



UNIVERSITY OF AMSTERDAM

UvA-DARE (Digital Academic Repository)

Kunstenaars van de Kultuurkamer: Geschiedenis en herinnering

Wesselink, C.C.

Publication date
2014

[Link to publication](#)

Citation for published version (APA):

Wesselink, C. C. (2014). *Kunstenaars van de Kultuurkamer: Geschiedenis en herinnering*. [Thesis, fully internal, Universiteit van Amsterdam].

General rights

It is not permitted to download or to forward/distribute the text or part of it without the consent of the author(s) and/or copyright holder(s), other than for strictly personal, individual use, unless the work is under an open content license (like Creative Commons).

Disclaimer/Complaints regulations

If you believe that digital publication of certain material infringes any of your rights or (privacy) interests, please let the Library know, stating your reasons. In case of a legitimate complaint, the Library will make the material inaccessible and/or remove it from the website. Please Ask the Library: <https://uba.uva.nl/en/contact>, or a letter to: Library of the University of Amsterdam, Secretariat, P.O. Box 19185, 1000 GD Amsterdam, The Netherlands. You will be contacted as soon as possible.

2

Collaborerende kunstenaars

Inleiding

Dit hoofdstuk verruimt het macroperspectief van de nationaalsocialistische kunstwereld voor de *petites histoires* van een select aantal kunstenaars dat deze kunstwereld mede vormgaf. Het beschrijft hoe kunstenaarsvereniging Arti et Amicitiae, de schilders Henri van de Velde en Pyke Koch en de beeldhouwer Johan Polet tot hun coöperatieve houding kwamen, wat deze inhield en hoe hun werk in de periode 1940-1945 werd gewaardeerd. Voorafgaand daaraan wordt hun artistieke en politieke ontwikkeling tijdens het interbellum belicht.

Van de Velde, Koch en Polet vallen onder de *rappel à l'ordre* die zich vanaf de jaren twintig in de beeldende kunsten voltrok. Zij werkten realistisch (Van de Velde en Koch) of classicistisch (Polet) en behoorden tot de *fine fleur* van de eigentijdse kunst. Ook kunstenaarsvereniging Arti et Amicitiae genoot aanzien in de kunstwereld. Het was 's lands oudste en voornaamste schildersgenootschap en telde veel gelauwerde kunstenaars onder zijn leden. Op Arti waren het Hollands impressionisme en de Bergense School geliefd, stijlen die net als het neorealisme en classicisme in goede aarde vielen bij de bezetter.

Zoals kunsthistorica Hestia Bavelaar terecht heeft opgemerkt, kunnen aan de stilistische keuze van een kunstenaar niet zonder meer politieke conclusies worden verbonden.¹ Wel is duidelijk dat iemands artistieke stijl bepalend was voor zijn receptie binnen de begrensde smaakopvattingen van het nationaalsocialisme. Wie abstract werkte, was ontaard en had dus per definitie geen schijn van kans. Wie figuratief werkte, kon – als hij dat in de gegeven omstandigheden ook wilde – veel exposeren en goed verdienen.

De Arti-bestuurders, Van de Velde, Koch en Polet collaboreerden uit ideologische, materiële of opportunistische overwegingen. Verschillen in overtuigingen en daden worden in dit hoofdstuk uiteengezet. Een opvallende overeenkomst is dat zij allen geloofden dat kunst en politiek gescheiden velden waren. Ook binnen het dwingende kader van de nationaalsocialis-

tische dictatuur bleven zij getuigen van de autonomie van het artistieke domein. Het beeld van de apolitieke, wat naïeve kunstenaar is na de oorlog wel ter verklaring aangevoerd voor een meegaande houding. Dit hoofdstuk laat zien dat deze verklaring in feite een vergoelijking impliceert, bedoeld om de herinnering te plooiën.

Door hun collaboratie raakten niet alleen de Arti-bestuurders, Van de Velde, Koch en Polet zelf in diskrediet, maar ook hun werken. Sinds de Renaissance hem van ambachtsman tot kunstenaar verhief, zijn de schepend kunstenaar en zijn oeuvre immers uitwisselbaar geworden – zoals het predicaat ‘Vermeer’ vandaag de dag evengoed naar de man als diens werk kan verwijzen. Dit gold vanzelfsprekend des te meer wanneer een werk als uitgesproken fascistisch werd gezien. Van de Velde en Koch maakten zo’n schilderij: *De nieuwe mensch* (ca. 1937) respectievelijk het *Zelfportret met zwarte band* (1937). De twee creaties komen in dit hoofdstuk uitgebreid aan bod, omdat zij bepalend zijn geweest voor de naoorlogse receptie van hun makers. Afhankelijk van de tijdgeest en het persoonlijke standpunt van de beschouwer zijn zij soms gedepolitiseerd, soms als iconen van fascisme en nationaalsocialisme neergezet. Terwijl in hoofdstuk 4 deze latere interpretaties centraal staan, buigt dit hoofdstuk zich over de ontstaansbetekenis van de twee portretten. Opvallend is dat geen van beide werken voor 1940 als fascistisch te boek stond. Hoewel dit is aangevoerd als bewijs dat de werken in wezen geen politieke betekenis dragen, zal ik betogen dat er meer redenen zijn om het tegenovergestelde aan te nemen.

Arti et Amicitiae en de Kultuurkamer

EEN VOORGESCHIEDENIS

In 1839 stelden de vijf directeuren van de Koninklijke Academie van Beeldende Kunsten te Amsterdam een emanciperende daad voor de Nederlandse kunst. Zij – dat waren de schilders Jan Willem Pieneman en Jan Adam Kruseman, beeldhouwer Louis Royer, graveur Benoit Taurel en architect Martinus Gerardus Tétar van Elven – richtten in dat jaar de Maatschappij *Arti et Amicitiae* op.¹

De periode na 1814, het jaar waarin mecenas-koning Willem I aantrad, was voor kunstenaars rooskleurig geweest. Zo werden naast de Koninklijke Academie ook het Departement van Onderwijs, Kunsten en Wetenschappen en het Rijksmuseum in het Trippenhuis opgericht. De Belgische opstand van 1830 en de economische crisis die daarop volgde, brachten een wijziging in de cultuurpolitieke situatie teweeg. Het budget voor rijksaan-

kopen van eigentijdse kunstenaars daalde van f20.000 (1828) naar f3000 (1835-1843). Het aantal kunstenaars steeg daarentegen sterk in deze jaren. Hun belangen werden officieel behartigd door het Koninklijk Nederlands Instituut van Wetenschappen, Letterkunde en Schone Kunsten, maar dat schoot hierin tekort.² Arti beantwoordde aan de roep van kunstenaars om autonomie. De vereniging bood een ontmoetingsplaats waar zij naar believen konden exposeren en zelf beoordelingscommissies konden vormen. Voor noodlijdende leden, kunstenaarsweduwen en -wezen werden fondsen in het leven geroepen.³ Twee panden aan het Rokin werden omgevormd tot volwaardige kunstenaarssociëteit met tentoonstellingsruimten.⁴ Achter de witgepleisterde, classicistische gevel die het gebouw kreeg aangemeten, gaat ook vandaag de dag nog het verenigingsleven schuil.⁵

Arti bood niet alleen professionele en economische, maar ook sociale voordelen. Op haar mannelijke leden had de voorname sociëteit een magnetische werking, die hen – ten overvloede zij vermeld dat dames in Arti's oprichtingseeuw nog niet welkom waren – dagelijks naar de vereniging dreef om daar te proeven van de geneugten van alcohol, tabak en het bil-



Gebouw Arti et Amicitiae aan het Rokin in Amsterdam, met op de voorgrond het Wilhelmina-standbeeld van Arti-lid Theresia van der Pant.

jartspel. Dit alles leidde ertoe dat Arti spoedig een toonaangevend centrum voor beeldende kunst in Nederland werd. Een verdere verklaring voor Arti's bloei in de negentiende eeuw ligt bij de voor dat tijdperk kenmerkende burgerlijke gezinsszin en preoccupatie met de nationale identiteit.⁶ Dit bracht een golf van culturele initiatieven teweeg: naast Arti zagen de Maatschappij tot Bevordering van de Toonkunst (1829), de Maatschappij tot Bevordering der Bouwkunst (1842), het Historisch Genootschap (1845) en het Oudheidkundig Genootschap (1858) het licht.⁷

Willem I had de Academie van Beeldende Kunsten als opdracht meegegeven een nationale kunst te vestigen.⁸ Dit streven kwam ook op Arti tot uiting, dat van meet af aan met de Academie verbonden was – onder haar (bestuurs)leden bevond zich stevast een aantal Academie-hoogleraren. In 1862 kreeg Arti's vaderlandsliefde permanente vorm met de opening van de Historische Galerij door Willem III. Deze verbeeldde het nationale verleden in 103 door de leden vervaardigde schilderijen. Dat de vereniging zich hiermee naar de tijdgeest voegde, bewijst de populariteit van de galerij gedurende het derde kwart van de negentiende eeuw. Wie Amsterdam bezocht, bezocht de Galerij.⁹

De Arti-leden hechtten aan traditie, conventie en hiërarchie. Zij waren verdeeld in 'stemhebbende leden', een select groepje in Amsterdam wonende, vooraanstaande kunstenaars dat inspraak had in de vergadering, en een aantal alternatieve categorieën als 'buiten-leden', 'gewone leden', 'dames-gewone leden' en 'kunstlievende leden'.¹⁰ Lid worden geschiedde door middel van ballotage en wie wilde exposeren moest zijn werk aan een interne jury voorleggen. De statuten werden strikt nageleefd, jarigen en jubilarissen met de nodige egards onthaald. De vereniging was trots op haar band met het koninklijk huis. Willem I was beschermheer van Arti en zijn zoon Willem II nam deze titel van hem over toen hij in 1840 de troon besteeg. Ook Willem III stond de Maatschappij zeer na.¹¹ Hij stelde een jaarlijks uit te reiken koninklijke medaille in, een traditie die werd voortgezet door regentes Emma en haar dochter Wilhelmina.

In de laatste decennia van de negentiende eeuw begon Arti's ster te dalen. Met de oprichting van concurrerende verenigingen als het Haagse Pulchri Studio (1847), het Amsterdamse Sint Lucas (1880) en de Haagse Kunstkring (1891) raakte zij haar monopoliepositie kwijt. Sint Lucas, opgericht door leerlingen en oud-leerlingen van de Amsterdamse Rijks-academie – de opvolger van de Koninklijke Academie – moest een alternatief bieden voor het inmiddels tamelijk oubollige Arti, waar moderne kunststromingen met argwaan werden bekeken. Kunstenaars die op Arti waren geweigerd, konden vanaf nu terecht in de 'salon des refusés' van Sint

Lucas.¹² Daarbij kregen kunstcritici steeds meer invloed als gevolg van het toegenomen media-aanbod.¹³ Hun vaak wat venijnige recensies kwamen Arti's imago niet ten goede. Toen de vereniging hier in 1907 openlijk tegen protesteerde, viel hoon haar ten deel.¹⁴

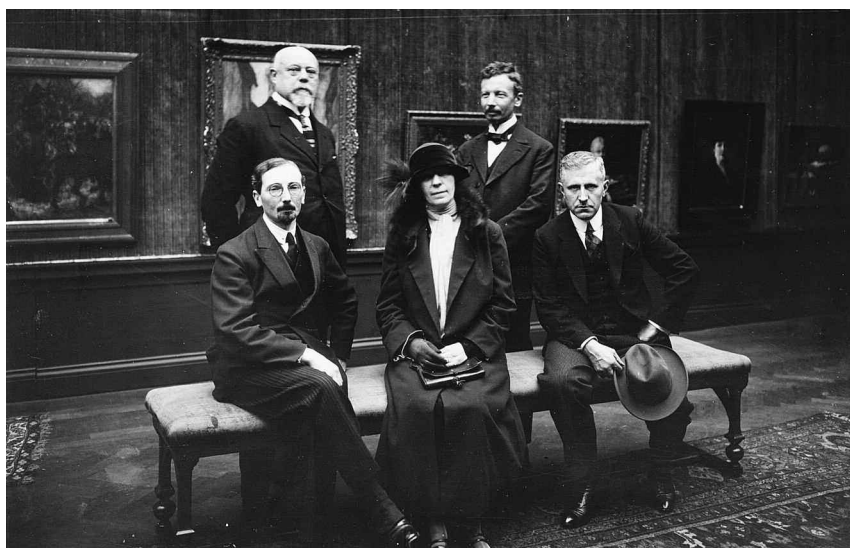
Maar hiermee is niet alles gezegd. Samen met Pulchri gold Arti rond de eeuwwisseling nog steeds als dé kunstenaarsvereniging van Nederland, met onder haar leden Piet Mondriaan, Willem van Konijnenburg, Lambertus Zijl, Jan Toorop, George Breitner, Joseph Mendes da Costa en Isaäc Israëls.¹⁵ Uit de naam Arti sprak een zekere grandeur, het lidmaatschap was iets om trots op te zijn. Anders dan in haar begintijd werd Arti nu echter gezien als een vereniging voor gearriveerden – wat voor jonge en vooruitstrevende kunstenaars niet bepaald een aanbeveling was.¹⁶

ARTISTIEKE IDENTITEIT EN RECEPTIE TIJDENS HET INTERBELLUM
Ook in de jaren rond de Eerste Wereldoorlog, toen moderne stromingen bloeiden in Nederland en Europa, hield Arti aan de traditie vast. Het Amsterdams en Haags impressionisme domineerde de tentoonstellingen, met als terugkerende thema's het Hollandse landschap, het stads- en dorpsgezicht, het stilleven en het portret.¹⁷ Slechts een enkele keer kreeg de bezoeker iets verrassends voorgeschoteld. In 1932 stelde Arti na lang wikken en wegen een revolutionaire daad met een tentoonstelling van Chagall. Weliswaar was men van mening dat uit zijn werk een 'geheel andere geest' sprak, maar zijn naam gaf de doorslag. Zo kon de vereniging laten zien dat zij meer bij de tijd was dan wel werd gedacht.¹⁸

Arti was zeer op haar onafhankelijkheid gesteld. Toen in het crisisjaar 1931 de Nederlandse Federatie van Beeldende Kunstenaarsverenigingen werd opgericht, waren de leden, anders dan op andere verenigingen, huiverig zich aan te sluiten. Schilder Gerrit Knap verkondigde tijdens de ledenvergadering dat Arti zich op een eiland bevond en zich door aansluiting op het vasteland zou begeven. 'Wij worden dan een deel der massa en zullen aan directe kracht verliezen,' meende hij. Volgens hem was Arti's positie niet zo slecht dat zij de Federatie nodig had. Om daaraan toe te voegen: 'Arti zou een bolwerk moeten zijn tegen revolutionnair en communistisch streven.'¹⁹ Ondanks dit soort tegenstand sloot de vereniging zich – zij het met 'groote voorzichtigheid' – bij de Federatie aan.²⁰ Dat het prominente Arti-lid Huib Luns de Federatie zou gaan voorzitten, sterkte de leden in hun keuze. Voorwaarde voor de toetreding was dat de Federatie puur als vakvereniging zou optreden en zich niet in artistieke aangelegenheden zou mengen. Toen Luns er een jaar later de brui aan gaf uit onvrede met het beleid van zijn medebestuurders, zegde ook Arti haar lidmaatschap weer op.²¹

De crisis van de jaren dertig sloeg de kunstwereld niet over. Ook voor de relatief welgestelde Arti-leden was het moeilijk brood op de plank krijgen. Tijdens vergaderingen kwam de financiële malaise onder kunstenaars regelmatig aan de orde. Zij genoten in die jaren nog niet de overheidsbescherming die hun in de oorlog – mits aangemeld bij de Kultuurkamer – en erna ten deel viel. Arti droeg haar steentje bij om de nood te lenigen. Zo verkocht zij reproducties van een door Piet van der Hem geschilderde voorstelling van de huwelijksvoltrekking van Juliana en Bernhard in 1937. De opbrengst daarvan ging naar hulpbehoevende kunstenaars. Ook het in 1935 opgerichte Voorzieningsfonds voor Kunstenaars en de actie Zomerzegels (vanaf 1937), initiatieven van PTT-bestuurder Jean François van Royen, boden soelaas.²²

Arti's verhouding met de pers was tijdens het interbellum al even moeizaam als voor die tijd. Berucht was vooral criticus Albert Plasschaert, die onder meer voor *Het Vaderland*, *De Groene Amsterdammer* en het *Maandblad voor Beeldende Kunsten* werkte. De 'verslapping' en 'matheid' die hij op Arti waarnam, weet hij aan 'te lang volhouden van wat in drift begonnen, door dat volhouden die drift en dien hartstocht verloor'.²³ Maar ook anderen velden harde oordelen. Het *Algemeen Handelsblad* sprak van een 'gezapig doorsukkelen op dood spoor', *De Hofstad* verweet Arti zich afzijdig te houden van de tijd.²⁴ *De Telegraaf* nam op alle grote Amsterdamse kun-



Opening expositie van schilderijen, tekeningen en beeldhouwwerken op Arti et Amicitiae, 1934. Staand: links A. Hesseling, rechts Georg Rueter. Zittend: v.l.n.r. Salomon Garf, Marie van Regteren Altena, Johannes Jurrens.

stenaarsverenigingen 'afwezigheid van bewegingen en tegenbewegingen' waar. Grensverleggendheid zou zijn omgeslagen in artistieke stilstand. Dit verwijt was dus ook aan het ooit tegendraadse Sint Lucas gericht.²⁵

De verenigingen maakten zich zo druk over het negatieve geluid van de steeds invloedrijker wordende media, dat zij er speciale commissies voor oprichtten die moesten ingrijpen als het te gortig werd.²⁶ De Haagsche Kunstkring wijdde in 1927 een congres aan het onderwerp. Daar verkondigde Academie-hoogleraar en Arti-lid Herbert van der Poll: 'Wij moeten verkoopen, de kunst is een quaestie van ellebogen.'²⁷ Letterkundige Jan Greshoff vatte de kern van het probleem daarop treffend samen: 'Zij denken en spreken eigenlijk ook niet over de kritiek; zij denken en spreken uitsluitend over de mogelijke economische gevolgen van de publicatie van de kritiek. Het is dien heeren niet om een aesthetisch probleem te doen, maar uitsluitend om de centen.'²⁸

In 1939 beleefde Arti een tijdelijke opleving met de groots opgezette viering van haar honderdjarig bestaan. Amsterdams cultuurwethouder Emanuel Boekman prees de vereniging in een toespraak om de 'zeer gelukkige combinatie van artistieke en sociale verlangens' die ze belichaamde.²⁹ okw-minister Gerrit Bolkestein benadrukte 'hoezeer hij het werk der vereniging op prijs stelde, juist in dezen tijd, nu het noodig is tusschen zooveel verwarring en verwoesting, den geest van kunst en cultuur uit te dragen'.³⁰

POLITIEKE IDENTITEIT TIJDENS HET INTERBELLUM

Als er iets kan worden gezegd over de Arti-leden van de vroege twintigste eeuw en de politiek, dan is het dat het gros zich hier bij voorkeur niet mee inliet. De Eerste Wereldoorlog lijkt op de sociëteit nauwelijks een thema te zijn geweest. Tijdens vergaderingen werd deze enkel genoemd in verband met praktische zaken als de hoge papierprijs, de brandstofschaarste en de beperkte buitenlandse expositiemogelijkheden.³¹ Belgische collega's die de grens overstaken om het oorlogsgeweld in eigen land te ontvluchten, waren ongewenste concurrenten. De nurkse schilder Eduard Karsen bestempelde ze tot 'vreemdelingen, die geld afroonden'.³²

De Arti-leden golden als kunstenaars van de 'ivoren toren'. Deze pejoratieve uitdrukking verwees naar de romantische kunstenaar die veraf stond van politieke besommeringen en het burgersmansbestaan. Toen dichter Albert Verwey in 1937 overleed, omschreef het *Leeuwarder Nieuwsblad* hem als 'een mensch die zich niet beperkte tot de ivoren toren van den individueelen kunstenaar'. Want: 'Hij stond nooit onverschillig tegenover het maatschappelijk gebeuren en de groote stroomingen, die het leven van onze tijd bewegen.'³³

Een uitzondering op Arti's afkeer van politieke kwesties was haar reactie op het gedwongen aftreden van de gevierde joodse schilder Max Liebermann als erevoorzitter van de prestigieuze *Akademie der Künste* in Berlijn. Behalve Liebermann traden in 1933 negenendertig joodse en entartete kunstenaars onder dwang uit de Akademie, onder wie Heinrich Mann, Käthe Kollwitz, Oskar Kokoschka en Ernst Barlach.³⁴ Arti stuurde Liebermann een schriftelijke steunbetuiging en besloot hem te eren met een expositie. Onder de 156 bijeengebrachte tekeningen en pastels bevond zich een nooit eerder getoond portret van Liebermanns echtgenote. De schilder had het de Maatschappij persoonlijk ter beschikking gesteld.³⁵

Het initiatief, dat eind 1933 plaatshad, zou een lelijk staartje krijgen. Stemhebbend lid Karsen sprak al tijdens het evenement de wens uit dat Arti zich niet nog een keer op politiek terrein zou begeven.³⁶ Toen de financiële afwikkeling aan de orde kwam, klaagde schilder Bart Peizel dat het te weinig geld had opgeleverd. Hij vond dat het verenigingsgeld in tijden van crisis vooral aan Nederlandse kunstenaars moest worden besteed. Karsen onderschreef dit. Hij achtte het onterecht dat buitenlandse kunstenaars 'die zich gegriefd voelen, de eer van een tentoonstelling wordt toebedeeld ten koste van onze kas'.³⁷ Opvallend is dat Liebermanns ontslag in de notulen van Arti's ledenvergadering aan de 'tijdsomstandigheden' wordt geweten.³⁸ Dit eufemisme weerklonk vaker in die jaren. Het lijkt vooral te zijn gebruikt door mensen die niet te lang wilden stilstaan bij de grimmige politieke situatie in delen van Europa.

