فصلنامه علمی - ترویجی مطالعات هنرهای زیبا دوره ۳، شماره ۹، زمستان ۱۴۰۱

ترس و پروپاگاندا: نازیسم و مفهوم «هنر منحط»*

نویسندگان: اولاف پیترز، استیون لیندبرگ**
مترجم: صبا اکبرپوران***[1]

۱. کارشناسی ارشد پژوهش هنر، پردیس البرز، دانشگاه تهران، ایران.

بازتاب پس از جنگ

گرهارد ریشتر[1] و سیگمار پولک[2]، دو هنرمند مشهور آلمانی، مجموع مشکلات مربوط به لفظ «هنر منحط[3]» را به صورت اغراق‌آمیزی در هنر پس از جنگ‌شان به نمایش گذاشتند. ریشتر در سال ۱۹۶۴، در مصاحبه‌ای ساختگی با منتقد هنری مشهور آنتونی توایت[4] که در واقع نوشتهٔ دوستش پولک بود، خطر موجود در تصاویر را نشان داد. ریشتر در این مصاحبه دربارهٔ کیفیت منحصربه‌فرد تصاویر خود و این واقعیت که می‌توان از آن‌ها برای قتل و یا شکنجه استفاده کنند صحبت کرد و بنابراین تأثیر هنر بر روی مخاطب را نشان داد. ارتباط بین «قدرت تصاویر» جادویی و دارای سبک که درواقع نازی‌ها از آن می‌ترسیدند (و به گفتهٔ ریشتر ابزاری برای «راه‌حل نهایی مسئلهٔ یهود» بود) و گفتمان انحطاط به صورت هجوآمیزی که فقط در فیلم‌های وودی آلن دیده می‌شود مورد انتقاد قرار گرفته است:

آثار شما چند قربانی داشت؟

به طور دقیق نمی‌دانم. البته که آمار دقیق وجود دارد، شاید بین ده‌ها تا هزاران نفر، ولی خودم را با این داده‌های بی‌اهمیت درگیر نمی‌کنم. قبل‌ترها، زمانی که اردوگاه‌های بزرگ مرگ اروپای شرقی از عکس‌هایم استفاده می‌کردند، این موضوع برایم جالب بود. زندانیان در نگاه اول به صورت ناگهانی می‌مردند، در حالی که عکس‌هایی ساده و معمولی بودند. آن -هایی که از نمایش اول جان سالم به در برده بودند، با عکس‌های نسبتاً بهتری کشته شدند.

و طراحی‌هایتان؟

من طرح‌های زیادی نکشیدم. اردوگاه‌های بوخن والت[5] و داخائو[6] هرکدام دو اثر و اردوگاه برگن-بلزن[7] هم یک اثر داشت و بیشتر برای شکنجه استفاده می‌شدند.

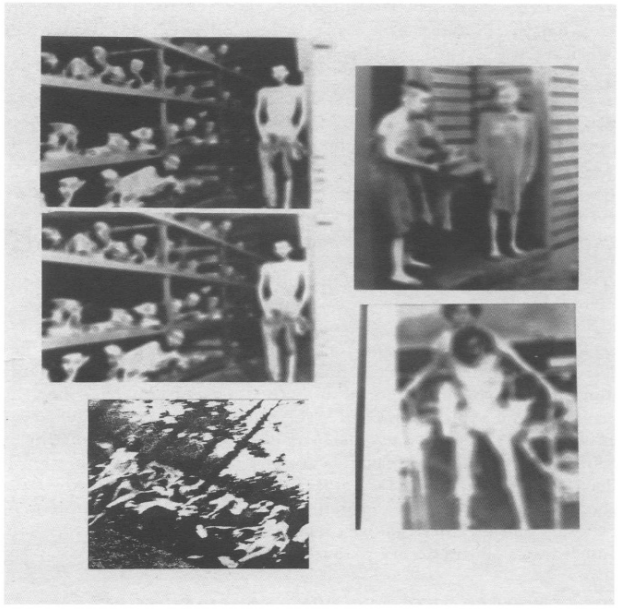
خب بعد از این چه می‌شود؟

من دیگر نقاشی نمی‌کنم. نمی‌توانم، چون نمی‌خواهم در همه‌جا باعث گسترش وحشت، هراس و نگرانی شده و جمعیت زمین را کاهش دهم. اما اکنون کار به جایی رسیده که فقط به نقاشی‌هایم فکر کرده و در موردشان با کسی صحبت می‌کنم و آن شخص با وحشت فرار کرده، دچار فروپاشی روانی شده و ناباور می‌گردد. این بدترین اثر است. گرچه هنوز نمی‌توانم با قاطعیت بگویم، اما قبلاً هم باعث لالی، ریزش مو (عمدتاً در زنان) و فلج اندام شده‌ام.

گرهارد ریشتر در کارهای دههٔ ۱۹۶۰ خود به هیچ‌وجه به

* Fear and Propaganda: National Socialism and the Concept of "Degerate Art"
** Olef Peters, Steven Lindberg
*** saba_akbarpouran@yahoo.com

مضامین انحطاط، اُتانازی، کشتار جمعی و وابستگی متقابل -شان نپرداخت. در این روند، ریشتر با اجتناب از نقاشی کردن در اردوگاه‌های کشتار و کار اجباری، عزت قربانیان را برگرداند. یکی از قاب‌های *اطلس* که آرشیو عکاسی ریشتر است، گذشته را با عکسی تار از اردوگاه کار اجباری نشان می‌دهد، اما در همان قاب، عکس باقی‌مانده از روند کشتار در آشویتس را به‌عنوان یک سند تاریخی، بدون هیچ تغییری بازتولید می‌کند(تصویر شمارهٔ ۱). در میان آثار ریشتر، این تصویر به عنوان مدرکی معتبر از غیرقابل درک بودن هرگونه ابزارسازی و شاهدی بر واقعیت تاریخی عمل می‌کند، درغیر این صورت نقاش پیرامون گذشته‌ای تار که قادر به تفسیرش نبود می‌گشت. آثار ریشتر و مخصوصاً این قاب، به عنوان شاهدی قدرتمند از تأمل زیباشناختی در مورد پیامدهای کشندهٔ گفتمانی در «انحطاط» است که از طریق نمایشگاهی در مونیخ در سال ۱۹۳۷ منجر به واقعیت کشتار جمعی شد.



تصویر شمارهٔ ۱. گرهارد ریشتر، اطلس، ۱۹۶۲، قاب ۱۹، گالری شهر لنباخهاوس، مونیخ، آرشیو دانشگاه مارتین لوتر.

«هنر منحط»: این شعار نشان‌دهندهٔ بدویت فرهنگی نازی‌ها و نابودی مدرنیسم بین دو جنگ در آلمان بود[۸]. این اصطلاح را هیتلر و هم حزبانش نساختند، بلکه آن را از جایی دیگر گرفته، تشدیدش کرده و سیاست‌های مخرب خود در مورد هنر را از آن استخراج کردند[۹]. چیزی که باید شفاف‌سازی شود این است که سیاست‌های نازی‌ها خودبه‌خود و یک شبه به وجود نیامدند. چند دههٔ قبلی باعث آماده شدن زمینه شده و پویایی ویرانگر و مخرب روند توسعه را طی کرد. «هنر منحط» نمونه‌ای افراطی از یک کمپین دولتی علیه هنر مدرن است که به عنوان پیشگام و یا پیش‌نیاز تلاشی هم‌راستا با تحمیل مفهوم ناسیونال سوسیالیستی به هنر است. کتاب‌سوزی‌ها و نمایشگاه‌های شرم[۱۰] ژست‌هایی نمادین برای بدنام کردن و در نهایت ریشه‌کن کردن مسائل مورد تنفر و تأکید بر دیدگاه‌های خودشان بود.

در طول قرن نوزده، مفاهیمی مانند زوال و انحطاط راه خود را در نقد فرهنگی و گفتمان سیاسی باز کردند[۱۱]. گاهی در بحث‌ها ریشهٔ هر دو چنان در هم‌آمیخته و بر هم منطبق می‌شدند که در طول سال‌ها به ترکیبی منفجرشونده تبدیل شدند. نازی‌ها این گفتمان را به مفاهیم نژادپرستانه تقلیل دادند و آن را به عنوان مولفهٔ سازندهٔ پروپاگاندای خود برای سیاست نابودی «رایش سوم[۱۲]» به کار گرفتند. بحث اخیر علی‌رغم پیامدهای غیرانسانی‌اش، به نوبهٔ خود می‌توانست به صورت علمی توجیه شده و در مقابل این پیش‌زمینه اجرا شود. با این حال مسیر رسیدن به آنجا طولانی و گاهی متناقض بود.

