Jahrhundert*. In: G. Gröning, U. Schneider (eds.). *Gartenkunst und nationale Identität*. (Gartenkultur und nationale Identität: Strategien nationaler und regionaler Identitätsstiftung in der deutschen Gartenkultur). Worms: Grüne Reihe. 76–93.
- Wolschke-Bulmahn, J. (2009). *Gärten, Natur und völkische Ideologie*. In: R. Hering (ed.). *Die Ordnung der Natur Vorträge zu historischen Gärten und Parks in Schleswig-Holstein*.
- Zinner-Biberach, F. (1934). *Führer, Volk und Tat. Geschichte und Gestalt der neuen Nation*. München: Curt Pechstein Verlag.

Prof. dr hab. Hanna Grzeszczuk-Brendel – Poznan University of Technology; art historian, she deals with the history of architecture and the transformation of the city from the turn of the 19th century to the mid-20th century, taking into account the socio-cultural context. Her research in the field of housing has been summarised in numerous publications (for example: *Eine Stadt zum Leben. Städtebau und Wohnungsreform in Posen in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts*, Oldenburg 2018). Her current research focuses on the connections between Poznan and Strasbourg in the 19th and 20th centuries, as well as the relationship between architecture and landscape in the Third Reich and its interpretative perspectives.

e-mail: hanna.grzeszczuk-brendel@put.poznan.pl