In 1934 beklagden Arti en Pulchri Studio zich bij de minister van okw over de benoeming van de uit Duitsland gevluchte schilder Heinrich Campendonk als hoogleraar aan de Rijksacademie.³⁹ Waarom viel de keuze op een Duitser terwijl er Nederlandse kandidaten in overvloed waren?⁴⁰ Angst en ontevredenheid bepaalden hun standpunten, waarbij het economische laagtij een niet te onderschatten rol speelde. Een klein aantal Artileden gaf een ander signaal af. Jan Sluijters, Hildo Krop, Frans Everbag, Simon Maris, Marinus van Raalte, Salomon Garf, Leo Gestel en Louis Hartz sloten zich aan bij de Nederlandse afdeling van het Wereldcomité van Kunstenaars en Intellectuelen ten behoeve van slachtoffers van het nazisme. Onder meer Krop en Kees Maks waren lid van de antifascistische Bond ter Verdediging van de Kulturele Rechten (BVKR).⁴¹

Arti telde een vijftiental joodse leden. Onder hen bevonden zich Van Raalte (stemhebbend lid en penningmeester van 1921 tot 1931), Garf (stemhebbend lid en tweede secretaris van 1938 tot 1941), Martin Monnickendam (stemhebbend lid en lid van de commissie van beoordeling in 1923 en 1924), de buitenleden David Schulman en Baruch Lopes de Leao Laguna en

de gewone leden Felix Hess, Jo Spier en Mommie Schwarz. Ogenschijnlijk speelde antisemitisme op Arti dan ook geen rol. Toch kan het haast niet anders dan dat joden, net als elders in de Nederlandse samenleving, door veel leden als 'anders' werden gezien. Het gemak waarmee zij in 1941 van de ledenlijst werden afgevoerd, is hiervoor een indicatie. Mulder beschrijft een incident tijdens een Arti-vergadering in 1919, waar de sociëteitsleden ter tafel kwamen. Deze zouden niet kunstlievend genoeg zijn en afkeurenswaardige gewoontes hebben, zoals pokeren om geld. Toen Baruch Lopes de Leao Laguna informeerde wie van hen moesten verdwijnen, had Simon Maris geroepen: 'De Joden!'⁴² Het is echter de vraag of Maris voor zichzelf sprak of slechts voor anderen in de vorm van een slechte grap. Meteen bij de oprichting in 1933 nam hij plaats in het Wereldcomité van Kunstenaars en Intellectuelen.⁴³

Arti's vaderlandsliefde en koningsgezindheid waren tijdens het interbellum onverminderd groot. Geregeld werden prijsvragen met koninklijke thema's uitgeschreven, zoals 'het leven van Willem de Zwijger' bij de herdenking van zijn vierhonderdste geboortedag in 1933, en naar aanleiding van Beatrix' geboorte in 1938 'de schoonheid van het moederschap'. Datzelfde jaar viel op Arti het eerdergenoemde portret van de huwelijksinzegening van Juliana en Bernhard te bewonderen. Van de stemhebbende leden was alleen de communistisch gezinde Hildo Krop niet enthousiast over dit chauvinistische vertoon.⁴⁴

Hoezeer 'het eigene' in het denken van de tijd paste, bewijzen de woorden van voorzitter Huib Luns ter gelegenheid van Arti's honderdjarig bestaan in 1939:

Veel veranderde in de laatste eeuw in onze samenleving, maar wat niet veranderde en niet veranderen kan, is de betekenis van de uitverkiezing van den beeldenden kunstenaar van ons meest-eigene, en als opvoeder van ons volk. Immers, de Nederlandsche aard werd door niets zo zuiver vertolkt als door de schilderkunst, terwijl de schilders nog steeds het vermogen bezitten de Nederlanders van hun volksaard en van de schoonheid van hun land bewust te maken.⁴⁵

Deze beschouwing, die anno nu wat vreemd en onkies klinkt, kwam uit de mond van iemand die nog geen jaar later de Duitse inval zou vergelijken met een oudtestamentische ramp.⁴⁶ Nationalisme was gemeengoed in die dagen, en daaraan konden verschillende conclusies worden verbonden.⁴⁷ Wie Luns' woorden in het extreme trok en meende dat het land aan 'ariërs' toebehoorde, bevond zich op het pad van het nationaalsocialisme. Arti telde

een klein aantal kunstenaars dat zich in de jaren dertig of veertig bij de NSB inschreef. Dat waren in ieder geval Ype Wenning, Gerrit van Duffelen, Olga van Iterson-Knoepfle, Ed Gerdes en Henri van de Velde.

Kenmerkend voor de politieke complexiteit van de jaren dertig zijn de vriendschappen en verbanden die in die tijd nog bestonden, maar na 1940 voorgoed beschadigd raakten. Om enkele voorbeelden te noemen: Artid Tjipke Visser, die tijdens de oorlog diverse opdrachten van de bezetter zou aanvaarden, was voor de oorlog huisbeeldhouwer van de SDAP en daaraan verbonden instellingen als *Het Volk* en De Arbeiderspers. In 1934 maakte hij een buste van de Amsterdamse wethouder Floor Wibaut.⁴⁸ Kultuurraad-lid Johan Polet, die na de oorlog lid werd van Arti, vereeuwigde socialistenleider Ferdinand Domela Nieuwenhuis. Polet was goed bevriend met beeldhouwer Leo Braat, die tijdens de oorlog lijnrecht tegenover hem zou komen te staan.⁴⁹ Schilder Mommie Schwarz, die in 1942 vermoord werd in Auschwitz, kwam bij NSB'er Henri van de Velde over de vloer.⁵⁰ Van de Velde was op zijn beurt vaste exposant bij zijn joodse zwager Carel van Lier, die begin '45 verzwakt door honger en uitputting het leven liet in een Duits concentratiekamp.⁵¹ Een van de meest schrijnende voorbeelden in internationaal verband is dat Arno Breker in 1935, kort voordat hij Hitlers lievelingsbeeldhouwer werd, het dodenmasker van Max Liebermann vervaardigde. Het Berlijnse stadspaleis waarin de éminence grise van de Duitse kunst lag opgebaard, bezweek in de late oorlogsjaren onder het bommengeweld. Zijn weduwe had toen al zelfmoord gepleegd – haar deportatie had ze niet willen afwachten.⁵²

Niet alleen de NSB'ers onder de Arti-leden zouden na de oorlog als 'fout' bekend komen te staan. Ook de vereniging als geheel trof deze blaam. Door aan de eisen van de bezetter te gehoorzamen, kwam Arti in nationaalsocialistisch vaarwater terecht. De wetten van de dictatuur resulteerden er immers in dat instanties als Arti óf geariseerd werden, óf verzet pleegden, met alle gevolgen van dien. Een neutrale houding was voor een kunstenaarsvereniging geen optie – ook al zag men dit zelf anders. Daarbij raakten verschillende Arti-bestuursleden actief betrokken bij het nationaalsocialistische kunstbeleid.

ARTI'S ARISERING EN DE KULTUURKAMERKWESTIE

Arti's eerste gezamenlijke bijeenkomst na de capitulatie van 15 mei 1940 stond geheel in het teken van de nieuwe politieke situatie. De leden bespraken en betreurden de bezetting en herdachten de voor het vaderland gevallen. In verband met de verduistering werden de notulen verkort

voorgelezen. Het *Algemeen Handelsblad* had gebeld met de mededeling dat de krant de zin ‘onder bescherming van Hare Majesteit de Koningin’ niet meer aan advertenties van Arti mocht toevoegen. Voorzitter Luns raadde allen aan spoedig inkopen te doen en liet weten verheugd te zijn over het grote aantal aanwezigen, ‘waardoor zij in deze zware tijden de traditie van de Maatschappij hoog hielden’.⁵³

Na de schok van de inval zette het verenigingsleven zich in de daaropvolgende maanden schijnbaar ongestoord voort. Op vergaderingen kwamen de gebruikelijke onderwerpen ter tafel: ballotagekwesties, tentoonstellingen, de samenstelling van commissies en jubilerende kunstenaars.⁵⁴ Dat veranderde in 1941, toen de machthebber zijn aandacht op de kunstenaarsverenigingen vestigde. In het voorjaar van dat jaar organiseerde Tobie Goedewaagen een bijeenkomst voor de besturen van de grote verenigingen. Hij had de verenigingen nodig en zij hem, maakte hij daar duidelijk. BVK-hoofd Gerdes voerde de druk nog wat verder op. Hij deelde mee dat genootschappen als Arti en Sint Lucas, die recentelijk hun honderd- respectievelijk zestigjarig jubileum hadden gevierd, niet zómaar zouden worden opgeheven. Dat gold hooguit voor verenigingen ‘welke te hooi en te gras zijn opgericht’.⁵⁵ Eerder al, toen hij zijn twintigjarig bestuurslidmaatschap van Sint Lucas staakte om het BVK te gaan leiden, had Gerdes zijn bestuursgenoot Bart Peizel beloofd zijn best te zullen doen voor de grote verenigingen.⁵⁶ Maar, had hij toegevoegd, als zij hem zouden tegenwerken, dan bestond de kans dat hij zijn post moest verlaten.⁵⁷

Op 11 juli 1941 werd het sociëteitsleven opgeschrikt door een inval van de Sicherheitspolizei. De Maatschappij werd opgeheven, haar bezittingen werden geconfisqueerd en het personeel werd ontslagen. Na achttien dagen kwam er een einde aan Arti's bezetting. De sociëteit moest gesloten blijven, maar er kon weer worden geëxposeerd. Ook mocht de vereniging – op de drank- en sigarenvoorraad na – weer beschikken over haar materiële en geldelijke eigendommen. Dit alles werd toegestaan onder voorwaarde dat de joodse leden van de lijst werden geschrapt, ‘waaraan gevolg werd gegeven’, aldus de neutrale vermelding in Arti's jaarverslag over 1941.⁵⁸ Ook de steun aan weduwen en wezen van joodse kunstenaars moest worden stopgezet.⁵⁹ Musicoloog Sam Bottenheim beschreef na de oorlog hoe hij zijn vriend Huib Luns en een van diens bestuursgenoten in de tram was tegengekomen in de tijd dat deze kwestie speelde. Ze kwamen van het bureau van de Sicherheitspolizei in de ‘vermaledijd geworden Euterpestraat’. ‘Met een triomfantelijk gebaar en zichtbare voldoening toonde Luns mij den zooeven teruggekregen sleutel,’ aldus Bottenheim, ‘waarmede hij en zijn collega zich ijlings naar het gebouw aan het Rokin spoedden.’⁶⁰

De toedracht van deze actie van de bezetter is niet duidelijk. Misschien wilde hij potentieel verzet in de kiem smoren met het oog op de spoedig in te voeren ariseringsmaatregelen. De Sicherheitspolizei was een geducht pressiemiddel bij de nazificering van de kunstwereld. In de oprichtingsfase van de Kultuurkamer riep *Leiter Abteilung Kultur* Joachim Bergfeld verscheidene vooraanstaande kunstenaars op het matje om hen in het bijzijn van de Sicherheitspolizei te doordringen van het verplichte karakter van de nieuwe organisatie. Met deze rugdekking maakten zijn dreigementen meer indruk, wist hij.⁶¹

Arti bestond dus weer, zij het uitgedund. Vijftien joodse kunstenaars waren geroeyeerd: Martin Monnickendam, Marinus van Raalte, Salomon Garf, Baruch Lopes de Leao Laguna, Charlotte Boom-Pothuis, Marianne Franken, Felix Hess, Maria Boas-Zélander, Jo Spier, Mommie Schwarz, David Schulman, Hendrika van Gelder, Jaap Kaas, Max van Dam en Mozes Cohen.⁶² Zoals gezegd was Garf sinds 1938 tweede secretaris van Arti. Volgens het jaarverslag van 1941 trok hij zich in de loop van het jaar terug uit het bestuur.⁶³ Uit het archief van schilder Martin Monnickendam, actief en gewaardeerd lid sinds 1897, weten we hoe het bestuur de anti-joodse maatregelen communiceerde. Secretaris Herbert van der Poll berichtte Monnickendam op 20 september 1941:

In de verordening over het optreden van Joden in het openbaar lezen wij in artikel 1.2.6 dat het deelnemen aan openbare artistieke vertooningen voor hen verboden is. Onze voorloopige aankondiging van de Najaars-tentoonstelling was U reeds toegezonden voor de verordening, wilt deze dus als niet door U ontvangen beschouwen.⁶⁴

Twee dagen later schreef de secretaris op afstandelijke toon:

Waarde collega,
U zult, gezien de nieuwe verordening, begrijpen, dat wij U geen convocatie voor de vergadering van Stemhebbende Leden meer kunnen zenden. Waar deelneming Uwerzijds aan artistieke vertooningen verboden is, ontvangt U ook geen inzendings-biljetten van onze periodieke tentoonstellingen.
Namens het Bestuur zenden wij U onze collegiale groeten.⁶⁵

Dat het ook anders kon, bewees de Nederlandse Kring van Beeldhouwers (NKB). Begin 1942 berichtte secretaris Gerrit van der Veen aan beeldhouwer Titus Leeser:

Gaarne ontving ik van U bericht, of U valt onder de verordening No. 199 van 23 October 1941, betreffende Joden en daarmee gelijkgestelden. Hoewel deze vraag geheel tegen mijn gevoelens ingaat, acht ik mij verplicht ze U te stellen, teneinde U eventueele moeilijkheden te besparen, welke U zouden kunnen treffen, indien U in strijd met deze verordening, nog lid van onze vereniging was. Gaarne ontving ik dus van U eenig bericht.⁶⁶

Leeser bleek niet joods. Collega-beeldhouwer Johan Wertheim was dat wel. Voor hem schreef Van der Veen een verzoek tot financiële steun aan de Van Leerstichting, die in 1941 was opgericht en joodse kunstenaars financiële bijstand bood.⁶⁷

Eind 1941 werd Arti geconfronteerd met de kwestie wel of niet lid te worden van de Kultuurkamer. Opnieuw stond men voor de keuze: moest men de bezetter volgen of Arti opheffen? Het bestuur belegde een vergadering met de besturen van Pulchri Studio en Sint Lucas, waarop zij tot het eerste besloten. Zij zouden de verenigingen gelijktijdig inschrijven. In Arti's notulen wordt ook deze beslissing slechts in omfloerste termen toegelicht: 'Onder de genoemde omstandigheden, vond men dit noodzakelijk.'⁶⁸ Op de eindejaarsvergadering van 1941 accordeerden de stemhebbende leden de toetreding.⁶⁹

Arti's inschrijving bij de Kultuurkamer hield in dat al haar leden moesten worden opgegeven. Verenigingsbesturen hadden geen zicht op welke kunstenaars zich eveneens persoonlijk inschreven en welke niet.⁷⁰ Op de eerste vergadering na de bevrijding zou bestuurslid Arnout Colnot wel aangeven dat ieder 'Ariesch-lid' dat zich niet had willen opgeven, noodgedwongen van Arti's ledenlijst was afgevoerd.⁷¹ Het lijkt ook weinig logisch dat een kunstenaar die persoonlijk weigerde te tekenen, wel bij een gearieerde vereniging bleef.

De Duitse schilder Herbert Fiedler was een uitzonderingsgeval. Hij meldde zich niet en exposeerde desondanks met zijn vereniging De Onafhankelijken. Dit laat zich verklaren uit het feit dat inschrijving voor Duitsers niet verplicht was gesteld. Wat moeilijker verklaarbaar is, is dat Fiedler, die toch meteen na Hitlers machtsovername zijn vaderland was ontvlucht, het verenigingslidmaatschap eind 1941 niet opzegde en later *Wehrmacht*-soldaat werd.⁷² Hij is een van de velen op wie een eenduidig 'goed' of 'fout' niet van toepassing is. Over zijn dienstitijd schreef hij na de oorlog: 'De gebeurtenissen hebben me ingehaald en me gedwongen toch nog aan deze tragikomedie mee te doen. Als ik solo was geweest, zou ik zijn ondergedoken, maar ja, mijn gezin.'⁷³

Een aantal hooggeplaatste Arti-leden was eindverantwoordelijk voor Arti's collaboratie. Zij regisseerden de aansluiting bij de Kultuurkamer en accepteerden functies binnen het DvK. Een van hen was Ed Gerdes, NSB'er sinds 1933. Als hoofd van de afdeling BBK was hij zoals we zagen een belangrijk vormgever van de kunstwereld binnen de nieuwe orde.⁷⁴ Het gezag dat hij als Arti-lid en jarenlang bestuurder van Sint Lucas genoot onder collega's, versnelde de besluitvorming op de verenigingen. Men kende elkaar goed en deelde elkaars opvattingen over kunst.⁷⁵ De bestaande vriendschappelijke verhoudingen werden aangehouden in de nieuwe constellatie, in de overtuiging dat dat goed was voor alle partijen.

Arti's meegaandheid staat evenmin los van de diplomatieke inspanningen van Bergense School-kunstenaar Arnout Colnot, als penningmeester een geziene figuur op Arti. Hij rekende Gerdes tot zijn 'amices'⁷⁶ en bezocht hem geregeld om verslag uit te brengen en overleg te plegen.⁷⁷ Zo kon hij de verenigingskunstenaars op de hoogte houden van de departementale besluitvorming. De leden vertrouwden erop dat Colnot het wel in orde zou maken, aldus een Kultuurkamerverslag uit 1943. 'En ze gaan heusch niet zelf naar Den Haag toe.'⁷⁸

Colnot werd leider van de groep beeldende kunsten en de vakgroep schilders binnen de Kultuurkamer. Belangrijke motieven om deze functies te accepteren waren het voorkomen van Arti's opheffing en het behartigen van haar belangen binnen het DvK. Toen hij in 1941 voor een functie werd gepolst, liet Colnot weten alleen mee te willen doen als de verenigingen met hun 'eigen artistiek karakter' niet werden opgeheven.⁷⁹ Hij stemde met Gerdes af dat de statuten van de Kultuurkamer zo zouden worden opgesteld dat zij niet in strijd zouden zijn met die van de grote verenigingen.⁸⁰ De beleidsmakers van DvK en Kultuurkamer stelden zich coulant op. Medewerking van de grote groep verenigingskunstenaars was hun wel wat waard. Op andere gebieden werd dan weer gehoorzaamheid verlangd.⁸¹

Op de eindejaarsvergadering van 1941 verantwoordde Colnot zijn keuze met de woorden: 'Als wij er niet bij zijn wordt zónder ons, óver ons beslist, en wanneer "Arti" verdwijnt, zal dit te betreuren zijn voor een Maatschappij, welke reeds 100 jaar bestaat, en veel te verliezen heeft. Vooral met het oog op het Weduwen en Weezenfonds zou dit een ramp betekenen.'⁸² Colnot verlangde en kreeg expliciete steun van de vergadering voor het accepteren van de hem aangeboden positie binnen het DvK.⁸³ Bovendien stimuleerde hij de Kultuurkamerinschrijving van individuele kunstenaars, zo blijkt uit de notulen. Bart Peizel vroeg hem tijdens een vergadering of schilders die zich niet hadden opgegeven voor de Kultuurkamer,

konden doorgaan met verkopen. Hij antwoordde ‘dat dit natuurlijk niet kon; een besluit van den Rijks-Commissaris is wettelijk. Wèl kan men zich nog opgeven.’⁸⁴

Inderdaad kwam Colnots positie hem van pas om de Maatschappij in eigen handen te houden. Rond de jaarwisseling van 1942-1943 vatte een Amsterdamse NSB-wethouder het plan op om in de zalen van Arti een tweede kunstenaarssociëteit te vestigen. Toen dit gerucht de vereniging bereikte, toog Colnot naar Gerdes om het plan te barricaderen. Hij wees Gerdes erop ‘hoe “Arti” zooveel mogelijk in alles correct was geweest’.⁸⁵ Ook secretaris Felicien Bobeldijk mengde zich in de kwestie. Gerdes beloofde hem een goed woordje voor Arti te zullen doen bij Goedewaagen. Hij hield woord, en sprak bovendien nog met de burgemeester en de cultuurwethouder van Amsterdam. Allen waren op de hand van Arti. In de vergadering van 26 januari 1943 deelde Colnot mee dat het grootste gevaar volgens hem was geweken.⁸⁶ Inderdaad zou er geen tweede kunstenaarsgenootschap neerstrijken aan het Rokin.