«هنر منحط» و تفکر قرن نوزده

ماکس نورداو[۱۳]، کتاب موفق خود با نام «انحطاط» را در دو جلد در سال ۱۸۹۲ و ۱۸۹۳ به چاپ رسانید[۱۴]. نورداو اولین کسی نبود که مفهوم انحطاط را در هنر به کار برد، اما وی این شعار را بر اساس چندین کتاب اولیهٔ چزاره لومبروزو[۱۵]، پزشک اهل تورین ایتالیا و دیگران رایج کرد. نورداو به عنوان شاگرد ژان مارتن شارکو[۱۶]، عصب‌شناس مشهور پاریسی که پزشکی آموزش‌دیده بود، انحطاط را به عنوان بیماری روانی تشخیص داد. او مدعی بود که دلیل این امر تغییرات سریع در تمدن مدرن بود که هم‌عصرانش نتوانستند به خوبی با آن سازگار شوند. نقد کلان‌شهر و رمانتیسیسم کشاورزی در کتاب قبلی او بدین‌صورت گرد هم آمده‌اند:

> *طبیعت به انسان نشان می‌دهد که نمی‌تواند بدون زمین زندگی کند، همانگونه که ماهی به آب نیاز دارد، او نیز به زمین کشاورزی وابسته است. بشر می‌بیند که وقتی خود را از خاک جدا می‌کند، هلاک می‌شود. کشاورزی که خود را بی‌وقفه تکثیر می‌کند سالم و قوی می‌ماند، در حالی که شهر مغز استخوان ساکنینش را خشک کرده، آن‌ها را بیمار و نابارور می‌کند*(Nordau, 1883, 288).

نورداو از این بحث حتی به این نتیجه می‌رسد که ساکنین شهر نمایندهٔ نوع انسانی هستند که محکوم به هلاکت است(۲۷۰). او هنجار را سلامتی و انحراف را به عنوان بیماری

طبقه‌بندی کرد. برای فهم این متن مهم است که بدانیم نوردو تقریباً بدون استثنا پیشرفته‌ترین هنر و ادبیات مدرن را، بیمار، منحط و در نتیجه نیازمند درمان می‌دانست. در دنیای آلمانی‌زبان‌ها، ویلهم شلمایر[۱۷] قبل از نوردو در کتاب «دربارهٔ انحطاط فیزیکی حتمی انسان فرهیخته» که در سال ۱۸۹۱ منتشر شد در مورد انحطاط صحبت کرده و از مسیر داروینیستی اجتماعی در انتخاب و تولیدمثل خبر داد. این امر او را به پدر «بهداشت نژادی» در آلمان تبدیل کرد که نگران سلامت مردم بود، اگرچه وی مباحث نژادپرستانه و ضدیهودی را مطرح نکرده بود.

نوردو و شلمایر هردو تزهایشان را در عصری مطرح کردند که آن عصر سرخوشانه تحت تأثیر ایمان به پیشرفت و علم و بالاتر از همه بر اساس نظریهٔ تکامل چارلز داروین[۱۸] بود. پذیرش داروین زمانی مشکل‌ساز و حتی خطرناک شد که با گرایش‌های ضدیهودی در هم آمیخت، همانگونه که اویگن دورینگ[۱۹] در سال ۱۸۸۰ مسئلهٔ یهود را تحت عنوان «مسئلهٔ نژاد، اخلاق و فرهنگ» مطرح کرد. به زودی «انحطاط» به نشانهٔ (استیگماتا) قوم یهود تبدیل شد، و به دلیل علائم انحطاط و خطر سرایتش باید با دقت زیادی از بدنهٔ جامعه جدا می‌شدند (Weingart, Kroll, and Bayertz 1988, 66-103).

در مقابل ماکس نوردو با استفادهٔ گسترده‌تر از این اصطلاح و در نظر گرفتنش برای تمدن مدرن، سعی بر جداسازی یهودی‌ستیزی و گفتمان انحطاط داشت. در واقع از نظر نوردو این ضدیهودیان بودند که «منحط» بودند. هرچند که نوردو نیز از اصطلاح «استیگماتا» در اشاره به علائم فیزیکی استفاده کرد (Schulte 1997, 201-252).

نوردو کل ادبیات و هنر آوانگارد را هدف اصلی تشخیص خود قرار داد و آیین سنتی نبوغ که در آن نابغه به عنوان «نابغهٔ مالیخولیایی کیوانی» تلقی می‌شد را در مقابلش نشاند (Nordau ۱۸۹۵, ۱۵-۳۳, esp. ۲۴). به نظر او ادبیات و هنر مدرن حاصل کمبود شخصیت (کوری و فریب) بود. علاوه بر این می‌توان آن‌ها را حاصل تمدن شهرهای بزرگ، علائم «انحطاط» ناشی از کلان‌شهرها و آثار طبقهٔ بالای نسبتاً کوچک، مریض و زناکار با محارم دانست. آن‌ها نعمت آوانگارد منحطی را داشتند که با رادیکالیسم مشخصی در سمبولیسم کسانی مانند شارل بودلر و یوریس کارل هویسمانس تجسم یافته بود. اشخاص برجستهٔ منحط دیگر مانند ریشارد واگنر، هنریک ایبسن و فردریش نیچه که نوردو آن‌ها را متهم به *اگومانیا*[۲۰] می‌کند، نمونه‌های لاعلاج بودند. مورد نیچه را می‌توان به فروپاشی روانی وی در سال ۱۸۸۸ و جنون بعد از آن مرتبط دانست. از نظر نوردو در بهترین حالت عموم مردم می‌توانستند تراپی شوند، چرا که از نظر روانی بیمار نبودند بلکه صرفاً در معرض تأثیرات مخرب و بیش از همه نقد هنری جانبدارانه قرار گرفته بودند. بنابراین جدا کردن جامعهٔ معمولی از هنر و نقد هنری بسیار لازم بود.

خلاصهٔ مشاهدات نوردو بسیار تکان‌دهنده بود:

> *ما هم‌اکنون در قلب یک اپیدمی شدید روانی هستیم، نوعی طاعون سیاه انحطاط و هیستری، و طبیعی است که با نگرانی از هرطرف بپرسیم: قرار است چه شود(۱۸۹۵, ۵۳۷)؟*

اما او به عنوان یک داروینیست متعهد پیش‌بینی می‌کرد که افراد ضعیف و منحط در طول تکامل‌های بعدی از بین خواهند رفت. بنابراین صحبت‌های نوردو نویددهندهٔ بهبودی بود، گرچه به نظرش دوران جدید کاملاً ظهور نکرده بود.

> *منحطان، هیستریک‌ها و بیماران نورآستنی[۲۱] قابلیت سازگاری ندارند. بنابراین محکوم به فنایند. چیزی که باعث نابودی ناگزیرشان می‌شود این است که نمی‌دانند چگونه با واقعیت کنار بیایند (۵۴۰).*

و سپس نوردو می‌نویسد که: «هیستری این روزها باقی نمی‌ماند. مردم از خستگی حال حاضر رها خواهند شد.» (۵۵۰) اغلب پیامدهای فرایند تکامل هنری که نوردو تصور کرده بود، نادیده گرفته شد. به نظر او هنر از بین خواهد رفت؛ زیرا کسانی که حامی هنرند باید جایی برای انسان عقلانی باز کنند که دیگر هنر برایش فرمی از بیان نیست.

هنر برای نوردو نوعی آتاویسم[۲۲] است، و در بهترین حالت فقط اعضای شدیداً احساساتی جامعه، یعنی زنان و کودکان دنبالش می‌کنند. او هنر را در مقابل علم قرار داد؛ هنر به عنوان علامت نامعقول بیماری روانی باید جای خود را به پیشرفت روند عقلانیت بدهد(۵۴۱, ۵۴, ۶۰). نوردو با این طرح و پیش‌بینی، ناراحتی خود از زیبایی‌شناسی مدرن را نیز بیان می‌کند که با روش‌ها و استراتژی‌های هنری‌اش بیشتر در درون خود فرو رفت. این زیبایی‌شناسی شدیداً خودمختار و خوداندیش شد و بنابراین از عموم مردم که مایل به توسعهٔ شتابان زیبایی‌شناسی نبودند فاصله گرفت.

اما این ناراحتی به کنش‌گرایی تبدیل شد؛ نوردو هنگام مبارزه با «هنر منحط»، هنرمند مدرن و جنایتکار را یکسان فرض کرد:

ما در حالت طبیعی هرگز به یک جنایتکار اجازهٔ گسترش فردیتش در جرم را نمی‌دهیم و به همان اندازه نمی‌توان انتظار داشت که اجازه دهیم تا هنرمند منحط فردیت خود را در آثار غیراخلاقی‌اش گسترش دهد. هنرمندی که ناهنجار، خطرناک و مجرم را با رضایتمندی تأیید کرده و یا شاید تحسینش می‌کند فقط چند درجه با جنایتکاری که مرتکب جرم می‌شود فرق دارد (۳۲۶).