In Colnots voordeel spreekt dat hij zich niet alleen voor de vereniging, maar ook voor bedreigde personen inzette. Hiervan zijn twee gevallen bekend. Ten eerste probeerde hij de autoriteiten te overreden om stemhebbend lid Kees Maks binnen de vereniging te houden. Als echtgenoot van een joodse vrouw mocht Maks geen lid blijven.⁸⁷ Colnots inspanningen mochten niet baten, Maks moest weg bij Arti. Zijn voorzitterschap van De Onafhankelijken moest hij – na de vereniging de Kultuurkamer te hebben binnengeloodst – eveneens neerleggen.⁸⁸

Daarnaast lijkt Colnot het joodse lid David Schulman hulp te hebben geboden. In een brief uit 1943 verschaftte Colnot het adres van de *Zentralstelle für Jüdische Auswanderung in Amsterdam* aan Gerdes, ‘waaraan het verzoek betreffende David Schulman moet worden gericht’.⁸⁹ Volgens Mulder is het goed mogelijk dat het hier om een poging tot voorkoming van deportatie ging. De naam Gerdes valt daarbij misschien nog wel meer op dan die van Colnot. Schulman getuigde er in 1948 van ‘dat hij [Gerdes] voor ondergeteekende (joodsch kunstenaar) veel gedaan heeft om hem in moeilijke posities van dienst te zijn en meegewerkt heeft hem uit het concentratiekamp te krijgen’.⁹⁰ De twee kenden elkaar uit hun beider woonplaats Laren. Schulman overleefde de bezetting in onderduik en zou van 1949-1953 voorzitter van Arti worden.⁹¹

Gerdes en Colnot spanden de kroon met hun cultuurpolitieke activiteiten in bezettingstijd, maar er waren meer Arti-leden die baantjes hadden. Naast Colnot namen de bestuursleden Bobeldijk en Gerard Westermann en stemhebbend lid Kees Heynsius plaats in Gerdes’ Raad van Advies voor

Opdrachten aan Beeldend Kunstenaars voor de Vrije Kunsten.⁹² Ook Bart Peizel, Wilm Wouters, Hendrikus IJkelens en Leendert van der Vlist raakten bij de cultuurpolitiek betrokken.⁹³ Ten slotte trad Henri Boot tot de prestigieuze Kultuurraad toe.⁹⁴ Daarnaast waren er de eerdergenoemde NSB'ers en collaborateurs als Tjipke Visser. Dat verschillende vooraanstaande Arti-leden het nationaalsocialistische regime actief ondersteunden, maakte de vereniging in de ogen van tegenstanders nog schuldiger dan ze al was. De diverse keren dat deze (bestuurs)leden het voor hun kiezen kregen in verzetsblad *De Vrije Kunstenaar*, getuigen daarvan.⁹⁵

VERZET

Een dertigtal leden kon zich niet verenigen met de in de tweede helft van 1941 door Arti gemaakte keuzes. Zij verlieten de Maatschappij per 1 januari 1942. Onder hen bevonden zich Gerrit van der Veen, Jan Wiegers, Jelle Troelstra, Sari Goth, Hildo Krop, Marie van Regteren Altena en Hans Royaards. Ook daarna nog zegden verschillende leden het lidmaatschap op.⁹⁶ Telde Arti et Amicitiae op 1 januari 1941 251 leden, eind december van dat jaar waren dat er 200. Eind 1943 resteerden nog slechts 174 leden – tot op heden het laagste ledental sinds de oprichtingstijd.⁹⁷ In het jaarverslag van 1941 wordt de exodus van leden als gebruikelijk toegelicht. Negen leden waren Arti door de dood ontvallen, terwijl ‘om verschillende redenen als bedanken, enz.’ ruim vijftig leden ‘moesten worden afgevoerd’.⁹⁸

Ook bij de zusterverenigingen Sint Lucas, Pulchri Studio, De Onafhankelijken, De Brug en de Maatschappij Rembrandt keerden de compromislozen hun vereniging de rug toe. Velen van hen hadden een dubbel lidmaatschap en zegden beide op. Zo vond er in de vroege jaren veertig een ware aderlating plaats binnen deze genootschappen: de joodse leden vertrokken onder dwang, de principiëlen uit zichzelf.

Het zo ontstane schisma in de kunstenaarsgemeenschap deed niet onder voor een kerkscheuring. ‘Bij de bespreking van dit punt ging het wild toe,’ schreef een lid van De Onafhankelijken over de vergadering waarin de keuze voor toetreding tot de Kultuurkamer was gemaakt.⁹⁹ Protesterende leden als Van der Veen, Wiegers en Willy Boers dolven het onderspit en verruilden het verenigingsleven voor het verzet. Jaren later memoreerde Leo Braat de discussies over de Kultuurkamer binnen de NKB: ‘Het werd een breuk, een breuk, die flink “krak” zei. En de gevolgen van die breuk zouden ver buiten het omperkte terrein van de NKB reiken.’¹⁰⁰

Op Arti was men zich terdege bewust van de ontstane vijandigheid. In januari 1943 voorspelde Bart Peizel dat de vereniging ‘ernstige moeilijk-

heden' kon verwachten als de oorlog beëindigd zou zijn.¹⁰¹ Op hetzelfde moment leverden de Duitsers hun laatste vergeefse krachtsinspanning in de Slag om Stalingrad. Aan het einde van die maand capituleerden zij voor de Russen. Het werd het keerpunt in de krijgskansen.

REGELS EN REACTIES

Het royement van de joodse leden en het Kultuurkamerlidmaatschap waren niet de enige eisen die de bezetter Arti stelde. Wilhelmina's naam moest van het briefpapier worden verwijderd en haar door Thérèse Schwartz vervaardigde portret, dat op een ereplaats in de sociëteit hing, opgeborgen. Verder mochten door de vergadering genomen beslissingen niet in strijd zijn met de regels van de Kultuurkamer en controleerde het departement de bestuurssamenstelling. Het aftreden van voorzitter Westermann in 1943 ging in overleg met Gerdes,¹⁰² zijn vervanger moest door Gerdes worden goedgekeurd.¹⁰³ Ook waren de beleidsmakers voornemens om het 'bedanken' – het opzeggen van het lidmaatschap – aan banden te leggen.¹⁰⁴ Of dit ook gebeurd is, is onduidelijk.

Dan was er nog de dreiging van inbeslagname. Omdat Arti een gewilde ruimte bezat op een eersteklas locatie, was er een reële kans dat de bezetter deze zou vorderen om er eigen exposities te houden of voor andere doeleinden. Op één uitzondering na wist men dit te voorkomen: in het voorjaar van 1943 eiste de Nederlandse Volksdienst de bovenzaal op voor de propagandatentoonstelling *Socialisme van den nieuwen tijd*.¹⁰⁵

De veranderingen op Arti zorgden voor spanningen die de hele oorlog bleven sluimeren. Vergaderingen werden minder goed bezocht en voor verenigingsfuncties was minder animo, wat actieve leden als gebrek aan solidariteit opvatten. Dat Jan Sluijters in december 1941 te kennen gaf buiten de bestuursverkiezingen voor 1942 te willen blijven, nam Bobeldijk hem niet in dank af. Sluijters zou Arti in de steek laten, 'temeer daar gen. Heer [Sluijters] voorheen toch niet afkeerig was van een functie in "Arti"'.¹⁰⁶ Zelf nam Bobeldijk in 1942 de functie van tweede voorzitter op zich. In 1944 werd hij voorzitter, omdat naar zijn mening juist in die moeilijke tijd eenieder moest doen wat hij kon voor de Maatschappij.

Tot 'leedwezen en teleurstelling' van zijn bestuursgenoten legde tweede secretaris Georg Rueter zijn functie in februari 1942 neer.¹⁰⁷ Een opvolger bleek niet te vinden. In betere tijden werden zulke functies grif aanvaard, merkte schilder Frans Everbag fijntjes op.¹⁰⁸ Lizzy Ansingh, die vanaf begin '42 al weinig op vergaderingen was verschenen, trad in september van dat jaar uit de Commissie van Beheer over de Kunstsalen. Haar vertrek viel in slechte aarde bij Bobeldijk. Volgens hem liet de kunstenares Arti 'een

beetje in den steek', wat 'niet bemoedigend' was.¹⁰⁹ Enkele maanden later zou Ansingh haar lidmaatschap opzeggen.¹¹⁰

Toen historieschilder Johannes Jurrès de functie van tweede secretaris voor het jaar 1943 weigerde, stelde alweer Bobeldijk, die de boventoon voerde als het om ledenparticipatie ging: 'Wij mogen van ieder die langen tijd lid van "Arti" is, verwachten, dat hij zich juist in de tegenwoordige omstandigheden voor onze Maatschappij beschikbaar stelt.'¹¹¹ Nu de keuze eenmaal was gemaakt, moest daarin worden volhard, leek hij te bedoelen. In 1944 aanvaardde Jurrès overigens wel een bestuursfunctie. Hij prees de heren Westermann, Colnot en Van der Poll om hun goede werk in de 'moeilijke jaren' die achter hen lagen en zei ervan overtuigd te zijn dat het bestuur een succesvol jaar tegemoet ging.¹¹²

Ook andere actieve leden complimenteerden de bestuurders herhaaldelijk om hun moed en inzet. In het bijzonder bedankte men penningmeester Colnot. Bobeldijk omschreef hem als iemand die 'zoo flink' door de lastige tijd heen trachtte te komen.¹¹³ De schilderes Roos Vlasman-Lingeman uitte haar erkenning per brief. Zij schreef dat ze begripvol stond tegenover de problemen van het bestuur, 'welke door de tijdsomstandigheden waren ontstaan'.¹¹⁴

ESTHETIEK EN RECEPTIE

Kunstcriticus Kasper Niehaus beklagde zich in 1944 naar aanleiding van een Arti-tentoonstelling over 'de onbeteekenende onderwerpen, naar aanleiding waarvan de modernen meestal schilderen'.¹¹⁵ Hij dacht daarbij vooral aan het genre van het stilleven. De in de oorlog uitgegeven catalogi maken duidelijk dat stillevens toen inderdaad in overvloed aan de muur hingen op Arti. Verder werden er veel – overwegend Hollandse – landschappen, stads- en dorpsgezichten en portretten getoond. Wat de kunst betreft was er op de vereniging niets veranderd na 1940. Op klassiek-academische grondslagen gestoelde, nationalistisch getinte werken zoals de bezetter ze graag zag, hingen daar voor de oorlog ook al. Na de Duitse inval werd de Arti-kunstenaar beloond voor de vasthoudendheid aan zijn idealen: deze waren nu tot norm verheven.

De gelijkgeschakelde pers was in de regel dan ook positiever over de verenigingstentoonstellingen dan de vooroorlogse critici, of eigenlijk: minder negatief. Journalisten als Frans Hannema (*Algemeen Handelsblad*), Jos de Gruyter (*Nieuwe Rotterdamsche Courant*), Cornelis Veth (*De Telegraaf*), Henri van Calker (*De Gooi- en Eemlander*) en ook Niehaus (*De Telegraaf*) gaven oppervlakkige beschrijvingen van het op Arti getoonde werk. Uitgesproken meningen bleven achterwege. Clichématige zinnen als 'van

Westermann's liefde voor het paard getuigt diens meer decoratief dan schilderkunstig geziene Amazone'¹¹⁶ en 'Wilm Wouters heeft ditmaal een aardig schilderijtje, een zijner bekende motieven uit Volendam, waarvan mij echter de figuren minder geslaagd schijnen'¹¹⁷ passeerden in hun recensies de revue. Het DvK las opletend mee. Toen Frans Hannema enkele kritische kanttekeningen plaatste in een verder behoorlijk positief artikel over Gerard Westermann, beklaagde de schilder zich hierover bij Gerdes. Westermann, adviseur bij de vakgroep Beeldende Kunsten van de Kultuurkamer, meende: 'Wanneer ik aan den eenen kant mij beschikbaar stel om iets te helpen opbouwen, wensch ik niet in mijn bestaan gehinderd te worden door personen, wier idealen ik probeer te helpen verwezenlijken.'¹¹⁸ Gerdes verzocht zijn partijgenoot en hoofdredacteur van het *Algemeen Handelsblad* S.S. Hoogterp om de kwestie met de journalist op te nemen. Want, zo schreef hij, 'het zou mij spijten, als het ontactvol optreden van een kameraad ten gevolge zou hebben, dat wij in het vervolg de zoo waardevolle medewerking van Westermann bij den kultureelen opbouw hier te lande zouden moeten missen'.¹¹⁹

KUNSTHANDEL

Zoals beschreven in het voorgaande hoofdstuk, trok de kunstmarkt na de Duitse inval sterk aan. De toegenomen klandizie bestond niet alleen uit Duitsers, maar ook uit Nederlanders, die als gevolg van de geleide bezettingseconomie en de opheffing van de deviezengrens in 1941 naar waardevaste investeringen zochten. Het gunstige klimaat bleef op Arti niet onopgemerkt. Tijdens een vergadering in het najaar van 1940 merkte Kees Maks op dat 'er tegenwoordig door sommige menschen veel geld wordt verdiend en er wel degelijk aanleiding is om eene tentoonstelling te houden'.¹²⁰ In het voorjaar van 1941 vonden twee extra groepstentoonstellingen plaats.¹²¹ In de jaren 1940-1944 werd naast de gebruikelijke voor- en najaarstentoonstelling ook een zomertentoonstelling gehouden, iets wat tijdens het interbellum maar af en toe voorkwam. Waar de tentoonstellingsopbrengsten in de jaren dertig rond de f1000 schommelden, met f3757 als uitschieter – omdat sigarenfabrikant Henri van Abbe, de oprichter van het gelijknamige museum, voor f2300 aan werken kocht¹²² – en als dieptepunt in het geheel geen opbrengst, brachten de tentoonstellingen in de oorlog een veelvoud op. De najaarstentoonstelling van 1943 en de voorjaarstentoonstelling van 1944 leidden tot recordopbrengsten: f18.754 respectievelijk f19.725.¹²³ Gecorrigeerd voor inflatie was het laatste bedrag ruim twaalf keer hoger dan de f1030 die de voorjaarstentoonstelling van 1935 opleverde.¹²⁴ Bovendien waren de genoemde exposities

uit 1943 en 1944 kleiner dan die uit de jaren dertig.¹²⁵ Wie bij de vereniging was gebleven, zal dus in ieder geval uit economisch oogpunt geen spijt van zijn keuze hebben gehad.

Normaal gesproken toonden de Arti-leden in het voorjaar schilderijen en in het najaar tekeningen, maar vanaf 1941 stonden alleen nog schilderijen op het programma. Deze leverden het meest op. Naast de drastische prijsstijgingen valt op dat kunst vaak voor de vraagprijs werd verkocht, terwijl voor de oorlog vaak maar twee derde van de vraagprijs was betaald. Voor het eerst sinds jaren hadden kunstenaars weer een goede handelspositie.¹²⁶

De klandizie op Arti bestond evenals voorheen uit particulieren en handelaren, nu aangevuld door DvK-ambtenaren en Duitsers. Hoge overheidsfunctionarissen als Meinoud Rost van Tonningen, Joachim Bergfeld en *ss-Obersturmführer* Franz Wehofsich ontvingen van Gerdes standaard een persoonlijke uitnodiging voor tentoonstellingen.¹²⁷ Een grote afnemer was de pro-Duitse Gustav Heubel, vermogend bankier en de vader van Rost van Tonningens echtgenote Florrie. Ook het DvK kocht graag op Arti. Op de voorjaartentoonstelling van 1942 werden twee schilderijen en een tekening aangeschaft, op de zomertentoonstelling negen schilderijen, in het voorjaar van 1943 nog een schilderij. De voorkeur voor het rustieke en het nationale sprak duidelijk uit de titels van deze aanwinsten, waaronder *Landschap* (Arnout Colnot), *De zusters van Orthenpoort te 's-Hertogenbosch* (Kees Heynsius), *Zandafgraving* (Ype Wenning) en *Boerenwetering* (Gerard van Vliet).¹²⁸ Het DvK toonde zich een royale koper: voor alle werken werd de vraagprijs betaald.¹²⁹

Hun verbeterde economische positie is een niet te onderschatten reden geweest voor het collaboreren van veel schilders. Na de magere jaren dertig won de verleiding van goed verkopen het bij hen van morele bezwaren. Voor de wat belegen Arti-leden gold dat niet in de laatste plaats. Een anoniem, vermoedelijk door een weigerachtige collega opgetekend naoorlogs verslag stelde vast:

Sommige toetredenen tot de 'Kultuurkamer' werden zoet gehouden door aankoop van hunne werken, en anderen tot toetreding verlokend door schoone aanbiedingen. De kunstenaars die zich beschikbaar stelden voor medewerking in gilde-functies, kregen hoge salarissen. De schilders die aanstonds na de bezetting in Duitschland exposeerden [...] werden alle rijkelijk beloond met 'noch nie dagewesen' [...] aankoopssommen voor hunne werken.¹³⁰

In de latere oorlogsjaren drong zich ook aan Arti, waar men lijf en goed door de juiste politieke manoeuvres lang had weten te sparen, de rauwheid van de oorlog op. Met de dreiging van een geallieerde invasie werd in het voorjaar van 1944 het meest waardevolle kunstbezit in een bankkluis opgeborgen.¹³¹ De angst dat de monumentale sociëteit zou worden ingenomen, bleef aanwezig.¹³² Die angst bleek ongegrond, al legde de bezetter wel beslag op een naburig pand dat eveneens in Arti's bezit was.¹³³ Ondanks dit alles werd in de kunsthandel onverminderd goed verdiend. Arti's voorjaarstentoonstelling bracht het voor de vereniging astronomische bedrag op van f19.725.¹³⁴ Enkele weken later, op 27 juni 1944, vond de laatste ledenvergadering in oorlogstijd plaats. Zoals gebruikelijk kwam men in de zomermaanden niet bijeen, daarna werd vanwege een door de bezetter uitgevaardigd verbod niet meer vergaderd.¹³⁵

Henri van de Velde en het nationaalsocialisme¹

ARTISTIEKE ONTWIKKELING EN VOOROORLOGSE WAARDERING
Kunstschilder Henri van de Velde (1896-1969) groeide op in een bevoorrecht milieu. Zijn vader was arts, zijn moeder familie van Cornelis van Aalst, die van 1913 tot 1934 president-directeur was van de Nederlandsche Handel-Maatschappij (NHM). Alleen al van hun aandeel in de NHM konden de Van de Veldes ruimschoots leven. Ook waren zij kunstzinnig onderlegd. Henri legde al op jonge leeftijd tekentalent aan de dag, zijn zuster Elisabeth speelde piano en componeerde. Hun vader vroeg Mondriaan het plafond van hun huis aan de Amsterdamse Keizersgracht te beschilderen met een allegorische voorstelling van de vier jaargetijden.

Op aanraden van George Breitner en Thérèse Schwartze, die onder de indruk waren van zijn tekenwerk, werd voor de achtjarige Henri een leermeester gezocht en gevonden in de in die tijd vermaarde Larense portretschilder H.M. Krabbé.² Vanaf de late jaren tien deed Van de Velde mee aan tentoonstellingen in de kunstzaal van Hotel Hamdorff te Laren. Zijn eerste expositie van betekenis kreeg hij in 1928 bij de Koninklijke Kunstzaal Kleykamp in Den Haag.

Vanaf de jaren dertig was Van de Veldes werk geregeld bij Arti et Amicitiae en Sint Lucas te zien. Ook exposeerde hij met de door hemzelf opgerichte Gooische Kunstkring, waarvan hij voorzitter was.³ Het meeste prestige ontleende hij aan zijn exposities in de kunstzaal van Carel van Lier, op een steenworp afstand van Arti aan het Amsterdamse Rokin. Met schilders als Wim Schuhmacher, Dick Ket, Raoul Hynckes en Jan Sluijters behoorde

hij tot de ‘stal’ van Van Lier. Hij had er in de jaren dertig nagenoeg elk jaar, soms twee keer per jaar een tentoonstelling.⁴ Voor zijn schildersnaam betekende dat veel. Hynckes herinnerde zich na de oorlog:

[...] wel weet ik heel goed dat, van het jaar 1929 af tot aan de dag dat de oorlog uitbrak, Van Lier de ‘baas’ was van het Rokin, de ‘baas’ van de moderne kunst in Amsterdam. Dank zij zijn feilloze smaak, zijn vasthoudendheid, zijn ondernemingsgeest en dank zij zijn vriendelijkheid jegens de schilders, een vriendelijkheid die zich uitte in de innemendste glimlach, slaagde hij er niet slechts in zich te omgeven met de belangrijkste kunstenaars van dat tijdvak, maar ook met een groot aantal liefhebbers, die trouw zijn tentoonstellingen bezochten. Als u oude kranten leest zult u overtuigd zijn dat deze tentoonstellingen, met de grootste zorg samengesteld, één voor één klinkende gebeurtenissen



Henri van de Velde,
Zelfportret (ca. 1931).

waren. Van Lier was een uitstekend schilderijenhandelaar, maar hij was vooral een uitstekend promotor. Hij had de gave reputaties te vestigen.⁵

Van de Velde dankte zijn exposities bij Van Lier waarschijnlijk niet alleen aan zijn talent. De twee waren zowel in relationeel als financieel opzicht aan elkaar gelieerd: Van Lier was getrouwd met Van de Veldes zuster Elisabeth en werd financieel door de schilder ondersteund. Onder andere dankzij Van de Veldes bijstand kon Van Lier zijn kunsthandel in 1927 uitbreiden van een kleine zaak in Laren naar een riant kunstzaal in hartje Amsterdam.

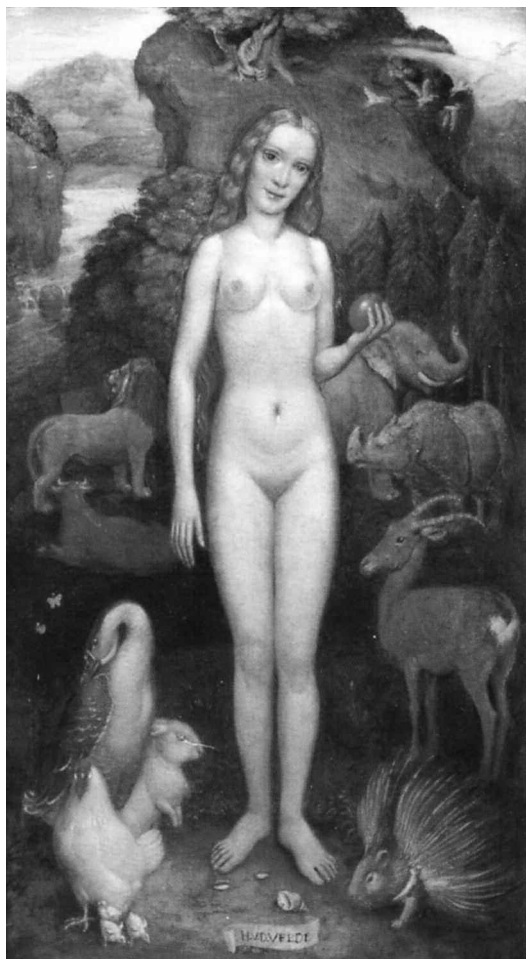
Geïnspireerd door zijn huwelijksreis naar Toscane in 1923 verbleef Van de Velde in de jaren twintig en vroege jaren dertig twee keer langdurig in Italië. Deze verblijven droegen sterk bij aan zijn *Bildung* als mens en kunstenaar. Zowel het culturele als het politieke klimaat van het door Mussolini geregeerde land inspireerde hem. Hij raakte er onder de indruk van de schilderkunst van de vroege Renaissance en probeerde deze technisch na te bootsen door literatuuronderzoek en bestudering van de Florentijnse museale collecties.⁶

De vastberadenheid waarmee Van de Velde zich op oude methoden stortte, bezorgde hem de naam van een vakman met een unieke expertise. 'Henri van de Velde beproeft om de kunst weer het fundament te geven, waarvan volgens hem zoveel afhangt, namelijk het fundament van de diepe kennis van het vak,' schreef Kasper Niehaus, die zijn werk zeer bewonderde.⁷ Net als Pyke Koch, Carel Willink, Dick Ket en andere realisten bestudeerde Van de Velde de theorieën van de Duitse kunsthistoricus Max Dörner. Diens *Malmaterial und seine Verwendung im Bilde* (1921), gewijd aan de technieken van de oude meesters, was in die jaren zeer in trek.⁸ Hammacher schrijft: 'Men las ijverig in het boek met de prachtige technische uiteenzettingen en recepten van Max Doerner. Het ambacht van schilderen werd als zodanig een belang, dat zich stelde [...] Met de wil om duidelijker, scherper te zien was meteen de wil geboren om de techniek te vinden, die dit kon verwezenlijken.'⁹

Tegenover Van de Veldes voorliefde voor traditionele werkwijzen stond zijn afkeer van avant-gardistische richtingen als De Stijl, het dadaïsme en het kubisme. Hij wilde begrijpelijke kunst maken, waarmee hij alle rangen en standen van de maatschappij kon bereiken. 'Van de Velde is een schilder van den ouden stempel, van wiens kunst zoowel het publiek, de leek, als de vakman, de kenner kan genieten,' observeerde Niehaus.¹⁰ Naast schilderijen maakte Van de Velde tekeningen, litho's, etsen en boekillustraties. Op het schip de ss Statendam uit de vloot van de Holland-Amerika Lijn creëerde hij een wandschildering.¹¹

Aan de artistieke richting die Van de Velde in Italië insloeg, zou hij zijn leven lang blijven vasthouden. Dat gold zowel voor zijn fascinatie voor oude schildertechnieken als voor zijn onderwerpkeuze. Naakten in landschappen, een thema waarin hij zich in Italië bekwaamde, lopen als een rode draad door zijn oeuvre.¹² Hun anatomische verhoudingen en verstilde poses verraden de invloed van Botticelli. Andere favoriete genres waren portretten van mens en dier, landschappen, stillevens en mythische en Bijbelse tafereelen.

Nadat de schilder in 1933 van zijn tweede Italiaanse verblijf was teruggekeerd, vestigde hij zich in Blaricum.¹³ Het decennium dat volgde kan als het meest succesvolle uit zijn carrière worden beschouwd. Binnen de Gooise en Amsterdamse kunstwereld had hij zich een plaats verworven als geta-



Henri van de Velde, *Eva in het paradijs* (jaartal onbekend).

lenteerde, erudiete realist. Bij hem thuis ontvingen hij en zijn vrouw Epi, die zelf ook schilderde, bevriende kunstenaars en andere kunstliefhebbers. Van de Veldes *Keukenstuk* toont een feestmaaltijd op de deel van zijn boerderij De Zeven Linden met naast de gastheer onder anderen Mommie Schwarz, Johan Polet, Carel van Lier, Raoul Hynckes, Jan van Herwijnen, Wim Schuhmacher en Jan Sluijters.¹⁴ Van het Leidse universiteitsbestuur ontving Van de Velde de opdracht om een kunstwerk voor prinses Juliana te vervaardigen toen zij in 1937 met Bernhard in het huwelijk trad. Hij schilderde het Academiegebouw waar de prinses colleges had gevolgd.¹⁵ Kunstenaar en auteur Paul Citroen nam Van de Velde op in zijn overzichtswerk *Palet* (1931), ook werd de schilder genoemd in *L'art hollandais contemporain* (1933) van de hoofdconservator van de Brusselse Musées Royaux des Beaux-Arts Paul Fierens.¹⁶ Het bevestigde zijn plaats in de eigentijdse canon.

In kranten en tijdschriften werd Van de Velde vanaf de late jaren twintig eveneens geregeld besproken. De recensies geven een beeld van zijn werk en de receptie daarvan, maar ook van zijn persoonlijkheid en leefwereld. In juli 1931, ruim twee jaar voordat de schilder zich bij de NSB aansloot, stelde *De Groene Amsterdammer* dat zijn werken een “‘wil-tot-gezond-worden’” en een ‘kuischings-proces’ belichaamden.¹⁷ In het aan de SDAP gelieerde dagblad *Het Volk* constateerde Paul Sanders dat ‘bij verschillende schilders (en eigenlijk geldt dit voor vele werkers van de geest evenzo) de neiging [bestond] om zich van deze tijd af te wenden en zich te verdiepen in vroegere cultuur-perioden’. Sanders noemde Van de Velde een van de sterkste vertegenwoordigers van deze tendens.¹⁸ De criticus stond hier als een van de weinigen sceptisch tegenover. Menige recensie getuigde van opluchting over Van de Veldes traditiegetrouwheid, die als typisch Nederlands werd gezien. Niehaus noteerde in 1931 dat zijn tekening en kleur zakelijk waren, ‘als een schilder van Hollandsch ras’.¹⁹ Kunstcritica Maria Viola schreef in 1936 in het *Algemeen Handelsblad*:

Wat men in zijn doorwerkte schilderijen vooral waardeert is zijn trouw aan de tradities der Hollandsche schilderkunst en zijn vermogen om het overgeleverde en ontleende te verrijken met eigen vondsten van verbeelding, vorm en kleur. Daarbij beschikt hij over een uiterst geschoolde techniek, die hem veroorlooft om wat hem voor oogen staat tot in de fijnste finesses weer te geven.²⁰

Lezing van de talrijke besprekingen van Van de Veldes werk in de jaren twintig en dertig leidt tot de conclusie dat de critici hem door de bank ge-

nomen gunstig gezind waren. Men zag hem als een van de betere Nederlandse schilders, ‘die zich door het persoonlijk karakter van zijn kunst een vasten kring van vrienden verwerft’, zoals Viola het uitdrukte.²¹ Naar aanleiding van zijn schilderij *Kruisiging* op de Parijse Wereldtentoonstelling van 1937 prees de Franse kunstcriticus Clément Morro hem als ‘un des plus beaux talents de la peinture de son pays’.²²

Toch was niet iedereen overtuigd van Van de Veldes talent. Criticus S.P. Abas publiceerde in 1937 een essay over het trio Koch, Willink en Hynckes en verklaarde in een noot vooraf waarom alleen zij aan de orde kwamen en onder anderen Van de Velde buiten beschouwing bleef: ‘Henri van de Velde is nog niet duidelijk. Hij is verward en veel omvattend reeds, maar nog niet aan zijn tijd toe. Wanneer die láát komt zal hij mogelijk een verbeelders blijken waarin tijden en “werelden” samen komen.’²³ Abas vond Van de Velde belangrijk, maar hield nog een slag om de arm.

Verschillende recensenten meenden dat de schilder zich nét niet met ’s lands groten kon meten. Zijn kleurgebruik en gestileerdheid zouden aantonen dat hij wel de techniek, maar niet de geest van een groot kunstenaar had. Volgens *Elsevier's Geïllustreerd Maandschrift* kwam zijn thematiek niet recht uit het hart:

Daardoor en daardoor alleen, en niet omdat het hem aan beeldend vermogen ontbreekt, gaat er van zijn ‘romantische kunst’ geen alle bedenkingen wègvagende kracht uit en staat men bij hem niet naakt tegenover een zuiver geestesleven (en ‘de kunst’ heeft geen andere betekenis dan juist dit), maar beschouwt men het werk voor een groot deel als opera-décors en opera-scènes, die wel romantische en andere gevoelens wekken, maar niet, in diepsten zin, ontroeren of ‘aanvuren’...²⁴

In 1939 stelde Paul Sanders – die duidelijk niet van de schilder hield – in *Het Volk*: ‘De kleur bevredigt in de meeste werken, die hier bijeen zijn, het minst. Ze heeft iets hards en plaatjesachtigs: ze heeft vaak meer van de oleografie dan van de levende verf. [...] de kleur vervlakt plotseling op hinderlijke wijze, de knapheid van enkele details is niet in staat de geest van verveling, die over het geheel ligt, te verdrijven.’²⁵

VAN DE VELDE EN HET NATIONAALSOCIALISME

Het Italië van de jaren twintig en dertig – waar hij in totaal zo’n zeven jaar verbleef – vormde een belangrijke voedingsbodem voor Van de Veldes fascistische sympathieën. Hij moet daar van dichtbij hebben gezien wat velen

in heel Europa waarnamen: het land was uit een moreel en economisch dal gekropen en werd gekenmerkt door collectief optimisme en zelfverzekerdheid.²⁶ Bovendien speelden de kunsten er, zoals in veel totalitaire staten, een prominente rol.²⁷ Na de oorlog stelde Van de Velde dat hij in het Italiaanse fascisme 'zeer veel goeds' had gevonden.²⁸ Nadat hij in 1933 definitief naar Nederland was teruggekeerd zocht hij een evenknie voor Mussolini's Nationaal-Fascistische Partij (PNF) en vond die in Musserts NSB, waarbij hij zich op 18 oktober van dat jaar inschreef.²⁹

Tijdens zijn naoorlogse verhoor stelde Van de Velde dat hij NSB-lid was geworden vanwege de kunst.³⁰ Hij meende dat de partij tegenwicht kon bieden aan de modernistische kunststromingen die hem zo tegenstonden.³¹ Een blik op het drukwerk van de NSB maakt duidelijk waar de schilder op doelde. In de brochure *De Nationaal-Socialistische Beweging in Nederland en de cultuur* (ca. 1935) noemde Mussert de middeleeuwse samenleving toonaangevend in maatschappelijk en cultureel opzicht. In die kerkelijk gefundeerde maatschappij, betoogde hij, was de arbeider in plaats van 'verlengstuk der machine' nog een ambachtsman. Zijn gilde bood professionele zekerheid en waarborgde de kwaliteit van zijn vak.³² Ook de middeleeuwse kunstenaar was zo'n vakman. Hij stond met beide benen in de samenleving en zijn kunst werd door iedereen begrepen. Na een bloeiende Gouden Eeuw op kunstgebied, schreef Mussert, deden het democratische liberalisme en het kapitalisme van na de Franse Revolutie de 'gezonde' kunst definitief de das om. De kunst ontaardde na de 'stijlloze liberale' negentiende eeuw – die weliswaar de Haagse School en dichters als Kloos voortbracht, maar deze hoogstaande kunst exclusief voor de elite bestemde – tot wanproduct. Kunst was in Musserts optiek verworpen tot 'het gedoe van charlatans en zielszieken, die de kunst via kubisme en futurisme de luiers van het dadaïsme ombonden'.³³

Het partijprogramma dat de NSB in december 1931 lanceerde, bevat voorts kritiek op de weinig royale financiële ondersteuning van kunstenaars door de Nederlandse overheid. Dit was niet alleen een gevolg van de crisis, maar ook van de prioriteit die het in 1918 opgerichte ministerie van Onderwijs, Kunsten en Wetenschappen bij het onderwijs legde.³⁴ Volgens de NSB moest een evenredig deel van de overheidskas worden besteed aan 'de schoone kunsten, welke voor de volksopvoeding voor de verheffing van den geest, van zoo onschatbare waarde zijn'.³⁵

Ook de door de NSB benadrukte 'volkse' verheffing en bescherming van vaderlands erfgoed moeten bij Van de Velde in goede aarde zijn gevallen. Als bewoner van het Gooi placht hij jaarlijks rond Kerstmis een aantal boeren uit de omgeving te ontvangen voor een feestelijk maal, opgeluisterd door

pianomuziek van zijn zuster Elisabeth en een kerstverhaal van hemzelf. Niet alleen bedankte hij zo zijn gasten voor de mogelijkheid tot het portretteren van hun dierlijke have, ook wilde hij daarmee, in de geest van de NSB, de verbondenheid tussen kunstenaar en volk tot uitdrukking brengen.³⁶

Door de kunst als reden op te geven voor zijn NSB-lidmaatschap, mat Van de Velde zichzelf een apolitiek imago aan. Recente bronnen bevestigen dit beeld.³⁷ Zoals zijn uitspraak dat hij in het fascisme 'zeer veel goeds' vond al doet vermoeden, ging Van de Veldes interesse in de NSB echter verder dan de genoemde culturele aspecten. Ook zijn afkeer van communisme en kapitalisme deelde de schilder met partijgenoten. Het materialistische wereldbeeld waarop deze doctrines geënt waren, vormde in hun ogen een bedreiging van geestelijke waarden. De thematiek in veel van Van de Veldes schilderijen en persoonlijke geschriften laat zien hoezeer het metafysische hem bezighield. In 1933 noteerde hij:

Vertikaal staat de leer van het kruis: van de aarde tot den hemel reikend. Gelijk de ladder die Jacob in zijn droom zag. Horizontaal is de richting van het communisme, vervlakkend wat diep en edel in onze kultuur leefde. Beide zijn diametraal tegenover elkander gesteld, voor den eenvoudigen mensch, wiens denken nog ongeschoold is en die afgaat op enkele leuzen, hebben zij iets gemeen, en men denkt de oude Christengemeenten communistisch, doch hij die scherper ziet weet dat het christelijke denken voortkomt uit een diep sentiment, hetwelk leert dat al ons denken en weten slechts door God's genade in ons bewust wordt: Zoo telt voor God geen stand of rijkdom en zijn wij gelijk in afwachting van zijn Openbaring en als hoogste doel is de geestelijke welvaart/bewustwording waaruit de materiele orde zal komen. Het communisme echter komt voort uit het afwenden van ons denken van deze bovengenoemde Goddelijke bron en het stellen van dit verstandsdenken (ratio) boven alles en zoo zijn wij gelijk, daar dit verstand de grenzen van stand en rijkdom doet verdwijnen en als hoogste doel is de materiele welvaart gesteld, waaruit een geestelijke welvaart kan voortkomen.³⁸

Van de Veldes meer dan manshoge schilderij *De nieuwe mensch* (ca. 1937, zie illustratiekatern, afb. 2), een allegorische verbeelding van het nationaal-socialisme, weerspiegelt deze overtuiging.³⁹ Rechts op het doek zijn een kar met een op Lenin lijkende bolsjewiek en een deelneemster aan de Franse Revolutie te zien. De kar wordt voortgesleept door een groep over elkaar heen tuimelende mannen en vrouwen en koerst in de richting van een moeras – de voorste trekkers zijn er al in weggezakt. De vrouw op de kar

steekt haar tong uit naar een Jezusfiguur aan een scheefhangend kruis. Achter diens rug staat een kerk in brand, daarvoor ligt een dode, geketende priester. Verderop, aan de horizon, worden Russische koelakken op hun eigen erf gefusilleerd.

Links op het schilderij is een gouden kalf afgebeeld met aan de voet daarvan een horde doldrieste aanbidders. Op de sokkel van het beeld prijkt het woord 'Vanitas'. Naast het gouden kalf zetelt de afgod Mammon op zijn geldzakken. Schuin achter hem staat een witte, geestachtige verschijning met op zijn hoofddoek een driehoek met de letter G erin. Op de achtergrond verrijst een stad met wolkenkrabbers. De twee taferelen dragen een eensgezinde boodschap uit: het communisme en kapitalisme hebben de (christelijke) mens en zijn leefwereld te gronde gericht.

Van de Velde was een intellectueel. Wanneer hij niet schilderde, las en schreef hij over allerlei wetenschappelijk onderwerpen, variërend van biochemie en fysica tot Russisch en Spaans. Zoals hij zich in historische schildertechnieken verdiepte, ging zijn interesse ook uit naar oude wijsheid als mythologie, tarot en esoterie.⁴⁰ Hij was ervan overtuigd dat kennis en kunde de mensheid naar een hoger niveau konden tillen. Ook van zijn kunst was dit idealisme af te lezen. Journalist Henri van Booven schreef dat deze wilde uitdrukken 'dat er achter het verval en den ondergang, de vergetelheid van iedere cultuur toch reeds het licht straalt en doorschemert van een, met immer grooter klaarheid en heerlijkheid, herrijzend geestelijk licht'.⁴¹ Vanaf de vroege jaren dertig vond Van de Velde dit 'herrijzend geestelijk licht' in het nationaalsocialisme. De 'nieuwe mens' op het gelijknamige schilderij richt zijn blik vragend ten hemel. Daar breken enkele zonnestralen krachtig door het donkere wolkendek. De vraag waarom de schilder de NSB door de jaren heen trouw bleef, is in zijn geval moeilijker te beantwoorden dan bij veel partijgenoten. Hij stond bekend als zachtaardig en verfijnd, een imago waarmee hij niet aan het standaardbeeld van de NSB'er voldoet.⁴² Hij en zijn joodse zwager Carel van Lier kwamen geregeld bij elkaar over de vloer. De verloving tussen Van Lier en zijn zuster Elisabeth zou hij hebben verdedigd bij hun oudere zuster Dorothea, die uitgesproken antisemitisch was.⁴³ Maar Van de Velde had ook een ander gezicht. Een nadere blik op *De nieuwe mensch* verduidelijkt dat.