علاوه بر مسئلهٔ انحطاط روحی-اخلاقی، موضوع دیگری بود که علی‌رغم تلاش نوردا‌و برای بیانش در نقل‌قول زیر، به صورت کلی می‌توانست به نقل قول قبلی مربوط باشد و پیامدهای مهلکی نیز داشت: اثبات فرضی انحطاط در قالب نشانه‌های فیزیکی (استیگماتا) و ویژگی‌های فیزیولوژیک به عنوان تغییرات پایدار[۲۳]. به طور کامل مشخص است که نوردا‌و از استیگماتا به عنوان تغییری پایدار صحبت می‌کند و از واژهٔ «علائم» که به تغییر موقت ناشی از بیماری اشاره می‌کند استفاده نکرده است:

انحطاط خود را با ویژگی‌های فیزیکی مشخصی با نام استیگماتا نشان می‌دهد، اصطلاحی تاسف‌آور که از ایده‌ای نادرست گرفته شده است، انگار که انحطاط لزوماً پیامد یک خطا و نشانه‌ای از مجازات باشد. این استیگماتاها شامل بدشکلی، رشد متعدد و کوتاه مدت اعضا و ایجاد عدم تقارن، رشد نامتقارن دونیمهٔ صورت و جمجمه، نقص در رشد گوش خارجی،... علاوه بر این‌ها لوچی چشم، لب‌شکری و ... است (۱۶-۱۷).

نوردا‌و انحطاط فیزیکی را توسعه داده و انحطاط ذهنی را نیز به آن افزود و اذعان داشت که قوای ذهنی افراد منحط «تحلیل رفته» است. «تقریباً تمام افراد منحط فاقد حس اخلاقی و امکان تشخیص خوب و بد هستند» (۱۸).

این دقیقاً همان‌چیزی است که نازی‌ها بارها و بارها به آن بازگشتند. از اوایل دههٔ ۱۹۲۰، آن‌ها با ترکیب هنر، اخلاق، سیاست و بهْنژادی در پروپاگاندای خود سعی بر بسیج کردن خشم غیرقابل فهم موجود از هنر آوانگارد و بدنام کردن هنرمند مدرن به عنوان یک سوژهٔ دارای انحراف اخلاقی و یا یک فرد بیگانه با نژادی از درجهٔ پایین داشتند. در هر حال، اساس این تشدید از اواخر قرن ۱۹، از نوردا‌و تا فردریش نیچه وجود داشت و برای تبدیل شدن به دستورالعمل‌های عملی نیازمند ساده‌سازی بود. نوردا‌و از قبل روشی درمانی پیشنهاد داده بود:

به نظرم درمانی که برای این بیماری عصر موثر بیفتد این است: معرفی کردن افراد منحط پیشرو به عنوان بیماران روانی، افشا کردن و انگ زدن به مقلدان این راه به عنوان دشمنان جامعه، هشدار دادن به عموم مردم در مقابل دروغ این انگل‌ها (۵۶۰).

سیاست هنری حزب نازی

آغاز سیاست هنری نازی‌ها به زمانی برمی‌گردد که NS-DAP[۲۴] (حزب ناسیونال سوسیالیست کارگران آلمان) حزبی منشعب و مخالف بود که تقریباً هیچ نقش سیاسی نداشت (تصویر شمارهٔ ۲). دستورالعمل‌های سیاست‌های فرهنگی در کنفرانس حزب نازی‌ها در سال ۱۹۲۷ در نورنبرگ تصویب شد. این منشور پایه‌گذار اهداف و ایده‌های «انجمن علمی ناسیونال سوسیالیست‌ها[۲۵]» بود که بعدها به «اتحادیهٔ مبارزه برای فرهنگ آلمان[۲۶]» تبدیل شد. این منشور یک افول عمومی و بحران عمیق ملی را پیش‌بینی می‌کرد. به نظر می‌رسید که فرهنگ و اخلاق به شدت در معرض تهدیدند و برای جلوگیری از انحطاط بیشتر باید به صفوف پیوست. NS-DAP خواستار تمرکز بر نارضایتی محسوس از مدرنیته بود تا پتانسیل اعتراضی را در سازمانی نزدیک به حزب مدیریت کند. به این منظور ارتباط آشکار دو بخش کمرنگ شد. اتحادیه دیگر ارتباط خود با حزب نازی را نشان نداد و کلمهٔ ناسیونال سوسیالیست را از نامش حذف کرد. شرح اهداف برنامه‌ریزی شده پرتصنع و کلی بود: «جامعه برای آگاهی مردم آلمان در مورد ارتباط بین نژاد، هنر، علم، اخلاق و ارزش‌های نظامی اهدافی تعیین کرده است.» (نقل‌قول شده در Brenner 1963, 8)

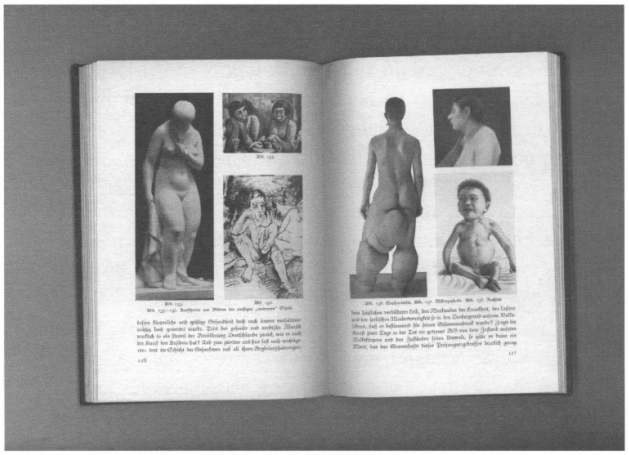
تصویر شمارهٔ ۲. آلفرد روزنبرگ (سمت چپ) و آدولف هیتلر در رژهٔ نازی‌ها، عکس از هاینریش هافمن، آرشیو دانشگاه مارتین لوتر.

در طول متن مخاطبان با آمیزه‌ای از خواسته‌های فرهنگی و سیاسی، ارزش‌های اسطوره‌ای و مقاصد آموزشی مواجه شدند

که همگی زمینهٔ فکری بسیار کمی داشتند، اما مقصودشان مخاطب قرار دادن تمامی کسانی بود که خود را جزء مدرنیتهٔ مترقی نمی‌دیدند. تئوری‌های توطئهٔ مبهم و نگرش‌های نژادپرستانه از مشخصات این برنامه بود: میل شدیدی به آموزش و تأثیر بر مدارس و دانشگاه‌ها وجود داشت. تمرکز اتحادیه تنها بر هنرهای زیبا نبود، بلکه شامل رادیو، فیلم، تئاتر و ادبیات نیز بود و دپارتمان‌های مختلفی به عنوان بخشی از ساختار داخلی‌شان تأسیس شد. این کار پیوند جاه‌طلبی‌های بلندپروازانهٔ آلفرد روزنبرگ[۲۷] ایدئولوژیست حزب نازی و دارودستهٔ مونیخ در اطراف هیتلر برای ایجاد نوعی انحصار در ایدئولوژی بود که توسط هاینریش هیملر[۲۸] و گرگور اشتراسر[۲۹] از اعضای قدیمی حزب نازی تأسیس شد. این برنامه توسط نمایندهٔ جنبش فلکیش[۳۰] آدولف بارتلز[۳۱] و پل شولتسه ناومبورگ[۳۲](Borrmann 1989) نمایندهٔ جنبش حفاظت از میهن حمایت[۳۳] می‌شد.

یکی از لحظات مهم برای چشم‌انداز آیندهٔ حزب نازی، پیوستن NSDAP به یک حکومت ائتلافی در ایالت تورینگن بود. به لطف درگیری مستقیم آدولف هیتلر، این حزب در اوایل ۱۹۳۰ به ائتلاف پیوست. دکتر ویلهلم فریک[۳۴] که تا آن زمان رییس NSDAP در رایشتاگ بود، در کابینهٔ جدید تورینگن وزیر کشور و آموزش و پرورش شد. ۱۵ ماه بعد از آن از هرجهت تصاحب قدرت در سال ۱۹۳۳ را تسریع کرد و اغلب به عنوان نمونهٔ آزمایشی قلمداد می‌شود(Brenner 1963,22-35 و Ehrlich and John 1998). و آنها اصلاً ملاحظه‌ای در صحبت‌هایشان نداشتند، برای مثال، زمانی که فریتس زاوکل، گائولایتر (رهبر حزبی) تورینگن اظهار داشت که نازی‌ها قصد نابودی ایالت کنونی را دارند، فریک به سرعت از اقدامی توانمند در جهت حمایت مبارزه با «فقر مارکسیستی» خبر داد و خاطر نشان کرد:

> *در حال حاضر ۱۲ سال است که شبه انسانیت سازمان‌یافته در آلمان حاکم است. حکومت فرودستان پیامد اجتناب‌ناپذیر نظام دموکراتیک پارلمانی فاسد است. شما این موضوع را از شرایطی که امروز تجربه می‌کنید می‌فهمید. در مجموع امروزه مردم آلمان تبدیل به برده و حمالانی برای سایر مردم جهان شده‌اند و اگر خواهان تغییر شرایط هستیم باید به بارقه‌های مدفون قدرت آلمان، به نژاد و مردم خود برگردیم. ریشه‌های نیرومند قدرت ما در آنجا نهفته است، نه در نسل در حال نابودی.*(Brenner 1963,22-24)



تصویر شمارهٔ ۳. پل شولتسه ناومبورگ، هنر و نژاد، مونیخ و برلین، ۱۹۳۸، صفحات ۱۱۶ و ۱۱۷، مجموعهٔ نویسنده.