DE NIEUWE MENSCH

Van de Veldes door mythische voorstellingen, landschappen, naakten en dierportretten gedomineerde oeuvre bevat een klein aantal werken met een nationaalsocialistische iconografie. In 1934 plaatste NSB-weekblad *Volk en Vaderland* zijn tekening *De nieuwe mensch*.⁴⁴ Deze verbeeldt een gespieelde,

half ontblote mansfiguur die de poort naar een betere wereld openbreekt. De voorstelling lijkt te zijn geïnspireerd op het Bijbelverhaal van Simson.⁴⁵

Enkele jaren later vervaardigde Van de Velde het grote schilderij met dezelfde titel. Dit was een opdracht van de gefortuneerde zakenman Louis van Leeuwen Boomkamp, partijgenoot en familie van de schilder.⁴⁶ Tijdens zijn naoorlogse berechting verklaarde Van de Velde dat Van Leeuwen Boomkamp hem had gevraagd een voorstelling te maken 'welke uitdrukking gaf van het Nationaalsocialisme'.⁴⁷ De opzet van *De nieuwe mensch* lijkt op die van de gelijknamige tekening. Centraal op het doek, te midden van zijn door communisme en kapitalisme gecorrumpeerde omgeving, staat de atletische, blonde 'nieuwe mens'. Aan zijn voeten ligt het skelet van de ratio, de belichaming van het uit de Verlichting voortgevloeide rationalisme. De jonge strijder richt een vlammend zwaard op drie half verkoolde, op de grond geslingerde boeken. Het zijn de lijfboeken van de ratio, geschreven door Marx, Darwin en Voltaire. De moraal van het tafereel is zonneklaar: het met de Verlichting opgekomen rationalistische denken heeft de mensheid ontaard en de bezoeken van communisme en kapitalisme over haar afgeroepen. Een nieuw menstype – de nationaalsocialist – zal deze valse doctrines overwinnen, zijn komst luidt een beter tijdperk in. De historici Robin te Slaa en Edwin Klijn, auteurs van een vuistdik standaardwerk over de NSB in haar jonge jaren, schrijven:

De NSB zag zichzelf niet als een gewone politieke partij. Zij pretendeerde veel meer te zijn. Musserts Nederlandse nationaalsocialisten beschouwden zich als profeten van de 'Nieuwe Tijd'. 'Het Nationaalsocialisme is vóór alles een geestelijke beweging, omdat eerst door een nieuwe geesteshouding een verjongde natie kan ontstaan,' zo hield *Volk en Vaderland* zijn lezers voor. De beweging bracht een nieuw geloof. Al in 1934 plaatste de NSB het 'religieuze besef van het nationaalsocialisme' lijnrecht tegenover 'de rationalistische afkomst der democratie'. Evenals hun buitenlandse geestverwanten, wilden de NSB'ers een radicale breuk met de gevestigde orde forceren. De Nederlandse nationaalsocialisten presenteerden zichzelf als de ware revolutionairen, tegenover alle democraten, die in hun ogen conservatief waren en hopeloos gevangen zaten in hun achterhaalde rationalistische en materialistische wereldbeschouwing.⁴⁸

Begin oktober 1939 werd *De nieuwe mensch* tentoongesteld, uitgerekend in de kunstzaal van de joodse Van Lier. Het is niet duidelijk of Van Lier wist dat hij een nationaalsocialistisch schilderij in huis had. Dat een kunstenaar werk exposeerde dat hij al had verkocht, was niet ongebruikelijk.⁴⁹

Opvallend is dat geen van de bezoekende recensenten de ‘nieuwe mens’ voor een missionaris van de nieuwe orde lijkt te hebben aangezien. Volgens *De Telegraaf* was het doek ‘een beeld, een verlenging van het leven van onzen bewogen tijd en een bekentenis, zij het wellicht meer van den mensch dan van den kunstenaar of meer van den kunstenaar dan van den artist’.⁵⁰ De *Nieuwe Rotterdamse Courant* (NRC) zag er een ‘hedendaagse pendant’ van een eveneens tentoongesteld Christusportret in.⁵¹ Het *Algemeen Handelsblad* meende dat het ‘stellig ernstig bedoeld, knap en met zorg volgens een traditioneele opvatting in elkaar gezet en geschilderd’ was, maar ‘zich niet boven het zeer verdienstelijke’ verhieft.⁵² Alleen *Het Volk* was argwanend. ‘Waar hoorde ik toch meer over boekverbranding spreken...?’ stelde Paul Sanders in zijn cynische beschrijving van het doek. Vorm en inhoud ervan zouden getuigen van een ‘toenemende afkeer van onze eigen tijd’.⁵³ Van SDAP’er Sanders weten we dat hij vergeleken met zijn collega’s bijzonder alert en kritisch was. Toen *Reichsmusikkammer*-president Richard Strauss in 1934 naar Nederland kwam ter gelegenheid van zijn zeventigste verjaardag, was Sanders de enige die zich daarover negatief uitliet. Ook organiseerde hij de tentoonstelling *De Olympiade Onder Dictatuur* (D.O.O.D.) als protest tegen de Olympische Spelen in nazihoofdstad Berlijn.⁵⁴ Historica Pauline Micheels schrijft: ‘Zijn beschouwingen over de situatie in Duitsland getuigen van uitstekende informatie en hij toont een scherp inzicht in de machtsverhoudingen in Nazi-Duitsland.’⁵⁵

De tegenstelling tussen de ontstaansbetekenis van *De nieuwe mensch* en de interpretaties uit 1939 mag verbazing wekken, maar is verklaarbaar. Ten eerste wijzen de recensies erop dat de critici niet op de hoogte waren van Van de Velde’s nationaalsocialistische sympathieën. NSB-leden hingen hun lidmaatschap niet aan de grote klok. Was de partij bij haar oprichting in 1931 slechts een van de representanten van het fascisme in Nederland, haar relatief forse aanwas, haar radicalisering in de tweede helft van de jaren dertig en de verscherping van de politieke verhoudingen in Europa leidden ertoe dat zij hoe langer hoe meer werd gezien als een bedreigend *Fremdkörper* in het politieke landschap. Ten tijde van de tentoonstelling van *De nieuwe mensch* was de ‘tijd van het gemakkelijke nationaal-socialisme’ – zoals Mussert het uitdrukte – allang voorbij.⁵⁶ Stond iemand als NSB’er bekend, dan lagen sociale isolatie en verlies van inkomsten op de loer.⁵⁷ Bij Van de Velde was hiervan in de jaren dertig geen sprake. De mediaberichten uit die tijd, ook die over *De nieuwe mensch*, schetsen een beeld van een gerespecteerd kunstenaar. Het lijkt er dus op dat men simpelweg niet van zijn lidmaatschap wist. Het feit dat hij weinig actief was in de partij maakt dat eveneens aannemelijk.⁵⁸

Verder blijkt uit de kritieken dat de beeldtaal van *De nieuwe mensch* toentertijd niet per se of uitsluitend als nationaalsocialistisch opgevat hoefde worden. Het stuk weerspiegelt de crisisstemming van de jaren dertig. Maatschappelijke omwenteling was een vertrouwd onderwerp in het publieke debat en kwam ook in literatuur en kunst tot uitdrukking. Cultuurpessimistische werken als *Der Untergang des Abendlandes* (1918/1922) van Oswald Spengler en *De opstand der horden* (1933) van José Ortega y Gasset vonden gretig aftrek.⁵⁹ De studie *In de schaduwen van morgen* (1935) van de Nederlandse historicus Johan Huizinga was eveneens ‘het gesprek van den dag’, aldus een krant uit die tijd.⁶⁰ Huizinga beschrijft hierin de broeierige stemming van het tijdperk en de wil tot revitalisering van de samenleving:

Wij zien staatsvormen, die niet meer functioneeren, productiestelsels, die op bezwijken staan. Wij zien maatschappelijke krachten, die in het dolzinnige doorwerken. De dreunende machine van dezen geweldigen tijd schijnt op het punt om vast te loopen. Meteen dringt zich de tegenstelling op. Er is nooit een tijd geweest, waarin de mensch zich zoo de gebiedende taak bewust was, om samen te werken aan het behoud en de volmaking van aardsche welvaart en beschaving. Nooit tevoren was arbeid zoo in eere. De mensch was nimmer zoo bereid te werken en te wagen, elk oogenblik zijn moed en zijn geheelen persoon te geven aan een algemeen heil. Hij heeft de hoop niet verloren.⁶¹

Een heroïsche mansfiguur als Van de Veldes ‘nieuwe mens’ hoefde niet per se een nationaalsocialist te zijn. Dergelijke helden kwamen meer voor in de kunst van het tijdperk.⁶² Harmen Meurs beeldde de communist op zijn *Protest tegen nazi-terreur* (1936) op vergelijkbare wijze uit. Deze types hadden gemeen dat zij een antwoord op de problemen van de tijd belichaamden – wat verklaart waarom *De nieuwe mensch* met Christus werd vergeleken. Verder illustreren de recensies dat de beeldtaal die we nu kitscherig vinden en met fascistische kunst of socialistisch realisme associëren, in de jaren dertig gangbaar was. De recensenten herleidden wat zij zagen tot wat zij kenden. Dat vonden zij evenwel geen gemakkelijke taak: de *NRC* sprak van een werk ‘dat zich niet in vijf minuten laat “lezen” noch in vijf regels laat beschrijven’.⁶³

Misschien was de ware aard van *De nieuwe mensch* wel duidelijk geworden als een van de critici de betekenis van een subtiel detail had gekend. Zoals genoemd verbeeldt het schilderij het antikapitalisme door de afgod Mam-

mon op een geldzak, een spookachtige witte figuur en een wilde menigte rond een gouden kalf. In de witte figuur herkenden alle recensenten een aanhanger van de Ku Klux Klan. Niehaus plaatste daar als enige van de vier wel een vraagteken bij en vermeldde de G op de hoofddoek van de figuur. Was deze echter een Ku Klux Klan-lid geweest, dan had er hoogstwaarschijnlijk geen G op zijn kledij gestaan, maar het kenmerkende kruis van de beweging. Binnen de Ku Klux Klan wordt de G niet als symbool gebruikt.

Wel is de letter een belangrijk teken binnen de vrijmetselarij. Daar staat de letter doorgaans voor *geometer* of god. Ook de G in een driehoek, zoals te zien op Van de Veldes schilderij, komt voor bij de vrijmetselarij. In het handboek *The mysteries of freemasonry* (1852) lezen we: ‘The triangle, or Delta, is the mysterious figure of the Eternal. The great letter G, placed in the centre of the triangle, signifies “Great Architect of the Universe,” who is God; and in this ineffable name is found all the divine attributes. This letter being placed in the centre of the triangle, is for us to understand that every true Mason must have it profoundly in his heart.’⁶⁴

In fascistische en nationaalsocialistische kringen werden vrijmetselaars afgeschilderd als in het geniep opererende, exclusivistische, geld- en machtswellustige kosmopolieten. Al in 1921 publiceerde nazi-ideoloog Alfred Rosenberg *Das Verbrechen der Freimaurerei*. In het Derde Rijk werden vrijmetselaars in concentratiekampen geplaatst en werd de stroming verboden.⁶⁵ In zijn doctoraalscriptie *Vrijmetselarij en nationaalsocialisme in Nederland, 1930-1940* laat historicus Jasper Enklaar zien dat ook in het Nederlandse nationaalsocialisme de antimaçonnieke gedachte een belangrijke rol speelde – zeker vanaf de tweede helft van de jaren dertig.⁶⁶ Dit maakt duidelijk waarom Van de Velde de witte figuur toevoegde aan de antikapitalistische scène op zijn nationaalsocialistische schilderij. De enigszins verdeckte opstelling van de figuur, schuin achter de mammon, lijkt het obscure karakter van zijn ondernemingen te willen uitdrukken.

We zien verder dat de vrijmetselaar naar het gouden kalf wijst. Het is goed mogelijk dat Van de Velde naar voorgangers als Poussin en Tintoretto had gekeken, die dit Bijbelse thema op een vergelijkbare manier vastlegden. Ook in hun werk wordt aanmoedigend naar het kalf gewezen. Bij expressionist Hendrik Werkman, tijdgenoot van Van de Velde maar in politiek en artistiek opzicht diens tegenbeeld, duikt deze beeldtaal eveneens op.⁶⁷

Omringd door de vrijmetselaar en het gouden kalf krijgt ook de mammon-figuur extra betekenis in het schilderij. Mammon is als afgod van rijkdom en hebzucht in het verleden talloze malen met het jodendom in verband gebracht. Ook het gouden kalf is vaak geassocieerd met de joden en de woekerpraktijken waaraan zij zich schuldig zouden maken.⁶⁸ Zo

schreef dichter Theodor Fontane in de late negentiende eeuw over de joden: 'Ums Goldne Kalb sie tanzen und morden.'⁶⁹ De Duitse literatuurwetenschapper Norbert Mecklenburg stelt vast dat het gouden kalf indertijd, als afgod van de joden, een belangrijk antisemitisch motief was.⁷⁰

Teruggrijpend op deze in de geschiedenis herhaaldelijk opduikende beeldvorming citeerde het nationaalsocialistische tijdschrift *De Schouw* in 1944 een versje van de zeventiende-eeuwse dichter Jacobus Revius:

Dat Joden woekeren met copen en vercopen
En is niet al te vreemt: want, sedert datse sopen
Het gruyts vant gulden calf, soo brant haer inde borst
Eylacie, na het gout, een eyndelose dorst [...].⁷¹

Ook de vrijmetselarij is veelvuldig in negatieve zin met het jodendom in verband gebracht. In de nationaalsocialistische ideologie werden vrijmetselaars en joden onder dezelfde noemer geschaard van geldbeluste, het nationaal belang ondermijnende kosmopolieten. Als sluipmoordenaars zouden zij te werk gaan, elkaar de bal toespelend in hun streven naar wereldmacht.

In 1936 publiceerde een zekere Redemptor het boekje *Geheime machten: de weg naar de bevrijding*. Redemptor was een pseudoniem van de nationaalsocialistische en antisemitische journalist en uitgever Arie van der Oord.⁷² Zijn boek is een langgerekte tirade aan het adres van joden, vrijmetselaars en marxisten. 'Wij zullen hier aantoonen,' schrijft hij,

dat de geheele vrijmetselarij tegenwoordig een werktuig is van het joodsche wereld-imperialisme en gebruikt wordt, waar de joodsche tronie zich zelf niet wil laten zien. [...] Het kapitalisme was het eerste werktuig, waarvan de joden zich bedienden bij hun plannen voor wereld-beheersching. Toen dat niet voldoende meer was, vonden zij de vrijmetselarij uit, en nadat de wereld weer onoverzichtelijk was geworden lanceerden zij het marxisme [...].⁷³

Ook betreurde de auteur de door hem waargenomen 'verderfelijke geest van atheïsme, materialisme, mammonisme'⁷⁴ die in de plaats van het geloof was gekomen:

Waar vroeger het verlangen naar God was, heerscht nu de zucht naar geld! Waar het groot-kapitalisme ongehinderd regeert, daar heerscht het materialisme en leeft het volk in slavernij! De gerechtvaardigde

ontevredenheid van zoo'n volk in slavernij, leidt tot marxisme en daarmee naar den ondergang: de schuld daaraan draagt dan het kapitalisme en dat krijgt dan slechts zijn verdiende loon, als hem, zooals in Rusland, alle bezit wordt ontnomen. Maar het communisme is slechts een voortzetting van het kapitalisme met andere middelen; beide zijn zuiver materialistisch. Het communisme kon niet anders zijn dan materialistisch, omdat het een jood tot vader had.⁷⁵

Het is niet gezegd dat Van de Velde kennis had genomen van dit boekje. Wel toont het, samen met diverse krantenberichten uit de jaren dertig en veertig, dat het voor nationaalsocialisten vanzelfsprekend was om joden en vrijmetselaars over één kam te scheren.⁷⁶ De op *De nieuwe mensch* weergegeven combinatie van de mammon, het gouden kalf en de witte figuur met G-in-driehoek op het voorhoofd lijkt zo te moeten worden begrepen.

Dit gedachtegoed was overigens niet enkel aan nationaalsocialisten voorbehouden. In de rechtervleugel van het katholicisme werd al in de late negentiende eeuw gefulmineerd tegen 'de Loge en de Juiverie', om met *Maasbode*-redacteur J.W. Thompson te spreken.⁷⁷ In reactie op de Dreyfus-affaire – waarbij de Frans-joodse officier Alfred Dreyfus ten onrechte van hoogverraad werd beschuldigd – werd in 1898 de conservatief-nationalistische, antisemitische *Action Française* opgericht, met schrijver en politicus Charles Maurras als haar bekendste aanvoerder. De *Action* was weer een voedingsbodem voor katholiek integralisme en aanverwante reactionair-katholieke stromingen.⁷⁸ Maar ook de antipapistische filosoof Gerard Bolland zag de jood als 'geboren splijtzwam, spelbreker en vredeverstoorder, omwentelaar en anarchist' en achte vrijmetselaars geen haar beter.⁷⁹ Wat figuren als Thompson, Maurras en Bolland gemeen hadden, was een fundamentele ontevredenheid met de in hoog tempo moderniserende wereld. In joden en vrijmetselaars vonden zij zondebokken voor industriële revolutie, kapitalisme, liberalisme, rationalisme, de *Zivilisation* met haar parlementarisme en andere uitvloeiselen van de *pestis modernistica*.⁸⁰

Een tekening in het bezit van Van de Veldes zoon biedt een verdere onderbouwing voor de veronderstelling dat *De nieuwe mensch* antimaçonnieke en antisemitische elementen in zich verenigt. De compositie hiervan komt deels overeen met die van *De nieuwe mensch*. De centrale figuur is geen mannelijke geweldenaar, maar een vrouw die een halsketting draagt met de tekst NSB. Ze vormt de verbindende schakel tussen de arbeiders en intellectuelen aan haar zijde. Wat grotendeels overeenkomt met *De nieuwe mensch* is het kapitalistische tafereel in de linkeronderhoek. Aan de voet van een gouden kalf buitelt een groep mensen over elkaar

heen. Daarachter zit een mammon-figuur met een geldzak en een met muntstukken omrande hoge hoed. Schuin achter zijn rug bevindt zich op deze studie geen figuur met een G op zijn gewaad, maar een man met midasoren en een masker voor zijn gezicht. Op zijn borst zijn de vage contouren van een davidster zichtbaar. Het lijkt erop dat Van de Velde hiermee expliciet naar het jodendom verwees, maar zeker is dit niet, want het teken komt ook voor in de vrijmetselarij. Misschien wilde hij beide groepen onder één noemer vangen.

Vanwege de verschillen in compositie is Van de Veldes zoon ervan overtuigd dat de tekening geen voorstudie is van zijn vaders *Nieuwe mensch*. Hoewel de tekening dat technisch gezien misschien niet is, is het wél aanemelijk dat zij deel uitmaakt van de voorbereidende fase van het schilderen. Het uitbeelden van het nationaalsocialisme is iets anders dan het schilderen van bijvoorbeeld een portret. Het eerste is zo multi-interpretabel dat het voorstelbaar is dat de schilder schetsen heeft gemaakt die slechts gedeeltelijk of helemaal niet op het uiteindelijke resultaat lijken. Wat de schilder tot zijn definitieve compositie heeft gebracht, is niet duidelijk. Wellicht wilde hij geen al te expliciete propagandakunst maken – iets waarvoor de kunstwereld ook toen al haar neus ophaalde. Ook is de rol van de opdrachtgever in de ontwerpfase niet duidelijk.

Dat de nationaalsocialistische betekenis van *De nieuwe mensch* in de late jaren dertig niet werd opgemerkt, hing ten slotte ook samen met de omgeving waarin het werk te zien was. Naast *De nieuwe mensch* hingen in de kunstzaal van Van Lier vier andere werken van Van de Velde. Het schilderij *De levensweg* verbeeldt een eenzame wandelaar die een donker dennenbos inloopt. Een ontwortelde boom, een schedelplaats en een rondsluipende hyena wijzen op de potentiële gevaren van het leven. Op de achtergrond is het verhoopte einde van de levensweg te zien: een steile berg met een kerk op de top. Daarnaast toonde Van de Velde twee Christusportretten. De rij werd gesloten door een ets waarin een mens en het kruis dat hij met zich meezeult symbool staan voor mens en oorlog.⁸¹

De bezoeker die dit alles kreeg voorgeschoteld, zal in Van de Velde eerder een religieus geïnspireerde wereldverbeteraar dan een overtuigde nationaalsocialist hebben gezien. In dat opzicht bestaat er een discrepantie tussen de naoorlogse terugblik op het nationaalsocialisme en de perceptie ervan *in medias res*. De interpretaties van de kunstcritici wijzen erop dat deze politieke stroming minder eenvormig was dan het overgeleverde beeld ervan. In *De nieuwe mensch* lijkt de nationaalsocialistische beeldtaal niet te zijn herkend. Als een wolf in schaapskleren ontlokte het

schilderij aan drie van de vier recensenten welgezinde reacties. Je zou het een slecht voorteken kunnen noemen: ook ten tijde van bezetting en jodenvervolging was de waakzaamheid van iemand als Paul Sanders eerder uitzondering dan regel.

VAN DE VELDES HOUDING TIJDENS DE OORLOG

Volgens Van de Veldes zoon stond zijn vader na de Duitse inval woedend op de Dam.⁸² Het is een weinig bekend aspect van de NSB: veel leden waren aanvankelijk weinig verheugd over de Duitse verovering. De historici Johannes Houwink ten Cate en Nanno in 't Veld leggen uit:

Maar – en dat is misschien het merkwaardige – verwarring, ontzetting en verontwaardiging over de Duitse inval werden door menig NSB'er net zo sterk gevoeld als door andere Nederlanders. De verwarring was vermoedelijk bij hen juist groter. [...] NSB'ers [...] zeiden later pijn en verwarring te hebben gevoeld, omdat juist hun politieke vrienden deze onverwachte invasie hadden uitgevoerd. De soldaten die NSB'er waren, gedroegen zich tijdens de vijf dagen oorlog in mei 1940 niet slechter dan de anderen; ook de Nederlandse opperbevelhebber erkende dit kort nadien.⁸³

Ondanks zijn vermeende boosheid over de inval trok Van de Velde zich niet terug uit zijn partij toen duidelijk werd op welke schaal deze zou gaan samenwerken met de Duitse overheerser. Verder conformeerde hij zich met zijn Kultuurkamerinschrijving aan het nationaalsocialistische cultuurbeleid.⁸⁴ Gedurende de eerste oorlogsjaren profiteerde hij hiervan door twee schilderijen en een gobelin aan het DVK te verkopen.⁸⁵ Het eerste schilderij was een gezicht op Rhenen, het tweede een propagandaopdracht voor het departement. Het verbeeldt een engel met in zijn hand een naar één kant overhellende weegschaal, waarop een banderol ligt met de tekst 'O ijdel en verwaten Londen / Gewogen en te licht bevonden'.⁸⁶ Achter de rug van de engel is te zien hoe Londen in vlammen opgaat. Van de Velde ontving f1500 voor deze *Engel der gerechtigheid*, die op DVK-stukken ook wel als *Engel der vergelding* staat aangeduid.⁸⁷ Ter vergelijking: de door het departement aangekochte doeken *Stilleven met bokkingen* van Hynckes, *De prediker* van Willink en *Het wachten* van Koch, waarvoor respectievelijk f1800, f2500 en f5000 werd betaald, worden door kunsthistorica Fransje Kuyvenhoven als financiële topaankopen aangemerkt.⁸⁸

Ook nam Van de Velde in de lente van 1942 deel aan de openingstoonstelling van het Nederlandse Kunsthuis in Amsterdam.⁸⁹ Deze galerie

had als doel 'het tewerkstellen van, en het geven van opdrachten aan kunstenaars, wier werk past in het kader der Nationaalsocialistische gedachte'.⁹⁰ Vooraanstaande aanhangers van de nieuwe orde als Rost van Tonningen, Gerdes en de hoofdstedelijke burgemeester Voûte stonden op de gastenlijst van het openingsfestijn, Goedewaagen hield de openingsrede.⁹¹

Van de Veldes goede verhouding met het kunstdepartement zou geen stand houden. In dezelfde tijd waarin de schilder in het Nederlandse Kunsthuis exposeerde, verzocht Gerdes het Amsterdamse bevolkingsregister diens afkomst te onderzoeken. 'In het bijzonder wensch ik omtrent de geloofsgemeenschap der ouders en grootouders te worden ingelicht,' schreef Gerdes.⁹² De vraag naar religie kon in die tijd maar op één ding wijzen: Gerdes lijkt eraan te hebben getwijfeld dat Van de Velde uit het juiste, arische, hout gesneden was. Wat hem hiertoe aanleiding gaf, is onduidelijk – wellicht was het de voornaam van Van de Veldes vader, die Abraham luidde, of was het het huwelijk van zijn zuster Elisabeth met de joodse Carel van Lier. Zeker is wel dat de invloedrijke Gerdes een poging deed de schilder onderuit te halen.

Correspondentie tussen Van de Velde en Gerdes laat zien dat hun onderlinge relatie in 1941 nog goed was, maar in 1942 was verslechterd. In 1941 schreef Van de Velde Gerdes, die hij goed kende uit de Gooise en Amsterdamse kunstenaarswereld, aan met 'Beste Eddy', in april 1942 luidde de aanhef van een brief 'Beste Gerdes'. Uit de inhoud van deze brief blijkt de reden van de veranderde toon: Van de Velde was kwaad dat hij geen cultuurpolitieke functie had gekregen. Verbolgen schreef hij:

Precies zoo ging het met de 'run' op de baantjes in gilde, Kulturkamer, Kultuurraad, enz. Ook daar scheen geen mensch zich te herinneren dat er in de NSB (die het Departement toch vertegenwoordigt) iemand was, die toch wel mee tellen kon als er dan zoo noodig over 'Kultuur' gesproken moest worden. Ik maak hieruit op, hoezeer mijn streven bij de 'Kameraden' gewaardeerd wordt. Dit ter onthouding.⁹³

Na deze aanvaring lijkt Van de Velde uit de gratie te zijn geraakt bij het departement. Na 1942 had zijn artistieke collaboratie nog maar weinig voeten in de aarde, ook al had hij dat, zoals zijn brief aan Gerdes aantoont, zelf liever anders gezien.

Het jaar daarop ondernam de schilder actie om zijn positie binnen de nationaalsocialistische kunstwereld te verbeteren. Met een Bussumse makelaar sprak hij af een aantal schilderijen te maken die in een 'eersteklas tentoonstellingsgelegenheid' zouden worden geëxposeerd. De makelaar

betaalde hem daarvoor en garandeerde hem ‘in nationaalsocialistische kringen [...] op de plaats te brengen, die hij verdient’.⁹⁴ Of het contract tussen de twee zijn vruchten afwierp, valt te betwijfelen. Van een expositie is niets bekend en Van de Velde verklaarde na de bevrijding dat hij in de laatste oorlogswinter een pak had moeten verkopen om aan eten te komen.⁹⁵

Binnen de NSB hield Van de Velde zich op de achtergrond. Een enkele keer colporteerde hij met *Volk en Vaderland*, ook oefende hij enige malen met de Weerbaarheidsafdeling (WA) nadat dit voor NSB'ers onder de 45 jaar verplicht was gesteld. Aan dat laatste gaf hij al snel de brui omdat naar zijn zeggen de WA-leden hem niet aanstonden.⁹⁶ Ook gaf hij les aan een jongeman die onderdook voor de *Arbeitseinsatz*. Hoewel dorpsgenoten waarschijnlijk op de hoogte waren van zijn NSB-lidmaatschap, was hij volgens getuigen een graag geziene figuur in zijn toenmalige woonplaats Vreeland.⁹⁷

Tijdens zijn naoorlogse verhoor stelde Van de Velde dat hij gaandeweg teleurgesteld was geraakt in het allooi van zijn partij. ‘Bedanken deed ik echter niet want ik hoopte nog steeds dat de N.S.B. voor mijn vak (ik ben n.l. kunstschilder) verbetering zou brengen zoals ook in Italië is gebeurd,’ voegde hij daaraan toe.⁹⁸ Ook de deportatie van zijn zwager Carel van Lier bracht hem niet van de NSB af. Van Liers kleinzoon en biograaf Bas van Lier werpt de vraag op hoe dit mogelijk was, nu hij het kwaad van zo dichtbij ervoer.⁹⁹ Van enige poging van de schilder om zijn zwager en begunstiger vrij te krijgen, is niets bekend.¹⁰⁰ Wel protesteerde Van de Velde door middel van een raamposter tegen de geallieerde bombardementen op Keulen, die ook de eeuwenoude Dom hadden getroffen. Het opschrift luidde dat hij zich schaamde voor landgenoten die dit goedkeurden.¹⁰¹ Zijn zuster ondernam wel actie tegen Van Liers gevangenneming. In een brief aan Gerdes smeekte zij letterlijk om vrijlating van haar echtgenoot.¹⁰² Het mocht niet baten: in februari of maart 1945 stierf Van Lier van honger en uitputting in concentratiekamp Mühlenberg bij Hannover.¹⁰³

Van de Velde ondertussen hield aan zijn idealen vast, zelfs – of juist – toen de ondergang naderde voor de partij waarin hij ondanks alles was blijven geloven. Een passage uit de biografie van Van de Veldes vak- en partijgenoot Cris Agterberg biedt een interessante vergelijking. Ook Agterberg raakte mettertijd teleurgesteld in de NSB en ook hij bleef de beweging trouw. Auteurs Marcel Brouwer en Joep Haffmans schrijven:

Aan het eind van de oorlogstijd was Agterberg volgens een vriend, de journalist en fotograaf Herman Hahndieck, ‘ontdaan, mismoedig, ontgoocheld en opstandig. Hij wilde de beweging echter niet verlaten.

Zijn ideaal was in slijk en bloed neergehaald, restte hem de consequenties van zijn dwaling te aanvaarden.' En psychiater Tammenoms Bakker formuleerde het onomwonden: 'Eenmaal deze richting ingeslagen hebbende, was het voor hem onmogelijk, mede door zijn beperktheid en eigenwijsheid, om zijn kritiek de overhand te laten krijgen en het vicieuze van zijn houding in te zien.'¹⁰⁴

WAARDERING

Anders dan bij schilders als Jan Sluijters en Pyke Koch lijken nationaalsocialisten over Van de Velde's werk unaniem positief te zijn geweest. Naar aanleiding van zijn expositie in het Nederlandse Kunsthuis schreef *De Schouw* dat de schilder zich 'op den top van een cultuurgolf' bevond. Zowel de stijl als de thematiek van zijn werk paste naadloos in de nationaalsocialistische idee:

Grootsch van visie en van zeggingskracht wordt het werk van Van de Velde juist wanneer het verkondigt, waar een stervende krijger door de Walkuren in het Walhalla wordt gebracht: een eerbetoon aan den held, den offerenden mensch. En hier is, langs den weg van de zeventiende eeuwsche schilderkunst dan toch weer de verbinding met het heden bereikt en wordt de taal, die Van de Velde met kunstzinnige bewogenheid spreekt, verstaanbaar en deze verbinding is zeer nadrukkelijk in het schilderij, waarin hij een hoopvolle verwachting of voorspelling uitspreekt: Germania, die na den oorlog het geteisterde Europa zijn cultuurwaarden: kunsten en wetenschappen terugschenkt.¹⁰⁵

Een lijst met werken van Van de Velde die waarschijnlijk uit de oorlog dateert – misschien was het de tentoonstellingslijst voor het Nederlandse Kunsthuis – laat eveneens zien dat hij de 'verbinding met het heden' goed wist te verbeelden. *De nieuwe mensch* staat erop, evenals de voor het DVK vervaardigde *Engel der gerechtigheid*. Een 'eerbetoon aan den held, den offerenden mensch' is ook het werk *Amazonenslag*, waarvan *De Schouw* een afbeelding plaatste. Twee andere titels luiden *Duitschland* en *Duitsch landschap*. Enige uitzonderingen daargelaten hebben de overige werken de Griekse mythologie en het Nederlandse landschap als onderwerp. De prijzen op de lijst variëren van f500 tot f3000.¹⁰⁶

Van de Velde exposeerde ook in Duitsland. Op de eerste reizende tentoonstelling van Nederlandse kunst, die van april tot en met december 1941 respectievelijk Keulen, Hagen, Osnabrück en Oldenburg aandeed, hing zijn *Levensweg*. De schilder werd niet tot de blikvangers van de expositie

gerekend, getuige het voorwoord van de catalogus: dat waren Koch, Hynckes en – weinig verrassend – kunstpaus Gerdes zelf.¹⁰⁷ Op de deelnemerslijst van de tweede reizende tentoonstelling in 1942 en 1943 ontbreekt Van de Velde. Zijn botsing met Gerdes enige maanden tevoren zou daarvan de reden kunnen zijn.

In oorlogstijd gepubliceerde kunsthistorische literatuur bracht eveneens erkenning voor de schilder. Zo nam Kasper Niehaus hem op in zijn overzichtswerk *Levende Nederlandsche Kunst* (1942). Van de Velde was volgens hem Nederlands beste moderne dierenschilder, een ‘kundig compositair kunstenaar’ en een ‘bekwaam tekenaar’.¹⁰⁸ Henri van Calker rekende hem tot de meest getalenteerde schilders van het land, zo blijkt uit het eerste en enige deel van zijn serie *Schilders van heden en morgen* (1941). Van de Velde zou de toekomst met een gerust hart tegemoet kunnen zien.¹⁰⁹ Beide naslagwerken noemen enkel kunstenaars die voldeden aan de nationaalsocialistische criteria. Naar joodse en andere ‘ontaaarde’ kunstenaars is het in deze overzichten vergeefs zoeken.¹¹⁰

De nieuwe mensch kwam tijdens de bezetting opnieuw in de belangstelling te staan. Het doek had in 1940 een opmerkelijke verandering van eigenaar doorgemaakt: Van Leeuwen Boomkamp had zich in dat jaar in Nederlands-Indië gevestigd en het aan Mussert geschonken. Deze was ervan onder de indruk en hing het op in zijn werkkamer aan de Utrechtse Maliebaan. De nationaalsocialistische lading van het werk raakte in 1942 onder een breder publiek bekend, toen de Materiaaldienst van de NSB het als prentbriefkaart en op posterformaat liet reproduceren.¹¹¹ ‘Vooral de groote platen geven het schilderij prachtig weer,’ schreef de directeur van de dienst. ‘Het is zeer gewenscht, dat deze reproductie de woning van ieder lid siert, omdat men daardoor bij voortduring de ons belagende machten in het oog heeft en door de figuur met het vlammeende zwaard wordt opgewekt in den strijd te volharden.’¹¹² Aan de afbeeldingen werd een beeldbeschrijvend tekstje toegevoegd dat de mythe verspreidde dat Van de Velde het werk al in 1933 voor ‘den Leider’ Mussert had geschilderd. Historicus Kees Zandvliet suggereert dat ontstaansjaar en opdrachtgever om propagandistische redenen werden aangepast. Zo konden Van de Velde en Mussert voor visionaire figuren doorgaan, die de zegetocht van het nationaalsocialisme al in 1933 hadden voorzien.¹¹³

Het tekstje interpreteert het schilderij verder op vergelijkbare wijze als de critici in 1939. Het spreekt van de ‘werkelijke vijanden’ communisme en kapitalisme, het volk dat, ‘naakt uitgeschud’, in het moeras verzinkt en ‘het rationalisme, afkomstig uit de Fransche revolutie’, dat, ‘hoewel uiterlijk

gaaf en voorzien van kroon en scepter, reeds uitgeteerd was tot een geraamte'.¹¹⁴ Wel kreeg de witte figuur naast de mammon een andere betekenis toegekend. Deze zou de 'geheime machten' representeren – de titel van het boekje van Redemptor. Het lijkt de these van de witte figuur als vrijmetselaar te bevestigen.¹¹⁵

Het fascisme van Pyke Koch

EEN STUDENT WORDT SCHILDER¹

Dat Pyke Koch een van Nederlands grootste schilders van de twintigste eeuw zou worden, lag tot zijn vijftiengste levensjaar niet in de lijn der verwachting. Geboren in 1901 als vierde kind en enige zoon in een artsengezin, bezocht hij het gymnasium, ging rechten studeren in Utrecht en werd lid van het studentencorps. Een carrière als advocaat of diplomaat lag in het verschiep. Creatief talent had hij weliswaar aan de dag gelegd, maar tot het moment van zijn professionele ommezwaai vooral op muziekgebied. Hij speelde piano en viool, het laatste behoorlijk goed, wat hem in zijn jonge jaren had doen overwegen naar het conservatorium te gaan.² Hoe kwam hij tot het drastische besluit om vlak voor zijn doctoraal examen zijn rooskleurige toekomstverwachting eraan te geven en te kiezen voor het onzekere en door zijn familie niet vanzelfsprekend gewaardeerde schildersbestaan?³

Hoewel Kochs omslag vaak wordt beschreven als een blikseminslag – hij nam min of meer van de ene op de andere dag achter de schildersezel plaats om er nooit meer achter vandaan te komen – vonden in de jaren daarvoor wel enige gebeurtenissen plaats die achteraf veelzeggend zijn.⁴ De belangrijkste daarvan was zijn ontmoeting met beeldend kunstenaar Charley Toorop als scholier. Aanvankelijk was hij vooral getroffen door haar sterke persoonlijkheid, later inspireerde zij hem ook op artistiek gebied.⁵ Van de Duitse expressionisten raakte hij onder de indruk tijdens een tentoonstelling in 1919. Carel Willink voegde zich later nog bij dit rijtje. Tijdens zijn studententijd maakte Koch enige niet onverdienstelijke tekeningen, al waren deze niet dermate knap dat er iets van zijn latere talent uit af te lezen viel.⁶ In een naoorlogs interview verklaarde hij kort en bondig: 'Ik had een engagement verbroken en ontmoette een andere vrouw, ouder dan ik, een rijpe vrouw. Ze was fantastisch op allerlei punten. Toen ben ik gaan schilderen.'⁷ Waarschijnlijk was Koch nooit een bevoegen rechtenstudent geweest en gaf deze vrouw hem het laatste duwtje in een richting die hem al langer trok.

Koch werkte in een hyperrealistische stijl. In nauwkeurigheid van stofuitdrukking ging hij verder dan ieder ander. Kunsthistoricus Carel Blotkamp schreef over zijn *Bertha van Antwerpen* (zie illustratiekatern, afb. 4) dat haar gezicht zo levensecht is weergegeven dat de schilder er levende huid voor leek te hebben gebruikt.⁸ Net als Van de Velde legde Koch zich toe op oude technieken. Colleges schilderkunstige chemie aan de Utrechtse universiteit kwamen hem daarbij van pas, evenals het door plaatsgenoot, vriend en collega-kunstenaar Erich Wichman aangeraden handboek van Dörner.⁹

De overeenkomst in stijl en thematiek in de werken van Koch, Willink en Hynckes leverde deze schilders de naam ‘magisch realisten’ op, maar zij vormden nooit een groep.¹⁰ Koch stelde zelf over de stroming dat deze zich bedient van ‘voorstellingen die wel mogelijk, maar niet waarschijnlijk zijn’.¹¹ Behalve de onwaarschijnlijkheid van hun onderwerpen stonden de magisch realisten bekend om hun verontrustende, naargeestige motieven. Hynckes maakte schilderijen met doodskoppen en andere vanitassymbolen, Willink verbeeldde de mens in een verlaten en van rampspoed doortrokken wereld. Bij Koch vallen werken als *Achterbuurtrapsodie* (1929), *La belle époque I* (1931) en *II* (ca. 1932), *Leeuw in interieur II* (1934), *Le beau mariage* (1935) en *Electrische storm* (1935) onder deze noemer. Deze thematiek heeft de schilders onlosmakelijk met de onheilszwangere jaren dertig verbonden.¹² Over *La belle époque I* (ook wel *Avant-guerre* of *Man op een houten paardje* genoemd) schreef de *NRC* indertijd:

[...] ‘Man op een houten paardje’ lijkt niet meer dan een grap, of een gewild symbool, zoals vele modernen (Pyke Koch overigens nog het minst), zich daar gaarne eens aan te buiten gaan. Het doet ons, overigens slechts in verwijderd verband, denken aan ‘Stervend Europa’ van Goll [...]. Aangevreten door de gedegenerende aanstellerij en onnatuur van het grootstadsleven, vlucht een mensch aan het Sint Lazaire-station van Parijs naar buiten, om in de natuur zijn laatste troost te vinden. Doch ziet, de boomen en de menschen hebben geen schaduwen meer, het bosch is veranderd in een decor en in de verte gaan twee amazones op houten schimmels voorbij! Is dit van den dichter geen treffend beeld?¹³

Toen de autodidact Koch eenmaal aan het schilderen was geslagen, behoorde hij zeer snel tot de top. Zijn eerste expositie had hij in 1928 bij De Onafhankelijken, waar hij door Willink en Kor Postma was geïntroduceerd.¹⁴ De media merkten hem onmiddellijk op. Als zijn werk werd bekritiseerd, was dat niet om de techniek, maar vanwege de onderkoeldheid waarmee

de schilder zijn onderwerpen vastlegde. Beroemd zijn in dit opzicht vooral Kochs vrouwenportretten. *Bertha van Antwerpen* (1931), de vrouw op *De Schiettent* (1931), zijn naoorlogse contorsionistes (ca. 1956, ca. 1957 en 1955-1963) en zijn *Vrouwen in de straat* (1962-1964) zijn stuk voor stuk androgyn, grove types. De NRC verweet Koch in 1931 een ‘moderne liefdelooze, zelfs haatdragende richting’ en schreef naar aanleiding van het eerstgenoemde werk: ‘Men mag zijn Bertha van Antwerpen prijzen om de techniek en het uitdrukingsvermogen, iets “schoons” is het meer dan levensgrootte portret niet deelachtig. Het is “cru”, maar zonder om- en doorwerking tot gevoelsinhoud, zooals de Renaissance-Duitschers bij machte waren.’¹⁵

Koch maakte zich kwaad over de publieke aanvallen op zijn vrouwen. In een brief aan zijn vriend Jan Engelman klaagde hij over

dat gefemel over: hard, meedogenloos, dierlijk – waar moet dat naar toe, etc. etc. [...] Ik begrijp niet dat een mensch ’t liefelijke en de kracht in deze gezichten, ’t zachtmoedige, wat er voor mij duimendik op ligt b.w.v. zeggen niet kan of wil zien. Is dat omdat lieflijkheid en zachtmoedigheid in hun oogen hooren gepaard te gaan, hooren te stralen uit, een wat dom, en wat aesthetisch, argeloos en liefst nog maagdelijk gezicht. Terwijl ’t hier nu eens min of meer ‘hard boiled’ wijven zijn.¹⁶

Kunstcriticus S.P. Abas begreep Kochs esthetiek van de afstotelijkheid – door hem verwoord als ‘de schoonheid [...] der cloaca’ – wél. Hij zag Kochs schilderijen als

onontkoombaar-feitelijk en alleen voor aestheten niet mooi. Aestheten zijn als moralisten. Moralisten worden kwaad als de menschen niet lijken op de beeldjes-menschen hunner idealen, en ontkennen den mensch in die menschen. Aestheten worden kwaad als werken niet lijken op de beeldjes van hun schoonheids-idealen en ontkennen dat zij schoon zouden kunnen zijn.¹⁷

In de loop van de jaren dertig veranderden Kochs onderwerpen. De zelfkantvrouwen verdwenen uit zijn werk, om daar na de oorlog pas weer in op te duiken. Zij werden vervangen door viriele mannen, ingetogen maar bekoorlijke vrouwen en ongenaakbare landschappen.¹⁸ Een belangrijk motief voor deze wending was Kochs langdurige verblijf in Italië, dat volgde op zijn huwelijk met jonkvrouwe Heddy de Geer – dochter van de CHU-politicus en latere minister-president Dirk Jan de Geer – in 1934.¹⁹ In Italië raakte hij diep onder de indruk van de schilderkunst van de Renaissance.²⁰