در سیاست فرهنگی اقداماتی صورت گرفت، از جمله معرفی مراسم مذهبی مدرسهٔ فلکیش برای ارشاد جوانان. کتاب ضدجنگ اریش ماریا رمارک با نام «*در جبههٔ غرب خبری نیست*» و فیلم اقتباس شده از آن ممنوع شد؛ تصمیم ممنوعیت فیلم بعداً توسط موسسهٔ مرکزی تأیید فیلم برلین تأیید شد. هانس گونتر[۳۵] معلم جایگزین و محقق نژاد، در دانشگاه ینا منصوب شد، که دانشگاه باید آن را توهین‌آمیز تلقی می‌کرد. سخنرانی آغازین وی، که هیتلر شخصاً در آن حضور داشت به طرز چشمگیری تنظیم شده بود. پل شولتسه ناومبورگ[۳۶] معمار جنبش حفاظت از میهن که بحث‌های وی در زمینهٔ نژادپرستی مهارنشدنی بودند به ریاست مدرسهٔ هنر وایمار برگزیده شد. شاید اقدامات او در ارتباط با فریک، رییس حزب نازی شایستهٔ بیشترین توجه باشد. ناومبورگ منتظر فرصتی بود تا به معماری سنتی آلمان برگردد که پس از ۱۹۰۰ اغلب تحت عنوان «*سبک حفاظت از میهن*[۳۷]» شناخته می‌شد. این اصطلاح به جنبشی در معماری اشاره دارد که در پی گسترش معماری بومی با استفاده از مصالح بومی و با درنظر گرفتن توپوگرافی موجود است. این ایده‌ها که قبلا در مجلهٔ سرپرست هنر[۳۸] چاپ شده بود، در کتاب پرطرفدار ناومبورگ با نام «آثار فرهنگی» جمع‌آوری شد و تقریباً در هرخانهٔ تحصیل‌کرده‌ای موجود بود.

کتاب «هنر و نژاد» ناومبورگ که در سال ۱۹۲۸ به چاپ رسید، توجه نازی‌ها را به خود جلب کرده و مطالب و استدلال‌های بصری را برای کنش بعدی که «هنر منحط» بود ارائه داد. نوع صفحه‌آرایی این کتاب آشکارکنندهٔ این مطلب بود که با روش‌های حیله‌گرانه، تقابل خوب و بد را که قبلاً در جنگ جهانی اول بررسی شده بود رادیکال می‌کنند(تصویر شمارهٔ ۳). و همچنین جدا کردن مردم از هنر

بسیار مهم بود، تا با انجام اقدامات ویژه علیه مدرنیسم به موفقیت موعود برسند. گذشته از همهٔ این‌ها ناومبورگ، با شباهت بسیار زیاد به نورداو این چنین فرض می‌کند که:

بدن افراد از لحاظ گرایش جسمی و ذهنی و سلامتی متفاوت است، فقط هنر امروز است که به صورت یک طرفه بر نمودهای زوال و انحطاط متمرکز شده(۱۹۳۸، ۱۱۸-۱۹).

چاپ دوم کتاب هنر و نژاد در سال ۱۹۳۴ منتشر شد و در این کتاب دست‌آوردهای حکومت هیتلر مورد ستایش قرار گرفت، به‌ویژه این واقعیت که یهودیان از مسند قدرت پایین آمده‌اند و تعالیم سلامت ژنتیکی و مردم‌شناسی نژادی شروع به ساختن زیربنای دولت جدید کرده‌است. ناومبورگ با رضایت کامل در مورد اصلاح نژادی اینطور گفت:«ریشه‌کن کردن افراد فرودست دیگر ایدئولوژی دور از دسترسی نیست، زیرا در قانون جای‌گرفته و بنابراین به واقعیت می‌پیوندد»(۶). امروزه نباید این امر را فراموش کنیم که آلمان در این راه تنها نبود و حتی ناومبورگ می‌توانست از الگوی اصلاح نژادی آمریکای شمالی نیز استفاده کند(Weingart, Kroll, and Bayertz 1988, 286-88). همچنین ناومبورگ کاملاً متوجه این ماجرا بود که مردم تنها تحت فشار دولت است که این ایدهٔ نژادی را قبول کرده و با قدردانی اجرایش می‌کنند(Schultze-Naumburg 1938, 11).

اهمیت سلامت ژنتیک برای ناومبورگ از این جهت مشخص است که تصویر انسان سالم «نوع نوردیک (ژرمن)» را هدف والای هنر دیده و به طور کلی منکر علاقهٔ جمهوری وایمار به این موضوع می‌شود. یک نقل‌قول طولانی نشان‌دهندهٔ بیان تحقیرآمیز روح شرور نازی‌هاست:

مهم‌ترین وظیفهٔ هنر در نقاشی و مجسمه‌سازی به تصویر کشیدن نوع انسانی است که نه تنها غالب بلکه مسلط بر ما نیز باشد. ما متوجه یک موضوع حیاتی شده‌ایم و آن این که در زمان جمهوری، انسان نوردیک (ژرمن) به صورت خیلی کم و نادر و در نمودهای پایین‌تر از خود به تصویر کشیده شده است. تصویر انسان‌ها تحت‌تأثیر ویژگی‌های بیگانه و خارجی بود. حتی در این نوع هم تمایلی به تصویر کشیدن جلوه‌های اصیل‌تر انسان وجود ندارد؛ بلکه تمایل به تصویر انسان بدوی در هیبت ساکن حیوانی در حال پوزخند زدن غار دیده می‌شود. همزمان در هرجایی شاهد تاکید بر مظاهر آشنای انحطاط از ارتش غرق‌شدگان، بیماران و افراد دچار تغییرشکل فیزیکی هستیم.

روش‌های انتخاب شده برای به تصویر کشیدن که البته نمایش‌دهندهٔ ویژگی‌های بارز زمان خود هستند، کم وبیش اشاره به پایین بودن سطح فیزیکی و اخلاقی می‌کنند. اگر که بخواهیم نمادهای موجود در اکثر نقاشی‌ها و مجسمه‌های آن زمان را شناسایی کنیم، متوجه می‌شویم که آنها ابله و فاحشه‌هایی با پستان‌های افتاده بودند. باید بدون پرده‌پوشی سخن گفت. اینجا جهنمی واقعی پر از شبه‌انسان‌هایی است که قبل از ما در اینجا وجود داشتند، و زمانی نفس می‌کشیم که از اینجا خارج شده و قدم در هوای پاک فرهنگ‌های دیگر به خصوص دوران باستان و رنسانس بگذاریم که در آن شخصی فرهیخته برای بیان خواسته‌های خود در هنر تلاش می‌کند. فقط می‌توان فرض کرد که خوانندهٔ ما با هنری که تا همین اواخر نمایشگاه‌ها و اتاق‌های وحشت موزه‌ها را پرکرده بود و مدیران تبلیغاتی آن‌ها فریاد «بی‌سابقه» را سر می‌دادند آشنایند. این کتاب آن‌ها را منتشر نمی‌کند، بلکه فقط خاطره‌شان را زنده کرده و ایدهٔ جهانی که مولفان این تصاویر سعی در سوق دادن انسان‌ها به سمتش دارند را تداعی می‌کند (۱۱۱-۱۱۲).

این نقل‌قول گزیده یادآور مشخصات اصلی است: شناساندن جمهوری وایمار با «هنر منحط» که به زیبایی ایده‌آل ژرمن خیانت کرده است، مفهوم «شبه‌انسان» مرتبط با فرهنگ‌های به‌اصطلاح ابتدایی، بیماری جسمی و روحی، حاشیهٔ موجودیت اجتماعی؛ وجود این ایده که موفقیت دنیای هنر مدرنیسم به سبب فساد و دستکاری است و تصویر جایگزین کردن هنر ژرمنی که سنت‌های باستانی و رنسانس را دنبال می‌کند.

کتاب هنر و نژاد که چاپ سومش در سال ۱۹۳۸ منتشر شد، مسیری را ایجاد کرد که تا حدی در برخی سیاست‌های مشخص اجرا شد. در ۲۲ آوریل ۱۹۳۰ در تورینگن فرمانی با عنوانی تکان‌دهنده منتشر شد که باعث استهزاء و ناباوری بود: «علیه فرهنگ سیاه‌پوستان برای فرهنگ عامهٔ آلمان». تأثیر به ظاهر مضر موسیقی جز زمینهٔ سانسور را فراهم کرد و همچنین باعث سفت و سخت شدن جدی قوانین تجارت شد. قرار بود تا در آینده مصوباتش به صورت یک طرفه و از طریق پلیس پیگیری شود، زیرا تنها حس مردم آلمان بود که می‌شد برایش تصمیم گرفت، بنابراین فرهنگ مسئلهٔ پلیس شد.