Koch groeide op in het dorpje Beek bij Nijmegen.²¹ Als scholier was hij bevriend met Marinus van der Goes van Naters – die later als de ‘rode jonkheer’ carrière zou maken in de PvdA. Midden in hun tienerjaren, onder de indruk van de oorlog die enige honderden kilometers zuidwaarts hevig woedde, namen de twee vrienden het leven door aan de Waaloever. Op Van der Goes maakten de oorlog en de Russische revolutie diepe indruk. Koch laat zich typeren door het feit dat hij als dertienjarige gefascineerd was door de uniformen van de in Beek gelegerde grenstroepen.²² Toen de adellijke Van der Goes verkondigde dat hij een democraat was, antwoordde Koch: ‘En ik ben een aristocraat.’²³ Hij zou deze uitspraak tot levensmotto verheffen. Volgens Van der Goes had zijn vriend toen al niets dan minachting voor ‘het lagere volk’, terwijl hijzelf de vooruitgang en verheffing ervan bepleitte.²⁴ Koch daarentegen geloofde in aangeboren ongelijkheid, en daarmee in de zinloosheid van klassenstrijd.²⁵ De vriendschap zou geen stand houden.²⁶

Koch zette zijn standsbesef kracht bij door zijn kleding. ‘Pyke Koch droeg bij voorkeur chique grijze pakken met pochet,’ aldus schrijver Frédéric Bastet. ‘Zijn schoenen waren zichtbaar duur, zijn maatoverhemden onberispelijk van snit. Hij had iets precieus over zich dat, zijn oorlogsverleden daargelaten, je voor hem innam. Wel gaf het hem tevens een dubieus air waar hij graag in wegschool als in een rookgordijn. Hij was er en hij was er niet.’²⁷ Kochs zoon Peter beschreef zijn vader, ‘bij gebrek aan betere kwalificatie’, als iemand met een “anarchistische” levenshouding, bepaald door ‘het overtuigend individualisme van een geboren enfant terrible’.²⁸

Waarschijnlijk kwam Koch in het Utrechtse studentencorps met het fascisme in aanraking, waar het al vroeg belangstelling kreeg.²⁹ Het aan de vereniging gelieerde tijdschrift *Vox Studiosorum* betoogde in 1924: ‘Het Corps heeft nooit een doel gehad: het eenige doel was ’t fascistenidee: sterk zijn en heerschen; welk zedelijk masker gebruikt dient te worden, doet niet ter zake, maar deze opzet hebben beiden gemeen.’³⁰ In dezelfde tijd hield kunstenaar, bohemien en fascist Erich Wichman er samen met dichter Gerard Bruning een voordracht over het onderwerp.³¹

In de jaren nadat hij met studie en verloving had gebroken, leefde Koch het roerige leven van een jonge kunstenaar. Hij laveerde vrijelijk tussen links en rechts en liet zijn omgang met deze of gene niet van politieke voorkeuren afhangen. Naast Wichman en de socialistische Charley Toorop was hij bevriend met Jan Engelman, Cola Debrot en Martinus Nijhoff. Ook Simon Vestdijk en Adriaan Roland Holst behoorden tot zijn kennissen-



Charley Toorop,
Eduard Mesens (m.)
en Pyke Koch (r.) in
1933.

kring.³² Samen met onder anderen Roland Holst, Gerrit Rietveld, Edgar Fernhout, Eva Besnyö, John Rädecker en de maakster zelf figureert Koch op Toorops schilderij *De maaltijd der vrienden* (1932-1933). Dit gezelschap ontmoette elkaar in de jaren dertig geregeld bij Toorop thuis in Bergen.³³ 'Pas na de Tweede Wereldoorlog liepen de culturele scheidslijnen langs politieke opvattingen. Het waren allen individualisten,' concludeert kunst-socioloog Bram Kempers.³⁴

Koch deelde zijn huis aan de Oudegracht met intellectuelen en creatieven van allerlei gading. Onder anderen Engelman, Debrot en Nijhoff woonden er korte of langere tijd.³⁵ Zijn oudste zuster Minie Stärcke-Koch volgde de sociale en artistieke ontwikkeling van haar broertje met be- en verwondering:

Zijn werk wordt prachtig, ik ben zoo benieuwd naar wat er nog weer komt. Hij maakt het zich op dat gebied niet makkelijk. Zich binden of trouwen dat zal hij wel nooit. Geen geld en geen rust voor, en geen trouw genoeg. Maar knap is hij, en op dat punt weet hij wat hij wil, en transigeert niet, dat is een feit. Hij was pas weer eens een dag bij ons, hij was er een jaar lang niet. We leven zoo uit elkaar, en hij stelt zoo andere eischen. Mijn leven moet wel zoo ingedamd verlopen en zichzelf omlijnen, er is een te groot contrast. Maar nu neemt nog minder het leven dan wel de

kunst hem innerlijk bijna geheel in beslag. En blijft er voor de mensen niet zooveel meer over. Hij hoopt maar dat hij nog 50 jaar zal kunnen schilderen [...].³⁶

Minie Stärcke kreeg gelijk wat betreft Kochs beroep en ongelijk wat betreft zijn burgerlijke status. Met zijn huwelijk nam Koch definitief afstand van het adolescentendom en kwam hij in stabielere vaarwater terecht. Ook zijn zuster merkte de verandering op. In 1934 schreef zij: 'Hij is in veel opzichten wel veel rustiger dan vroeger, wordt een net heertje, ik bedoel ook z'n innerlijk deukt en voelt gewoner niet zoo hemelbestormend, so to say burgerlijker.'³⁷ In een brief uit de late jaren dertig aan zijn middelste zuster Jo maakt Koch duidelijk zijn 'roaring twenties'-identiteit ver te zijn ontgroeid:

Zoo waren we na de oorlog. We begrepen – ik bedoel: begré-é-é-pen: hoeren; we begrépen: moordenaars – Enfin van puur begrip ontstond een soort bordeel snobbisme, een soort van overcompensatie in die richting – en nu, natuurlijk, wordt, door de generatie die te jong was om daarin te verkalken, de daad heel bar hooggeschat, het intellect was te hoog, te eenzijdig ten troon geheven. Welnu we d.w.z. de lieden beneden de veertig willen zich door 't intellect allerm minst meer laten epateeren. Het intellect, wat diende om de slechte instincten of 't gebrek aan animale fierheid en houding te 'begrijpen' moet gedeeltelijk aan die instincten – al zijn 't dan niet de slechte instincten – 't veld ruimen – We hebben weer genoeg van 't weg-bazelen van alles wat geen logische grond had – we lusten geen mannen meer die als vrouwen verkleed in bar's rondhangen en zich door de mannen en vrouwen om de beurt laten aflikken (ik zag dergelijke zaken in 't naoorlogs Berlijn en vond 't toen ook best; en vond mijzelf erg verlicht dat ik 't zoo best vond!) – 'geen vooroordelen hebben' heette dat, dat was ueberhaupt 't tooverwoord 1920-1930.)³⁸

Nog tijdens hun verlovingsoriënteerden Koch en De Geer zich op vestigingsmogelijkheden in het buitenland. In een brief uit 1934 vermeldt Koch dat zij misschien naar Berlijn wilden, maar het werd uiteindelijk Italië. Tussen 1937 en 1939 resideerde het echtpaar in Fiesole, een pittoresk plaatsje onder de rook van Florence en zijn Uffizi.³⁹ Enige jaren eerder had ook Van de Velde hier gewoond. Of de twee schilders elkaar persoonlijk kenden, is niet duidelijk. Wel prees Koch Van de Veldes werk in augustus 1940 in *De Waag*.⁴⁰

Dat Koch Berlijn overwoog terwijl de nazi's daar sinds een jaar aan de

macht waren en dat hij zich uiteindelijk in het land van de *Duce* vestigde, geeft aan dat hij op zijn minst onkritisch stond tegenover beide regimes. Hij was in deze jaren echter niet onder de indruk van Hitler. Volgens zijn zoon hield hij het in 1933 niet voor mogelijk 'dat de nazi's met een dergelijk smoel op het affiche een verkiezing zouden winnen'.⁴¹

Tegenover joden nam Koch in die tijd een ambivalente houding in, getuige een brief aan zijn vriend George Labouchère. Tijdens een bijeenkomst van het Verbond van Dietse Nationaalsolidaristen (Verdinaso), waar Labouchère bij aangesloten was, had de schilder ervaren hoe Freud en Einstein waren zwartgemaakt op grond van hun jood-zijn. Dit deed hij af als 'antipathieke, domme, beginsellooze jodenhaterij', de gedachte hekelend

dat 't voor een Jood niet erg is ergens vandaan verdreven te worden (al heeft hij daar zijn vrienden, z'n werkplaatsen, z'n materiaal en alles wat een mensch behalve z'n nationale gevoel aan 'n plek kan binden). [...] Een Jood wiens familie al langer [...] in Berlijn woonde dan de jouwe hier in Holland (er zijn heel wat Joden wiens komst in Holland in de zestiende eeuw was – antwoord me s.v.p. niet dat een niet-Ariër zich onmogelijk in de loop van vier eeuwen aan een Europeesche bodem kan hechten.)⁴²

'Een rigoureux antisemitisme' zag Koch daarentegen wél als 'een rechtvaardige zaak'.⁴³

Voor het overige was Koch beter te spreken over het Verdinaso, zo blijkt uit de brief. Deze in 1931 in Vlaanderen opgerichte beweging maakte zich sterk voor een hernieuwd samengaan van Nederland en Vlaanderen. Zij omkleedde dit 'Groot-Nederlandse' streven met principes die haar in essentie fascistisch maakten: een sterke regering als ideaal, antiparlementarisme, corporatisme en antisemitisme.⁴⁴ De organisatie was de enige met wier programmapunten Koch instemde en van wier leiders hij geloofde dat ze 'totaal te goeder trouw' waren, 'hun hypocrisieën inclusief'.⁴⁵ Een van de oprichters van de noordelijke tak van het Verdinaso was beeldhouwer Ernst Voorhoeve, een oom van Kochs vrouw Heddy.⁴⁶ Deze woonde een tijdje bij de Kochs in huis op de Oudegracht.⁴⁷

Kochs belangstelling voor het Verdinaso valt als bevestiging van zijn rechtse sympathieën op te vatten. Volgens zijn zoon was Koch lid van de organisatie, hijzelf heeft dit altijd ontkend.⁴⁸ In genoemde brief aan Labouchère sprak de schilder van 'jullie groep', wat de veronderstelling wekt dat hij in ieder geval in de vroege jaren dertig eerder als geïnteresseerde dan als lid naar bijeenkomsten kwam.⁴⁹ Voorhoeve verklaarde na de oorlog

echter dat Koch lid was geweest van zijn beweging tot de opheffing ervan in november 1940.⁵⁰

Kochs levensvisie kwam tot verdere rijping onder invloed van historicus en filosoof Oswald Spengler. In *Der Untergang des Abendlandes* beschreef deze hoe het oude Europa zich aan het einde van een onstuitbare cyclus van opkomst, bloei en neergang bevond. De oprukkende democratisering zou een uitwas zijn van haar morele, culturele en politieke verval. Naar analogie van het Romeinse imperialisme in de nadagen van de klassieke Oudheid voorzag Spengler voor het 'avondland' Europa een laatste stuip-trekking van expansie en oorlog. Duitsland, met zijn Pruisische tucht en soldatengeest, zou daarbij een hoofdrol kunnen opeisen.⁵¹ Van Hitler en het nazisme had Spengler, anders dan van Mussolini, echter geen hoge pet op. 'Und die Nationalsozialisten glauben ohne und gegen die Welt fertig zu werden und ihre Luftschlösser bauen zu können, ohne eine mindestens schweigende aber sehr fühlbare Gegenwirkung von außen her,' noteerde hij in *Jahre der Entscheidung* (1933), waarin hij zowel zijn kritiek op de nazi's als zijn bewondering voor Mussolini uitte.⁵²

De materiële en morele crisis van het interbellum maakte Spenglers boodschap zeer geloofwaardig. Zijn invloed is aan te treffen bij talrijke politici, intellectuelen en kunstenaars.⁵³ 'De naam Oswald Spengler leeft tegenwoordig op veler lippen! Zijn ondergangsboek zwerft op tal van tafels,' schreef hoogleraar geschiedenis A.A. van Schelven in 1923.⁵⁴ Ook Kochs brieven uit de jaren dertig getuigen van een Spengleriaanse levenshouding. Zijn voorkeur voor de daad boven het intellect doet denken aan Spenglers *Tatsachenmensch*, de figuur die het politieke en militaire voortouw moest nemen in de nadagen van de Europese beschaving. Een klein jaar voordat de Duitse troepen de Nederlandse grens overstaken, schreef de schilder aan zijn zwager, de psychiater August Stärcke: 'Er komt géén oorlog voorloopig – overigens is deze angst van je, in tegenstelling tot andere pessimismen waaraan we beiden souffreeren voor mij iets onbegrijpelijk. Mijn hemel dat treft ons allen gelijk. Je bent toch ook niet bang voor interplanetaire botsingen of onweer etc. Dit is buiten onze macht. Het gaat ons niet aan.'⁵⁵ In Kochs woorden weerklinkt Spenglers ideaal van een heroïsche levenshouding. Het was de daadkrachtige, door Nietzsches *Herrenmoral* geïnspireerde houding die de aristocratische mens paste.⁵⁶ De nobele *Kultur*-mens stond hier tegenover de laffe, zielloze gemaksmens van de *Zivilisation*.

Zo groeiden Kochs jong verworven elitaristische ideeën door aanraking met Wichman, het Verdinaso en Spengler tot een rijper gedachtegoed.

Zijn verblijf in Italië van 1937-1939 kwam daar nog bovenop. Klimaat, landschap, eten, kunst en cultuur van het land brachten hem in vervoering. In Mussolini's corporatisme zag hij de staatsvorm waar de tijd om vroeg, de samenleving zoals hij die waarnam bevestigde zijn geloof in het fascisme.⁵⁷ Hij noemde het land 'een tweede vaderland' en 'een balsem op vele wonden'.⁵⁸

Het is de vraag hoeveel inzicht Koch had in de dieperliggende structuur van de Italiaanse politiek. De enige twee uitspraken die journalisten hem na de oorlog over het Mussoliniaanse fascisme konden ontlokken, luiden: 'Het [...] had niets plebejisch, integendeel iets aristocratisch, in die zin, dat er niet bij alles gedacht werd: wat verdien ik eraan' en: 'Alles marcheerde, iedereen straalde zelfbewustzijn uit. De schoorsteenvegers, die droegen van die papieren mutsen om hun mooie gebrillantineerde haren schoon te houden. Zo trots als die kerels erbij liepen... Er werden huizen gebouwd, wegen, de treinen liepen op tijd.'⁵⁹ Afgaand op deze dromerig-naïeve observaties lijkt voornoemd inzicht niet zo groot te zijn geweest. Kochs zoon spreekt van het 'à la carte karakter van P.K.'s politieke menu' en noemt hem iemand die 'langs de zijlijn van de praktische politiek bleef staan'.⁶⁰

Kochs bekendste werken uit de periode waarin zijn sympathie voor het Italiaanse fascisme vaste contouren kreeg, zijn zijn *Zelfportret met zwarte band* (1937), *Portret van mevrouw H.M. Koch-de Geer* (1940) en *Marschgezang* (1940). Alle drie zijn onderwerp geweest van politieke discussie. Het *Zelfportret met zwarte band* (zie illustratiekatern, afb. 5) was een geschenk van de Utrechtse burgerij aan het Centraal Museum ter gelegenheid van het honderdjarig bestaan in 1938.⁶¹ Naar eigen zeggen voegde Koch de zwarte band toe omdat hij zich bij een eerder zelfportret aan zijn eentonige voorhoofdsoppervlak had gestoord. De hoofdband zou een harmonieuze kleur- en vormopbouw hebben gecreëerd.⁶² De schilder beschouwde het portret als een van zijn best gelukte werken en is dat blijven doen. Wat betreft de vorm van het werk deelden en delen veel critici deze mening, de inhoudelijke receptie ervan is minder eenduidig. Het interbellum, de oorlog en het naoorlogse tijdperk kennen, zoals duidelijk zal worden, alle een eigen perspectief op het portret.

Toen het *Zelfportret met zwarte band* aan het Centraal Museum werd geschonken, legden de media geen verband met de politiek.⁶³ Wel gaven leden van het Utrechtse Genootschap Kunstliefde lang na de oorlog aan dat zij bij het zien van het werk aan Mussolini hadden gedacht.⁶⁴ Overtuigender gezien het tijdstip van vermelding was criticus Paul Sanders. Hij was de enige die het werk, zij het indirect, al voor 1940 met rechts

engagement associeerde. Bij het neorealisme nam hij een 'krampachtigheid' waar die hij ook bij fascistten zag. Deze kwam naar hij vreesde voort uit 'een levenshouding die in haar consequenties tot het nationaalsocialisme moet leiden'.⁶⁵ Dat dit een discutabele uitspraak was, beseftte Sanders. Hij voegde er dan ook aan toe dat hij de neorealisten geenszins als fascistten wilde brandmerken.⁶⁶ Zijn boodschap was niettemin duidelijk.

DE POLITIEKE KOCH

Koch zocht gedurende zijn carrière zelden de publiciteit. Hij schreef niet over zijn vak en interviews geven deed hij nauwelijks.⁶⁷ Het eerste oorlogsjaar vormt daarop een uitzondering. Met de vestiging van de naziheerschappij in Nederland kreeg de schilder de geest en publiceerde hij in zeven maanden vijf artikelen in het fascistische tijdschrift *De Waag*.⁶⁸ Hierin heeft zijn op Italië gerichte, vitalistische fascisme van voor de oorlog plaatsgemaakt voor een feller en op de status-quo van de Duitse overheersing gericht nationaalsocialisme. Hij was vol lof over de 'nationaalsocialistische revolutie', die een generatie had voortgebracht 'bezielend van zelfopoffering, daadkracht en militaire heroïk'. Ook repte hij van de 'geniaal leider' die Duitsland en Italië beide op het beslissende ogenblik hadden weten voort te brengen en de 'reinigenden en bezielenden invloed' van het nationaalsocialisme.⁶⁹ Hij sprak neerbuigend over 'de door Joden gemanipuleerde z.g. internationaal georiënteerde marxistische werknemersorganisaties' en karakteriseerde Paul Sanders als 'Joodsche recensent aan "Het Volk"'.⁷⁰

Naast deze schriftelijke activiteit begaf Koch zich ook op cultuurpolitiek terrein. Toen Gerdes hem vroeg een afdeling neorealisten uit te denken voor een reizende tentoonstelling van Nederlandse kunstenaars in Duitsland, ging hij daar enthousiast op in.⁷¹ Dat hij ideeën had, blijkt uit zijn stukken in *De Waag*. Naast ideologisch getinte passages bevatten deze praktische beschouwingen over de rol en de aard van de kunst in de nationaalsocialistische samenleving. Zo sprak hij van staatsopdrachten aan goede kunstenaars en van een corporatistisch 'syndicaat der vrije beroepen en kunstenaars' – de Kultuurkamer zou pas maanden later in het leven worden geroepen.⁷² Met het oog op te verlenen staatsopdrachten verzocht hij Jan Engelman een lijst op te stellen van de beste kunstenaars van het land. Uit de dwingende toon van Kochs brief is te merken dat zijn vriend niet happig was om hem bij te staan met zijn kunde: 'Voorts: jij hoeft aan niets mee te werken! Dat een in Parijs werkende Jood niet op een inventarislijst van Nederlandsche artisten zal figureeren daarvoor zullen wel anderen dan jij zorgen.'⁷³ Een brief later vervolgde hij: 'Heb je nu die lijst van schilders gemaakt? Ik zit er op te wachten zooveel als je er maar eenigzins belang-

rijk of belovend vind [sic] – en wel in volgorde van kwaliteit!⁷⁴ Engelman, bekend om zijn principieel anti-Duitse opstelling, gaf de dreinerige Koch waarschijnlijk niet zijn zin.⁷⁵ De gevraagde lijst is in ieder geval nooit gevonden.

Daarnaast hield Koch zich bezig met de rijkscollectie. Ook hierin toonde hij zich bedreven. Toen Gerdes zonder hem een bezoek aan Carel van Lier had afgelegd met de bedoeling een Willink aan te kopen, was hij daar niet blij mee. Per brief verzocht hij Gerdes deze taak aan hem over te laten: 'Ik vraag je daarom: me *zonder* restrictie, de volmacht te geven tot het bijeenbrengen van de rijkscollectie. Je zult het ohnehin druk genoeg hebben!'⁷⁶

Waarom schudde de normaal gesproken weinig mededeelzame Koch plotseling met zo veel ijver een reeks publicaties uit zijn mouw? Waarom artikelen met een dergelijke toon van iemand die tijdens het interbellum als 'edelfascist'⁷⁷ kon worden aangemerkt die neerkeek op Hitler? En vanwaar zijn inspanningen voor Gerdes? De Spengleriaanse geschiedopvatting indachtig lijkt het erop dat Koch na de Nederlandse capitulatie zeker wist dat het nationaalsocialisme de enige juiste, want onontkoombare staatsvorm was. In *De Waag* sprak hij over het moment waarop 'ons volk als geheel tot het inzicht gaat komen van de waarheid, dat alleen een nationaalsocialistische orde het kan redden; dat de nationaalsocialistische gedachte voor Europa in de komende eeuwen de waarheid is'.⁷⁸ Het gemak waarmee hij het dedain dat hij eerder voor Hitler aan de dag had gelegd voor bewondering inwisselde, waarmee hij zijn joodse medemens schoffeerde en waarmee hij zich van fascist tot nationaalsocialist ontwikkelde, wijst eveneens op opportunisme. Nu de nieuwe orde een feit was, wist Koch wat hem te doen stond: 'Met de krachten, waarover wij beschikken, kunnen groote dingen verricht worden.'⁷⁹ Ook het bezoek dat hij samen met Gerdes en enige vakgenoten aan Berlijn bracht, past binnen die verklaring.⁸⁰ Zij ontmoetten daar onder anderen propagandaminister Joseph Goebbels. Later zou Koch beweren dat hij enkel op de uitnodiging was ingegaan om 'de slangachtige persoonlijkheid' van Goebbels mee te maken.⁸¹

Een feit dat hier niet ongenoemd kan blijven, is dat Koch van november 1940 tot mei 1941 bij de NSB stond ingeschreven. Dat bewijst een lidmaatschapskaart in het archief van de Bijzondere Rechtspleging.⁸² Net als bij het Verdinaso heeft Koch altijd ontkend zich te hebben aangemeld. Hij vond de beweging van 'een laag niveau' en haar leden 'een stelletje lumels', zo maakte hij na de oorlog duidelijk.⁸³ Tijdens zijn zuiveringsproces verklaarden verschillende getuigen dat hij een broertje dood had aan NSB'ers.⁸⁴ Hoe is deze tegenstelling te verklaren?