چنین فرمول‌بندی مبهمی از اصول اخلاقی و اعتبار هنری، امکان ممنوعیت افراد از مشاغل خاص را ممکن کرد. تسخیر و تصرف باوهاس سابق در وایمار نشانی مهم از تغییر در سیاست هنری بود و به نماد تسویه‌حساب با مدرنیسم وایمار تبدیل شد. سیاست‌های موزه‌ای حاکمان جدید نیز بسیار مخرب بود. اولین «پاکسازی» کلکسیون موزه‌ها تحت حمایت آن‌ها و به دستور دولت آغاز شد.

در سال ۱۹۳۳ زمانی که نازی‌ها به قدرت رسیدند خشم سرکوب‌شدهٔ طرفداران هیتلر سر باز کرد و موج خشونت‌های خودانگیخته در همه‌جا رخ داد که قابل کنترل نبود. تفاوت چندانی میان حوزهٔ فرهنگ و رویکردشان نسبت به دشمنان سیاسی داخلی نبود و مشهودترین نمود آن نمایشگاه‌های خودانگیختهٔ شرم بودند که توسط حامیان محلی اتحادیهٔ مبارزه برای فرهنگ آلمان در شهرهای درسدن، کارلسروهه و مانهایم برگزار شدند (نگاهی به Zus-chlag 1995, 58-131 و Hille 1994, 274-309 بیندازید). پس از سال ۱۹۳۳ نمایشگاه‌های «هنر منحط» و «بلشویسم هنری» مانند نمایشگاه‌های ۱۹۳۶ و ۱۹۳۷ مونیخ به یکی از ویژگی‌های ثابت پروپاگاندای ایدئولوژیک، ضدکمونیست و ضدیهودی تبدیل شد. مفهوم بلشویسم هنری و فرهنگی عواقب گسترده‌ای داشت. راهی برای پیوند هنر، «فرومایگی یهودی»، بلشویسم/مارکسیسم بود که قبلاً در جمهوری وایمار امتحان شده بود. این مفهوم، کلمهٔ کلیدی بتینا فایستل[۳۹] (انجمن هنر آلمان) و آلفرد روزنبرگ بود. پاول رنر[۴۰]، از پیشگامان تایپوگرافی مدرن با متن کوتاهی که در سال ۱۹۳۲ نوشت به ساختار اصطلاحی پاسخ داد. در آن متن، رنر بی‌رحمانه به افشای مشاجرات ناهمخوان دشمنان مدرنیسم پرداخت.

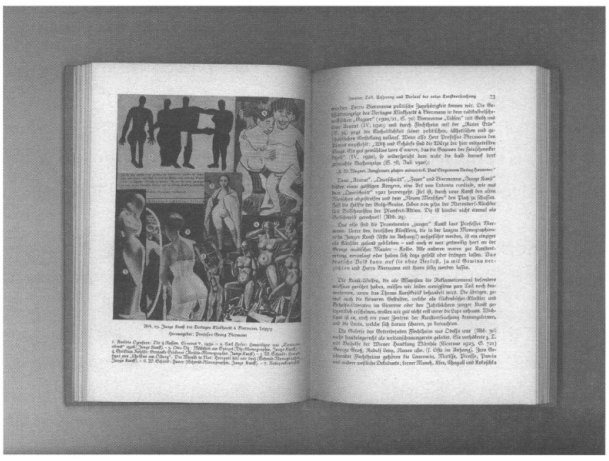
اقدامات ذکرشده نشان‌دهندهٔ اولین مرحله از تسلط نازی‌ها در زمینهٔ فرهنگی است. این‌ها اقداماتی محلی، تک موردی و بدون مرکزیت بودند و مشخصاً درک نشده و مورد انتقاد قرار گرفتند. یکی از افرادی که کل ماجرا را با شک و تردید دنبال می‌کرد و سپس به یکی از شخصیت‌های اصلی نمایشگاه هنر منحط تبدیل شد یوزف گوبلس[۴۱] بود. وی در یک نوشتهٔ کوتاه موافقت خود مبنی بر ایراد کردن سخنرانی رسوایی‌آورش در کتاب‌سوزی ۱۰ مه ۱۹۳۳ را اعلام کرد، اما این سخنرانی یک چیز را بیش از پیش روشن کرد: آینده وابسته به اقدامات انقلابی کم و بیش خودانگیخته نیست، بلکه نیازمند «سیستم بروکراتیک و کنترل رسمی» است (Dahm 1986, 59). گوبلس از بخشی از قدرت دولت استفاده می‌کرد و خود را بالاتر از روزنبرگ می‌دید، کسی که ایمان کامل به حزب داشته و با به قدرت رسیدن رایش سوم از قدرتش کاسته شد. با اینکه تعداد اعضای اتحادیه با سرعت زیادی افزایش یافت، اما کم‌کم اهمیت خود را از دست داد. گوبلس مخصوصاً به خاطر تناقضات و فرصت‌طلبی‌هایش از کلیدهای مهم فهم سیاست فرهنگی نازی‌هاست. با اینکه گوبلس هرگز به پیشوا، آدولف هیتلر خیانت نکرد، اما تفاوت آشکاری بین روشنفکر «چپ فلکیش» و شبه روشنفکران «محافظه‌کار فلکیش» مانند روزنبرگ و دارودستهٔ مونیخ وجود داشت. تفاوت دیگر مسئلهٔ زیبایی‌شناسی بود، گوبلس اکسپرسیونیسم را به عنوان هنر ممکن آلمان می‌دید[۴۲].

گوبلس مطمئن بود که دسترسی اجرایی به هنر خواهد داشت. قرار بر این بود که هنگام به قدرت رسیدن نازی‌ها وزارت فرهنگ به او برسد، اما این سمت به برنهارت روست[۴۳] رسید. پس از انتخابات رایشتاگ در مارس ۱۹۳۳ و موفقیت NSDAP که گوبلس و پروپاگاندایش نقش بسیار زیادی در آن داشتند، هیتلر با اعلام تأسیس وزارت پروپاگاندا و روشنگری عموم، وزیران همکار خود را غافلگیر کرد. این وزارتخانه بعدها به صورت غیرقابل تصوری سعی در دستکاری افکار عمومی داشت و بازوهای خود را مانند اختاپوس گسترش داد. اینکار مطابقت کامل با تمایل شدید نازی‌ها به بروکراسی، رویکرد دولت‌گرایانهٔ وزیر و حوزهٔ نفوذ عظیم دولت جدید داشت که در روزنامهٔ قانون رایش توضیح داده شده بود، و همچنین اذعان داشت که گوبلس مسئول نفوذ فکری بر ملت، ارتقای دولت، فرهنگ و اقتصاد، مسئول خبررسانی به مردم داخل و خارج و مسئول مدیریت تمام مؤسسات در خدمت این اهداف است[۴۴].

این گستردگی نقش گوبلس منجر به تنش‌های مداوم می‌شد، اولینش با ویلهلم فریک بود که گرچه تجربهٔ کولترکامف (نبرد فرهنگی) در تورینگن را داشت و وزیر کشور هم بود، اما بسیاری از مسئولیت‌های خود در سیاست فرهنگی را به گوبلس تحویل داد. البته این ماجرا نشان‌دهندهٔ کاهش قابل‌توجه جاه‌طلبی‌های روزنبرگ و اتحادیه نیز بود. «اتاق فرهنگ رایش» ابزار بسیار مهمی برای گوبلس بود، که به وسیلهٔ آن می‌توانست بر فرهنگ اعمال قدرت کند (Dahm 1986, Steinweus 1993 و Faustmann 1995 را ببینید). اگرچه در اینجا فقط پیچیدگی‌هایش را می‌بینیم، اما اختلافات زیادی در داخل رژیم بود، مسئولیت و رقابت‌های نامشخصی وجود داشت که باعث تنش و اختلاف می‌شدند. با بررسی دقیق‌تر روشن می‌شود که همانطور که در «هنر منحط» نیز مشخص است، این رقابت‌ها نشان‌دهندهٔ عامل اساسی و سازنده در سیاست هنری نازی‌ها بود که همان تمایل به افراطی شدن است این ماجرا در مقابل پس‌زمینهٔ نارضایتی از ویژگی‌های

به‌اصطلاح «هنر آلمانی» بود که به عنوان آنتی‌تز هنر منحط معرفی شد. حتی ناومبورگ مجبور به اعتراف شد و امیدوار بود که:

> *اگر تأثیر تدابیر نازی‌ها از سال ۱۹۳۳ هنوز نمودی در هنر ندارد به این دلیل است که هنر مانند گیاهی‌ست که باید به آرامی رشد کند و یک‌شبه به محصول نهایی نمی‌رسد. زمان زیادی لازم است تا هنر آلمان از علائم بیماری مارکسیسم رهایی یابد. به طورطبیعی زمان زیادی لازم است تا یک بذر در زمین تازه شخم‌زده شروع به رشد کند. اما روزی فرا خواهد رسید که آلمان هنری متناسب با موجودیت نژادی ساکنانش تولید کند، ساکنانی که با کمک زندگی سیاسی جدید از زیر بار فشار عظیم رها شدند و اکنون آزادانه، بدون مانع و مطابق با قوانین درونی سرشت خود پرورش می‌یابند*(Schultze-Naumburg 1938, 6).



تصویر شمارهٔ ۴. ولفگانگ ویلریچ، پاکسازی معبد هنر، مونیخ، ۱۹۳۷، صفحات ۷۲ و ۷۳، مجموعهٔ نویسنده.

نازی‌ها به خواسته‌شان نرسیدند. آنها هنری متوسط، با انگیزهٔ سیاسی و بی‌ربط با زیبایی‌شناسی تولید کردند. نازی‌ها روند هنر واقعی را تضعیف کرده و مدرنیسم هنری را طی یک کارزار کینه‌توزانه و وحشیانه که اوجش در نمایشگاه مونیخ ۱۹۳۷ بود از بین بردند. نمایشگاه هنر منحط پیش‌تصویری از آن ارائه کرد و مستقیماً از تصویر هنر رسمی برانگیخته شد. در دوره‌های بعد، کنار هم قرار گرفتن «هنر آلمان» و «هنر منحط» برای بدنام کردن مدرنیسم به عنوان «غیر آلمانی» و «منحط» بودنش به کار رفت. کل مجموعه بیشتر از اینکه در مورد ترس از هنر باشد، در مورد ناامیدی، حرفه‌های شخصی و تعصبات خاص بود. یکی از عوامل مهم پیدایش نمایشگاه انحطاط در تابستان ۱۹۳۷ این بود که گوبلس کتاب «پاکسازی معبد هنر» نوشتهٔ ولفگانگ ویلریچ نقاش و منتقد هنری را خواند. این کتاب در سال ۱۹۳۷ در مونیخ توسط انتشارات لیمان منتشر شد. ویلریچ از بلشویسم هنری، هرج‌ومرج هنر و آلودگی کمونیستی هنر سخن گفته و از تجارت فاسد مدرن هنر انتقاد می‌کرد. مهم‌تر از همه، کلاژهای تصاویر هنر مدرن بودند که توسط خود ویلریچ تهیه شده و مورد تحسین قرار گرفتند(تصویر شمارهٔ ۴). محتوای کتاب محکوم‌سازی است: ویلریچ تاکید زیادی مبنی بر شناسایی نام هنرمندان، مجلات هنر مدرن و رؤسای موزه‌هایی می‌کند که دارای هنر مدرن هستند. طرح جلد پرشور این کتاب، نقاشی خود ویلریچ بود، یک زن بلوند باردار: «نگهبان گونه‌ها» که پیوند دهندهٔ تعالیم نژادی و هنر منحط بود. گوبلس در تاریخ ۱۱ ژوئن ۱۹۳۷ در دفتر خاطرات خود چنین آورده است: «خواندن کتاب پاکسازی معبد هنر ویلریچ یک امر ضروری‌ست و من انجامش خواهم داد» (Fröhlich 1987, part 1: Aufzeichnungen 1924-1941, 3:171).

این هم کاری فرصت‌طلبانه بود؛ زیرا هیتلر چندین‌بار علیه هنر مدرنی که ترجیح گوبلس بود صحبت کرده، اما خواستار اقدام خاصی در این مورد نشده بود، و هم تاکتیکی، زیرا با هجوم افراطی، گوبلس دوباره توانست ابتکار عمل سیاست فرهنگی را به دست بگیرد. با نگاهی دقیق به نقطهٔ شروع نمایشگاه مونیخ می‌توان افزایش رادیکال شدن سیاست هنری گوبلس را مشاهده کرد. گوبلس در اوایل بهار ۱۹۳۷ و در چارچوب نمایشگاه تبلیغاتی با عنوان «*چهار سال به من زمان بده*» درگیر موضوع «هنر منحط» شد (Zuschlag 1995, 169-76). مقصود این نمایش، نشان دادن دستاوردهای آلمان نازی و بنابر نظر هیتلر، مجهزکردن چیزهای آماده و یا در حال شروع توسط پروپاگاندا بود. تحقیر مخالفان، ایجاد تصویری تبلیغاتی از دشمن برای تجهیز انرژی و عوامل و اعلام وضعیت اضطراری آشکار از تکنیک‌های دائمی نازی‌ها برای حفظ قدرت بود.

قرار بر این بود که این نمایشگاه شبیه ویترین مغازه‌ای باشد که اسناد «هنر منحطی» که در ظاهر هویت فرهنگی مردم آلمان را تضعیف می‌کند به نمایش بگذارد. این نمایش توجهات را به سمت بیرون راندن مدرنیسم از فرهنگ رایش سوم سوق داد. همچنین جوابی منفی در برابر «اکسپرسیونیسم نوردیک» به عنوان هنر احتمالی نازی‌ها بود، که حتی در جنبش نازی هم بحث‌برانگیز شد. انتخاب و ارائهٔ آثار به عهدهٔ ولفگانگ ویلریچ[۴۵] و والتر هنزن[۴۶] (معلمان طراحی اهل هامبورگ که خود نازی‌ها چندین بار به آماتور بودنشان

اعتراف کرده بودند)، دو نقاش کاملاً ناشناخته بود که پذیرش هنر آوانگارد جمهوری وایمار را عقب‌گرد و شکست دانسته و قادر به کنترل نفرت خود نبودند. این دو نفر که دارای مجوز از وزارت پروپاگاندای رایش و گشتاپو بودند، ابتدا به مجموعهٔ چاپ و نگاره‌های گالری ملی برلین و سپس به کاخ ولیعهد[۴۷] که مجموعهٔ مدرنیسم گالری ملی در آن بود راه یافتند. آنها از موزه‌های دیگر بازدید کرده و به جمع‌آوری اصولشان می‌پرداختند. استفاده از افراد ناشناس از تاکتیک‌های رهبر نازی‌ها بود. در این مورد، هر دو نفر، هنرمندان آماتور و شاکیان متعصب بودند. آن‌ها با کسب قدرت، سیاستی را رادیکال کردند که صاحبان قدرت نه برنامه‌ای برایش داشتند و نه حتی پیش‌بینی کرده بودند. نامهٔ هاینریش هیملر، رئیس اس‌اس به ویلریچ در ۱۸ سپتامبر ۱۹۳۷ نشان‌دهندهٔ این موضوع است که حتی ایدئولوژیست‌های افراطی نازیسم و طرفداران سیاست نابودی به تعصب کورکورانهٔ این هنرمند متعصب و شکست‌خورده واکنش محتاطانه‌ای داشتند. ویلریچ اشعار اولیهٔ گوتفرید بن[۴۸] را رسانه‌ای کرده و با عیب‌جویی از آن قصد تخریبش را داشت. هیملر نظریه‌ای ارائه کرد که هیتلر نیز موافقش بود، اینکه باید هنرمندان رایش سوم از بیانات گذشتهٔ خود فاصله بگیرند، اما نباید به خاطر گذشتهٔ خود مورد آزار قرار گیرند. هیملر این موضوع را به صراحت بیان کرده و ویلریچ را روشن کرد:

> *اما نظر پیشوا در هنر این است: هنرمندان چهار سال فرصت داشتند که تغییر کنند و دیگر آثار هنری که مظهر زوال هستند را تولید نکنند، بلکه دست به آفرینش هنر واقعی بزنند. از سال ۱۹۳۳ و حتی قبل از آن، بن از منظر ملی کاملاً بی‌عیب و نقص رفتار کرده، من این حمله را به مردی که رفتاری کاملاً شایسته برای آلمان به خصوص در صحنه بین‌المللی داشته، مضحک و غیرضروری می‌دانم. تمامی دپارتمان‌های خود را از ورود به موضوع بن منع کرده‌ام... مبارزهٔ شما با هنر منحط را بسیار محترم می‌دانم و معتقدم دلیلی برای اعتراض به اینکه هیچ کمکی به مبارزه‌تان نکرده‌ام یا درکی از آن ندارم، ندارید. این مبارزه نباید در مورد زندگی شخصی و افسار گسیخته باشد، که حس می‌کنم برای شما اینگونه است. یکبار شخصاً به شما اعلام کردم که کشیدن نقاشی خوب مهم‌تر از پیگیری و قصد جان کردن کسانی است که در سال‌های ۱۹۱۸-۱۹۱۹ یا حتی بعدتر از آن چیزهای احمقانه‌ای نوشته یا تولید کرده‌اند*[۴۹].

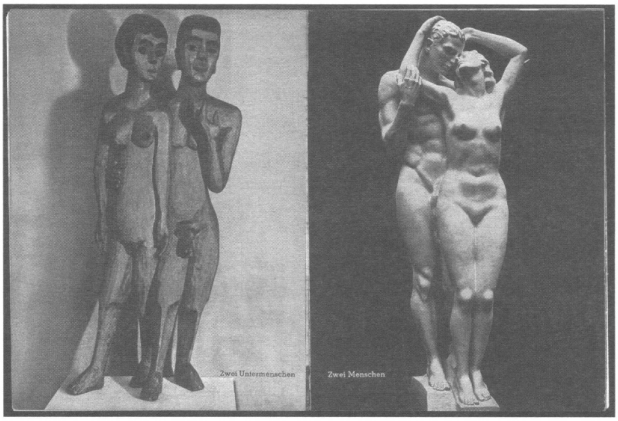
در پایان، ویلریچ در اواخر تابستان ۱۹۳۷ مجبور به استعفاء شد؛ زیرا هیملر از وی فاصله گرفته بود و کارل کاوفمان فرماندار رایش در هامبورگ از قرض دادن آثار ویلریش برای مبارزات انتخاباتی خود امتناع کرد. اما مشی افراطی ویلریچ توسط دیگران ادامه یافت، و روست (که گوبلس بارها به او حمله کرده بود) به هنزن فرصت تاسیس آرشیو «هنر منحط» را داد. بار دیگر این ابتکارات نشان‌دهندهٔ این است که چگونه مراکز منفصل و رقابتی قدرت در داخل «رایش سوم» تلاش می‌کردند تا با اقدامات مستقل امکان ایجاد ابتکاراتی را در مسیری که تعیین کرده بودند حفظ کنند، حتی اگر این سیاست‌های خاص مطابق با ایده‌های قهرمانان‌شان نباشد.

انحطاط و نابودی

در طول جنگ و آغاز سیاست نابودی، بازگشتی وحشیانه و تحقیرآمیز به «هنر منحط» به وجود آمد؛ در نبرد بر سر جهان‌بینی به ابزار پروپاگاندا و ابژهٔ تصویری تبدیل شد. در فیلم یهودی ابدی[۵۰]، یک اثر هنری مدرن چهرهٔ بی‌عیب و نقص مریم (مادر خداوند) را از بین می‌برد(Hornshøj-Moller 1995, 196-205). در این فیلم نقاشی حضرت مریم امیل نولده به کمک افکت ستاره‌ای شکل مشعشع از قسمت سر نقاشی کرانخ بیرون می‌آید. از این رو این فیلم حملهٔ شمایل‌شکن «منحط»، «ناهنر» بلشویسم یهودی در مورد آلمان قدیم و غربی را نشان داده و از مشعل به عنوان استعاره استفاده می‌کند که حتی قبل از جنگ در ارتباط با مخالفان ایدئولوژیک بسیار استفاده می‌شد[۵۱].

اس‌اس هیملر در مواجهه با جنگ علیه آلمان در شرق، تصویری وحشتناک از شبه‌انسان‌های بلشویست نشان داد که هنر و فرهنگ غرب را نابود کرده، آن را به خاک و خون کشیده و تودهٔ مردمان بی‌گناه را سلاخی کردند. بروشور به شدت وحشیانه و موذیانهٔ «شبه انسان» توسط دفتر مرکزی اس‌اس و احتمالاً در سال ۱۹۴۲ و با دو نقل‌قول هیملر از سال ۱۹۳۵ منتشر شد. جهان‌بینی وجودی مهم کشمکش بین انسان و شبه‌انسان، آریایی و یهودی، انسان‌های فرهیخته و انگل‌ها مانند باکتری طاعون علیه بدن سالم است (Der Untermensch 1942, 2). دیدگاه ایجاد شده در زمان نوردا و نیچه در اینجا افراطی شده بود، تا جایی که دیگر خوش‌بینی داروینیستی نورداو که معتقد بود «منحط» نمی‌تواند تطابق پیدا کند و در نتیجه نابود می‌شود، دست بالا را نداشت. در مقابل، هیملر تصویری وحشیانه از زوال تاریخی و نژادی ضروری مردم فرهنگ آلوده به انحطاط را آشکار کرد:

سران پیشروی یک قوم به صورت خونینی سلاخی می‌شوند و پس از آن به بردگی اقتصادی، فرهنگی، فکری، معنوی و جسمی گرفته می‌شوند. بقیهٔ مردم که ارزش خود را با اختلاط خون بی‌پایان پایین آوردند دچار انحطاط شده و همچنان مشخص است که در یک دورهٔ کوتاه تاریخی چنین مردمانی وجود داشتند (۲).



تصویر شمارهٔ ۵. بروشور اس اس، فرود انسان، برلین، ۱۹۴۲، مجموعهٔ نویسنده.

هیملر در اواخر سال ۱۹۴۰ نابودی یک قوم را «غیرآلمانی و ناممکن» خواند (Himmler 1957, 194-98, esp.198)، اما این دقیقاً همان چیزی بود که در سال ۱۹۴۲ شروع کرد: نابودی قوم یهود در اروپا، که نفوذ ایدئولوژیک، معنوی و فرهنگی آنها ظاهراً به زوال حتمی مردم آلمان منجر می‌شد. هیملر و اس اس در دو صفحهٔ کتاب، آثاری از نمایشگاه منحط ۱۹۳۷ برداشته و در کنار مجسمه‌هایی دیگر قرار دادند، اثری از اتو فروندلیچ که در سال ۱۹۴۳ در اردوگاه کار اجباری مایدانک کشته شد، در کنار آثاری از جوزف تراک و آرنو برکر (تصویر شمارهٔ ۵). پنج سال پس از اینکه هیملر، ویلریچ شعارپرداز گوبلس را توبیخ کرد، از پروپاگاندای بداههٔ وی برای ارائهٔ مطالبی تصویری به منظور مشروعیت بخشیدن به «راه‌حل نهایی مسئلهٔ یهود» و «جنگ صلیبی علیه بلشویسم» به عنوان یک امر ضروری و تلاشی مهم برای نابودی استفاده کرد. به گفتهٔ هیملر، نقاشی«زوج» ارنست لودویگ کرشنر، که در بروشوری دیده بود، نشان‌دهندهٔ دو شبه‌انسان بود که وی حق حیاتی برایشان نمی‌دید. گوبلس و هیملر این واقعیت را می‌دیدند که کرشنر خود و هنرش را در ردهٔ سنت اشتوس فایت، آلبرشت دورر، لوکاس کراناخ می‌بینند. اما از سال ۱۹۳۷ تنها چیزی که اهمیت داشت استفادهٔ ابزاری از هنر مدرن برای اهداف شخصی به عنوان پروپاگاندا در مبارزهٔ نهایی جهانی بود. گفتمان انحطاط دچار دگرگونی مهلکی شده بود، از نقد فرهنگی اغراق‌آمیز و استعاری «فرجام قرن» تا استفاده از پروپاگاندا به عنوان سیاست نابودی نازی‌ها. حساسیت و هوش زیباشناختی ریشتر باعث شد تا در اوایل سال ۱۹۶۴ به این پیچیدگی پی ببرد.

پی نوشت

1. Gerhard Richter (1932)
2. Sigmar Polke (1941)
3. Degenerate Art
4. Anthony Simon Thwaite (2021-1930)

۵. Buchenwald. یکی از نخستین و بزرگترین اردوگاه‌های کار اجباری آلمان نازی که در فاصله ۸ کیلومتری از شهر وایمار ساخته شده بود.

۶. Dachau. از بزرگترین اردوگاه‌های کار اجباری آلمان نازی که در سال ۱۹۳۳ در ۱۶ کیلومتری شمال مونیخ در نزدیکی شهر داخائو در ایالت بایرن آلمان ساخته شد

۷. Bergen-Belsen. از اردوگاه‌های کار اجباری آلمان نازی بود که در سال ۱۹۴۰ در جنوب غرب شهر برگن بازگشایی شد.

۸. برای اطلاع از موضوعات اساسی این مطلب به این منابع رجوع کنید:
Schuster (1998), Barron (1991), Zuschlag (1995), Peters (2014).

۹. برای سیاست هنری نازی‌ها به این منابع رجوع کنید:
Petropoulos (1996), Etlin (2002), Sarkowicz 2004, Huener and Nicosia (2009).

10. Schandausstellungen

۱۱. در این مورد برای دیدگاه تحلیل گفتمانی به (2006, 85-43) Kashapova و برای نقد هنری به (2002) t art critics, Bauman مراجعه فرمایید. همچنین نگاهی به (2007, 183-89, 61-360) also Schmitz-Berning بیندازید.

12. The Third Reich
13. Max Nordau (1923-1849)

۱۴. Entartung در سال ۱۸۹۵ با عنوان Degeneration به انگلیسی ترجمه شد و در سال ۲۰۱۳ یک نسخهٔ انتقادی با همراه با تفسیر و توضیح منتشر گشت.

15. Cesare Lombroso (1909-1835).
16. Jean-Martin Charcot (1893-1825)
17. Wilhelm Schallmeyer (1919-1857)
18. Charles Darwin (1882-1809)
19. Eugen Duhring (1921-1833)

۲۰. اصطلاح اگومانیا (خودپردازی) اغلب توسط افراد عادی به سبک تحقیرآمیز در مورد توصیف افرادی که به طرز تحمل‌ناپذیری خودمحور هستند، استفاده می‌شود. وضعیت بالینی افراد مبتلا به اگومانیا شبیه وضعیت اختلال شخصیت نارسیسم است.

۲۱. نوعی بیماری عصبی که با خستگی زیاد، احساس درماندگی و کم شدن تحرک همراه است.

۲۲. Atavaism. در زیست‌شناسی نوعی رجعت در فرایند تکامل است؛ بدین معنی که خصوصیاتی که نسل‌ها پیش محو شده بودند دوباره در برخی افراد نسل جدید از یک گونه ظاهر شوند.
۲۳. در این مورد، با نگاهی به تاریخ هنر و سیماشناسی قومی که مطابق با نازیسم بود به Bohde (2012, esp. 73-103) مراجعه کنید.
24. National Socialist German Workers› Party
25. Nationalsozialistische Wissensch Gesellschaft
26. Kampfbund für deutsche Kultur
27. Alfred Rosenberg (1893-1946)
28. Heinrich Himmler (1900-1945)
29. Gregor Strasser (1892-1934)
۳۰. Völkisch movement. جنبشی قومی و ملی‌گرایانه در آلمان بود که از اواخر سده ۱۹ میلادی تا دوران نازی فعالیت داشت. این جنبش از انگارهٔ «خون و خاک» الهام گرفته و بر پایه‌های نژادگرایی، عوام‌گرایی، ارض‌گرایی، و ملی‌گرایی رمانتیک شکل گرفته بود و با افزایش هر چه بیشتر زمینهٔ قومی و اختصاصی آن، از ۱۹۰۰ به بعد رویکردی یهودستیزانه نیز به خود گرفت.
31. Adolf Bartels (1862-1945)
32. Paul Schultze-Naumburg (1869-1949)
33. Heimatschutz movement
34. Wilhelm Frick (1877-1946)
35. Hans F. K. Günther (1891-1968)
36. Paul Schultze-Naumburg (1869-1949)
37. Heimatschutzsti
38. Der Kunstwart
39. Bettina Feistel Rohmeder (1873-1953)
40. Paul Renner (1878-1956)
41. Joseph Goebbels (1897-1945)
۴۲. به عنوان مثال، به دفترچه خاطرات ۲۹،۱، ۹۲۴ اوت، در مورد ارنست بارلاخ رجوع کنید:
«Barlach: Berserker. That Is the Meaning of Expressionism. Brevity Elevated to Grand Depiction» in Fröhlich (1987, part 1: Aufzeichnungen 1:78 ,1941-1924).
43. Bernhard Rust (1883-1945)
۴۴. Reichsgesetzblatt, June 30 ,1993 ,part 1:449, نقل‌قول شده در Wulf (1989b, 99).
45. Wolfgang Willrich (1897-1948)
46. Walter Hansen
47. Kronprinzenpalais (Crown Prince›s Palace)
48. Gottfried Benn
۴۹. Heinrich Himmler to Wolfgang, September 18, 1937 Willrich, نقل‌قول شده در Wulf (1989b, 143-44)
50. Der ewige Jude (1940)
۵۱. برای نمایشگاه‌های ضدبلشویستی و ضدیهود به (1995, 300-15) Zuschlag مراجعه کنید.

منابع

Barron, Stephanie, ed., Degenerate Art: The Fate of the Avant-Garde in Nazi Germany. Los Angeles: LACMA. 1991.

Baumann, Kirsten. 2002. Wortgefechte: Völkische und Nationalsozialistische Kunstkritik, 1927-1939. Weimar: VDG.

Bohde, Daniela. 2012. Kunstgeschichte als physiognomische Wissenschaft: kritik einer Derikftgur der 1920er bis 1940er Jahre. Berlin: Akademie.

Borrmann, Norbert. 1989. Paul Schultze-Naumburg, Maler-Publizist-Architekt, 1869-1949 .Essen: Richard Bacht.

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

Cuomo, Glenn R„ ed. 1995. National Socialist Cultural Policy. New York: St. Martin's.

Dahm, Volker. 1986. "Anfange und Ideologie der Reichskulturkammer: Die 'Berufsgemeinschaft' als Instrument kulturpolitischer Steuerung und sozialer Reglementierung." Vierteljahrshefte fir Zeitgeschichte 34: 1 (January): 53-84

1995. "Nationale Einheit und partikulare Vielfalt: Zur Frage der kulturpolitischen Gleichschaltung im Dritten Reich." Vierteljahrshefte fur Zeitgeschichte 43: 2 (April): 221-65

Der Untermensch. 1942. Berlin: SS-Hauptamt.

Ehrlich, Lothar, and Jürgen John, eds. 1998. Weimar 1930: Politik und Kultur im Votfeld der NS-Diktatur. Cologne: Böhlau.

Etlin, Richard A., ed. 2002. Art, Culture, and Media under the Third Reich. Chicago and London: University of Chicago Press.

Faustmann, Uwe Julius. 1995. Die Reichskulturkammer: Aufbau, Funktion und rechtliche Grundlagen einer Körperschaft des Öffentlichen Rechts im nationalsozialistischen Regime. Aachen: Shaker.

Fröhlich, Elke, ed. 1987. Die Tagebücher von Joseph Goebbels: Sämtliche Fragmente. Munich: K. G. Saur.

Hille, Karoline. 1994. Spuren der Moderne: Die Mannheimer Kunsthalle von 1918 bis 1933. Berlin: Akademie.

Himmler, Heinrich. 1957. "Denkschrift über die Behandi-

lung der Fremdvölkischen im Osten, Mai 1940." In Vierteljahrshefte für Zeitgeschichte , edited by Helmut Krausnick, 5 (20): 194-98.

Hornshoj-Moller, Stig. 1995. " Der ewige Jude": Quellenkntische Analyse eines antisemitischen Propagandafilms. Göttingen: Institut für den wissenschaftlichen Film.

Huener, Jonathan, and Francis R. Nicosia, eds. 2009. The Arts in Nazi Germany: Continuity, Conformity, Change. New York: Berghahn.

Kashapova, Dina. 2006. Kunst, Diskurs und Nationalsozialismus: Semantische und pragmatische Studien..

Nordau, Max .1883. Die conventioneilen Lügen der Kulturmenschhät. Leipzig: B. Elischer.

(1892-30) 2013. Entartung, 2 vols. Berlin: Carl Duncker, 1892-93; trans. Into English as Degeneration. New York: Appleton, 1895. Republished as Entartung, ed. Karin Tebben. Berlin: Walter de Gruyter.

Peters, Olaf, ed. 2014. Degenerate Art. The Attack on Modern Art in Nazi Germany, 1937. New York: Neue Galerie: Prestel.

Petropoulos, Jonathan. 1996. Art and Politics in the Third Reich. Chapel Hill: University of North Carolina Press.

Renner, Paul. (1932) 2003. Kulturbolschewismus? Frankfurt am Main: Stroemfeld.

Richter, Gerhard. (1964) 2009. "Interview between John Anthony Thwaites and Gerhard Richter, Written by Sigmar Polke, October 1964." In Writings, 1961-2007, edited by Dietmar Eiger and Hans Ulrich Obrist, translated by David Britt, 24-25. New York: DAP.

Sarkowicz, Hans, ed. 2004. Hitlers Künstler: Die Kultur im Dienst des Nationalsozialismus. Frankfurt am Main: Insel.

Schallmayer, Wilhelm. 1891. Über die drohende körperli1 che Entartung der Kulturmenschheit.

Schmitz-Berning, Cornelia. 2007. Vokabular des Nationalsozialismus. 2nd ed. Berlin: Walter de Gruyter.

Schulte, Christop. 1997. Psychopathologie des Fin de siècle. Der Kulturkritiker, Arzt und Zionist Max Nordau. Frankfurt am Main: Fischer.

Schultze-Naumburg, Paul. 1938. Kunst und Rasse. 3rd ed. Munich: J. F. Lehmanns.

Schuster, Peter-Klaus, ed. (1987) 1998. Die "Kunststadt" München 1937: Nationalsozialismus und "Entartete Kunst." 5th ed. Munich: Prestei.

Stamm, Karl. 2014. "Degenerate Art " on the Screen, in exhibition catalog Degenerate Art 2014, 196-205.

Steinweis, Alan E. 1993. Art, Ideology, and Economics in Nazi Germany: The Reich Chambers of Music, Theater, and the Visual Arts. Chapel Hill: Univ. of North Carolina Press.

Weingart, Peter. 1988. Rasse, Blut und Gene: Geschichte der Eugenik und Rassenhygiene in Deutschland. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Willrich, Wolfgang. (1937) 1938. Säuberung des Kunsttempels. 2nd ed. Munich: J. F. Lehmanns Verlag.

Wulf, Joseph. 1989a. Literatur und Dichtung: Eine Dokumentation, vol. 2 of Wulf, Kultur im Dritten Reich, 5 vols. Frankfurt am Main: Ullstein.

1989b. Die bildenden Künste im Dritten Reich: Eine Dokumentation, vol. 3 of kultur im Dritten Reich, 5 vols. Frankfurt am Main: Ulstein.

Zuschlag, Christoph. 1995. "Entartete Kunst": Ausstellungsstrategien im Nazi-Deutschland. Worms: Wernersche Verlagsgesellschaft.