In november 1940 ging het Verdinaso, waarvan Koch in ieder geval bijeenkomsten had bezocht en het tijdschrift ontving, op in de NSB. Ook de ledenadministratie werd overgeheveld. Aan de hand van deze lijsten probeerden de nationaalsocialisten de Verdinaso'ers tot aansluiting te overreden. Het gebeurde echter ook dat mensen bij de NSB werden ingeschreven zonder daarin gekend te zijn. Als zo'n nieuw partijlid zich vervolgens niet binnen verloop van tijd meldde, werd hij weer afgevoerd als lid. Zo moet het volgens Ernst Voorhoeve, die daar in 1947 een getuigenis over aflegde, ook met Koch zijn gegaan. Toen dit scenario aan Koch werd voorgelegd, bleef hij erbij nooit lid te zijn geweest van het Verdinaso. Zijn enige verklaring was dat hij was overgezet als abonnee van het tijdschrift.⁸⁵ Of Koch inderdaad onbewust NSB-lid was of dat hij de feiten verdraaide, lijkt niet meer te achterhalen. Zelfs de rechercheurs van de Bijzondere Rechtspleging kwamen hier na de oorlog niet uit. Zij achtten Kochs versie van het verhaal echter niet onwaarschijnlijk.⁸⁶

Met Kochs cultuurpolitieke carrière zou het anders lopen dan zijn inspanningen uit het eerste oorlogsjaar doen vermoeden. Hij zegde zijn medewerking aan Gerdes op, omdat deze hem niet verantwoordelijk wilde maken voor de rijksaankopen. Bovendien bracht zijn trip naar Berlijn hem tot nieuwe inzichten.⁸⁷ Op 10 mei 1941, precies een jaar na de Duitse inval, schreef hij zijn vriendin Okkie van Boetzelaer dat zij gelijk had gehad met haar negatieve oordeel over de nieuwe orde. Hij karakteriseerde zijn begeestering voor het nationaalsocialisme als 'de voorstelling waarin ik leefde'.⁸⁸ Het kan toeval zijn, maar in diezelfde maand werd hij uitgeschreven bij de NSB.

Uit een brief aan Simon Vestdijk uit 1942 blijkt eveneens dat Koch de wereld anders was gaan bekijken. Hij beschreef hoe hij die laatste tijd door Kafka was gegrepen. In diens werk had hij een nieuwe, actuele betekenis ontdekt:

In deze jaren heb ik pas begrepen dat K. aanmerkelijk dichterbij de werkelijkheid staat dan ik vroeger dacht, of liever: dat van het materiaal waarmee hij opbouwt, véél meer aan de werkelijkheid ontleent [sic] is dan wij allen waarsch.l. hadden geschat. Hij leefde onder 't overheidsapparaat van de Donau monarchie – En dat apparaat had natuurlijk in wezen veel gemeen met wat we nu hebben leeren kunnen: beiden in wezen Duitsch. Boeken als der Proces en der Schloss komen mij nu voor nog grootscher en vooral ernstiger en noodlottiger te zijn dan waarvoor ik ze al ooit had gehouden. Omdat dàt erin, wat men had kunnen noemen: 'knap gevonden', of 'geniaal gekozen artistieke dispositie', plotseling op je afkomt als

een ernstige, ijzeren, dwingende werkelijkheid – zonder dat hierbij iets van het poëtische en bovenwezenlijke van dit werk verloren gaat.⁸⁹

Door Kochs anti-Duitse vrienden lijkt zijn flirt met het nationaalsocialisme hem snel te zijn vergeven. Zijn goede contact met politiek onverdachte kunstenaars als Debrot, Nijhoff, Rietveld en Roland Holst hield stand.⁹⁰ In augustus 1942 schreef Roland Holst aan Okkie van Boetzelaer: 'Ik heb een zwak voor hem. Deze twee jaren hebben hem in elk geval zijn Duitse neigingen grondig afhandig gemaakt, en zijn voorliefde voor de eerste phase van het Fascisme in Italië is voor mij niet onaanvaardbaar. Alles heeft tenslotte zoo falikant anders uitgepakt...' ⁹¹ Een halfjaar later noteerde de dichter: 'In deze lastige situatie vind ik, dat hij zich minstens even goed houdt als zoovelen, die leven op een faciel optimisme.'⁹² Koch hoorde volgens hem dan ook niet bij de 'knechten' of 'bedienden'. Hij nam zich voor om het na de oorlog voor Koch op te nemen als dat nodig was.⁹³

Medio 1941 was Koch dus collaborateur af. Dit lijkt echter slechts praktische betekenis te hebben gehad, getuige een uitspraak van Roland Holst van oktober dat jaar: 'Een vreemde knaap: nationaal-socialist, antisemiet, anti-Engelsch èn anti-Duitsch; wat moet de stakker 't moeilijk hebben!'⁹⁴ Ook Kochs correspondentie verraaft dat, hoewel hij zich niet meer met de bezetter inliet, zijn oude idealen hadden standgehouden. Nog steeds vreesde hij de democratie, de Russen, de veramerikanisering en de ondergang van het oude Europa. Al het andere verbleekte bij deze vrees, zelfs bezwaren tegen een Duitse overwinning. In december 1944 berichtte hij zijn zuster Minie:

[...] en ik denk voor de tienduizendste keer de zondige gedachte, dat het mij liever was geweest, dat de Duitschers Dantzig en heel Polen en (hun eind-doel) Europeesch Rusland hadden veroverd, ongehinderd door de Engelschen en de Amerikanen en dat dan ons lieve, mooie Europa héél gebleven was en niet voor eeuwen verarmd en ten achter en onmachtig onder de andere continenten, liever dan dit alles... Ja, alles was beter geweest (Duitschlands hegemonie-positie inclus) dan dit; want dit is het einde van alles voor ons continent-bewoners [...] Zóó voltrekken zich dus die enorme historische catastrophes, waarvan je leerde op school, of waarover je las – zonder dat iets van zoo'n werkelijkheid tot je kon doordringen! Misschien waren er heel wat Romeinen uit het ondergaande Romeinsche rijk pro-gotisch, uit pure verveling! (Zooals nu freule Okkie v. Boetzelaar pro-Russisch is...) [...] Maar nu alles zoo loopt, als 't loopt en vreemde staten en werelddeelen hier de grenzen, de leefwijze en de

regeringsstelsels zullen vaststellen op dit continent en alles tòch definitief de andere kant op schijnt te gaan en, wellicht, het privaat-bezit en de heele gedachten- en gevoelswereld, die daarmee samenhangt, opgeheven en ontbonden zullen worden... enfin we zullen het wel zien (of niet meer!).⁹⁵

Verderop in de brief blijkt hoezeer Koch al die idealen en doelen verachtte waar velen tijdens de oorlogsjaren naartoe hadden gewerkt en geleefd. Met de hem typerende scherphheid van pen verhaalde hij van een van de zonen van zijn vriend Jacob Mees, die plannen had zich in Argentinië te vestigen:

een land, waarheen naar men telkens hoort – nadat deze kruistocht tegen het kwade zijn bevredigend einde zal hebben genomen in de bevrijding van Europa – mensen hopen te ontkomen, die zich onbegrijpelijkerwijze, het continent alleen nog maar bewoond door peace-loving-nations, die nog slechts bestaan – na verwijdering van alle oorlogsmisdadigers – uit freedom-loving-people en waar niets dan Liberty, Christianity, Prosperity Social-justice and Freedom zullen heerschen, tòch niet als bar-bewoonbaar kunnen voorstellen. Hoe is 't godsmogelijk – Enfin...!⁹⁶

Het verlies van de oorlog door nazi-Duitsland zag Koch als het verlies van Europa. Volgens hem was het continent gedoemd om als cultureel afgestorven niemandsland te eindigen. Het zou een appendix van de Sovjet-Unie worden en uiteindelijk geheel ten onder gaan wanneer communisten en Amerikanen elkaar met atoomwapens te lijf zouden gaan op Europees territorium.⁹⁷

Opvallend is dat Kochs houding in bezettingstijd overeenkomst vertoont met een belangrijke inconsistentie in het denken van Spengler. Spenglers voorspelde ondergang van het avondland impliceerde de zinloosheid van elke vorm van activisme, maar toch vestigde hij zijn hoop voor het ondergaande Europa op de slagvaardige *Tatsachenmensch*. De bijstelling van zijn onvermijdelijkheidsthese vond plaats tijdens de Eerste Wereldoorlog.⁹⁸ Om ruimte te geven aan zijn politieke dadendrang dacht de filosoof een ontsnappingsclausule uit. 'Zijn "Schicksal"-gedachte, die in wezen bepaald werd door fatalisme en defaitisme, moest overgaan in een amor fati, dat wil zeggen in een actieve inzet om heer en meester te worden over "das Schicksal", zowel dat van Duitsland als van hemzelf,' aldus historicus Frits Boterman.⁹⁹ Op dezelfde manier maakte Kochs onverschrokken aanvaar-

ding van het lot, waarvan hij nog in 1939 aan zijn zwager getuigde, in 1940 kortstondig plaats voor een actieve poging tot beïnvloeding ervan. Mee-gesleept door de nazioverwinningen stelde hij zich plotseling zeer daadkrachtig op. Zijn *Waag*-artikelen laten hem zien als een goed nationaalsozialist. Het is niet verwonderlijk dat zijn plaatsgenoot en fascist Albert Kuyle hem medio 1941 als 'dit pronkstuk van de revolutionnaire kracht van de N.S.B.'¹⁰⁰ betitelde en hem van 'zóóveel conjunctuur-durf'¹⁰¹ betichtte. Om, zoals Kochs zoon, te stellen dat de schilder langs de zijlijn van de praktische politiek bleef staan, is voor deze periode niet houdbaar. Hier was het karakter van zijn politieke menu niet à la carte maar table d'hôte.

SCHILDEREN IN OORLOGSTIJD

Koch exposeerde in de oorlog acht keer, waarvan driemaal uit eigen beweging. In 1940-1941 toonde hij een portret van zijn echtgenote in Utrecht en Rotterdam. Tegelijkertijd hingen vier van zijn werken op de tentoonstelling *Hedendaagsche Nederlandsche schilderkunst* in het Centraal Museum. Dat de kunstwereld in deze tijd nog relatief ongemoeid werd gelaten, verklaart waarom tegenstanders van het nationaalsocialisme als Charles Eyck, Charley Toorop en Jan Wiegiers eveneens meededen aan *Hedendaagsche Nederlandsche schilderkunst*.¹⁰² Joodse kunstenaars namen er niet aan deel, maar exposeerden op dat moment nog wel elders.¹⁰³ Op de andere tentoonstellingen waar Koch te zien was – alle van later datum – hing zijn werk op overheidsinitiatief.¹⁰⁴

Hoewel Koch van zijn enthousiasme voor de nieuwe orde was bekomen toen de Kultuurkamer verplicht werd gesteld, retourneerde hij het aanmeldingsformulier.¹⁰⁵ Naast de eerdergenoemde brieffragmenten geeft ook dit aan dat Kochs breuk met het regime niet definitief was. Zijn inschrijving bij de Kultuurkamer leidde niet tot een verhoogde productiviteit. In een naoorlogs interview met Hans Mulder stelde Koch dat hij het in de bezettingsjaren niet had kunnen opbrengen om zich aan de ezel te zetten, maar dat lijkt te zijn overdreven. Zijn jaarlijkse productie was in deze tijd niet veel kleiner dan in andere tijden.¹⁰⁶

Twee uitzonderingen daargelaten hield Koch zijn werk in huis. In 1942 verkocht hij de tekening *Het wachten* aan Gerdes en in 1943 ontwierp hij een serie postzegels voor de PTT.¹⁰⁷ Blijkbaar was de band met Gerdes niet verbroken nadat Koch zijn diensten had gestaakt. Met f5000 was *Het wachten* de duurste betaalde aankoop van het DVK.¹⁰⁸ De tekening, een voorstudie van een nooit gemaakt olieverfschilderij, verbeeldt vijf op het openbaar vervoer wachtende vrouwen en lijkt een subtile verwijzing naar het fascisme te bevatten. De vrouwen staan namelijk voor een hek waarvan

één spijl als roedebundel of *fascies* is weergegeven, het symbool dat bij de oude Romeinen de rechtsmacht van de hoogste ambtenaren vertegenwoordigde en dat de fascistten tot de naam van hun politieke beweging inspireerde.¹⁰⁹ Zeker is dit niet, omdat het hek geen product was van Kochs verbeeldingskracht, maar echt bestaat. Het staat in het centrum van Utrecht, voor de voormalige rechtbank – een plaats waar het fasciesymbool vanuit zijn historische betekenis eveneens past. Niettemin: Koch kende ook de twintigste-eeuwse betekenis van de fascies. De vraag blijft of hij het hek ook zou hebben afgebeeld als deze betekenis hem niet had befallen.

Het project voor de PTT, dat onder leiding stond van NSB'er Willem van der Vegte, omvatte een serie postzegels met daarop volgens sommigen oud-Germaanse symbolen en volgens anderen, de maker inbegrepen, volkse, nationale motieven.¹¹⁰ De aanvaarding van deze opdracht zou Koch na de oorlog zeer kwalijk worden genomen. De ereraad zag dit zelfs als zijn grootste vergrijp – men was op het moment van oordelen nog niet op de hoogte van zijn publicaties in *De Waag*. Het toeval wilde dat Kochs jeugdvriend Marinus van der Goes van Naters een van de raadsleden was. Hij schreef later over de volgens hem met Germaanse runentekens bezaaide postzegels: 'Het zó proberen je volk te laten wennen aan de diabolische ideologie die daaraan onmiddellijk ten grondslag ligt, vonden we afschuwelijk en hij is daarvoor dan ook gestraft.'¹¹¹ Van der Goes overdrijft echter: op de zegels is geen runenteken te vinden. Wat er wel op stond, waren onder meer een ruiter te paard, Saksische paardjes, een slangenboom en een levensboom.¹¹²

Meer nog dan de postzegels illustreert het zelfportret *Marschgezang* uit 1940 Kochs fascistische en nationaalsocialistische sympathieën. Wederom heeft Koch zichzelf met zwarte band uitgebeeld, maar ditmaal zingt of roept hij en draagt hij een zwarte vlag. Op de achtergrond zijn meer vlaggen te zien, alle met bezem in top. Daarmee verwees de schilder naar eigen zeggen naar zijn jong gestorven vriend Erich Wichman, redacteur van het fascistische weekblad *De Bezem*. De kunsthistorici Annemiek Ouwkerk en Louis van Tilborgh suggereren dat Koch zo duidelijk wilde maken dat zich een zuivering in de maatschappij had voltrokken.¹¹³

Van *Marschgezang* resteert vandaag de dag alleen nog een foto. Koch vernietigde het portret korte tijd na voltooiing omdat het artistiek onder de maat zou zijn.¹¹⁴ In de zomer van 1940 had hij er enige grote aanpassingen aan gedaan, maar ook daarna vond hij zijn schepping niet meer dan 'passabel' en 'dunnetjes'.¹¹⁵ Naast deze artistieke bezwaren kan Koch het verlies van *Marschgezang* ook uit een ander oogpunt niet hebben betreurd. Hij zal later vast wel eens hebben bedacht dat een dergelijk schilderij hem

veel kwaad had kunnen berokkenen. In 1980 stelde hij dat het werk ‘niet terzake dienend’ was, omdat het ‘maar een maand’ had bestaan. Het zou in herinnering zijn gebleven omdat het buiten zijn medeweten was gefotografeerd.¹¹⁶ Uit een brief aan Jan Engelman uit 1940 blijkt echter dat de schilder zijn creatie zélf twee keer op de gevoelige plaat had laten vastleggen.¹¹⁷

GEPREZEN EN VERGUISD

In oktober 1940 hield Koch een opmerkelijke tentoonstelling. In de zaal van het Utrechtse Genootschap Kunstliefde toonde hij welgeteld één schilderij: het *Portret van mevrouw H.M. Koch-de Geer*. Op zijn verzoek was de zaal zwart geverfd – de perfectionist Koch was befaamd om de hoge eisen die hij aan expositieruimtes stelde.¹¹⁸ Twee beladen gebeurtenissen wierpen hun schaduw op het portret van zijn vrouw: het verschijnen van Kochs eerste twee artikelen in *De Waag* en het ontslag van de vader van de geportretteerde als premier in ballingschap op grond van defaitisme. Temeer daar de wapenspreuk van de familie De Geer aan het portret was toegevoegd, zagen sommigen het als een provocatie.¹¹⁹ Kunstverzamelaar P.A. Regnault noteerde verbolgen: ‘Natuurlijk zit achter het geval politiek en niets dan politiek. Met kunst heeft het bitter weinig te maken!’¹²⁰

Criticus Cor Schilp schreef dat het werk typisch was voor de nieuwe politieke realiteit: ‘Als een manifest van de “nieuwe orde”, wanneer men dit veelgebezigde woord ook hier eens plaatsen wil, staat thans dit damesportret van Pyke Koch voor den rechterstoel van de publieke opinie.’¹²¹ Kunsthistorica Marja Bosma meent dat Schilp hiermee ‘niet direct’ de politieke, maar eerder de culturele situatie bedoelde.¹²² Haar vakgenoot John Steen interpreteert de uitspraak wel in politieke zin.¹²³ Omdat Schilp van ‘dit veelgebezigde woord’ sprak, lijkt hij inderdaad eerder naar de politiekmaatschappelijke toestand dan naar de kunst te hebben verwezen. Daarbij zijn de twee moeilijk los van elkaar te zien.

In zijn recensie verdedigde Schilp Kochs schilderij tegen critici die het ‘decadent’ en ‘pervers’ hadden genoemd.¹²⁴ Een van degenen die hem daarbij mogelijk voor ogen stonden, was de fascist Albert Kuyle. Deze betitelde de geportretteerde Heddy Koch als ‘plutocratendame’ en vond het doek nergens toe deugen.¹²⁵ Ook andere aanhangers van de nieuwe orde hadden moeite met Kochs kunst. Frans Hannema en Maarten Meuldijk konden zijn precieze weergave van de werkelijkheid waarderen, maar vonden zijn onderwerpen – vooral die uit de beginfase van zijn carrière – verwerpe-lijk. Het magisch realisme was volgens de fel nationaalsocialistische Meuldijk ‘wederom een vrucht van de internationale ontucht met alle kiemen

der oude kwalen in het kranke vleesch'.¹²⁶ In een artikel in *Groot Nederland* zette Hannema uiteen waarom het magisch realisme ondanks een aantal pluspunten juist niet in het nationaalsocialistische ideaalbeeld paste. In wezen ging het hem om hetzelfde als Meuldijk, zij het dat hij zijn kritiek minder scherp verpakte. Koch, Willink en Hynckes zouden kunstenaars van de dood zijn, omdat hun kunst degeneratie en negativiteit uitstraalde. 'De Droom en de Weemoed, die beide schoone elementen van een waarlijk levende kunst, zijn hun ontzegd, omdat zij het Geloof, de Hoop en de Liefde verloren hebben,' concludeerde Hannema.¹²⁷

Na de oorlog is dit en ander gesteggel over Kochs kunst wel gebruikt om hem in een positiever daglicht te plaatsen. 'Er is geen enkele grond om aan te nemen, dat aan de receptie van een werk, de inpasbaarheid ervan in een fascistoïde klimaat, meer waarde kan worden gehecht dan aan de intentie van de maker zelf,' schreef socioloog Frans Weitenberg in de jaren tachtig over het *Zelfportret met zwarte band*. 'Kan er geen sprake geweest zijn van misbruik? En ook, wie uitsluitend afgaat op reacties op het betreffende werk kan er niet om heen, dat zelfs de kunst van Koch als *entartet* is bekritiseerd'.¹²⁸ Dat Kochs werk door een aantal nationaalsocialisten tot ontaard was verklaard, staat echter los van zijn eigen politieke voorkeuren en de verwerking daarvan in zijn kunst.

Eén schilderij van Koch was voor aanhangers van de nieuwe orde boven alle kritiek verheven: het martiaal aandoende *Zelfportret met zwarte band*. Goedewaagen plaatste het op de voorkant van het eerste nummer van *Kultuurkamertijdschrift De Schouw*, waarvan hij hoofdredacteur was. Het werk werd niet besproken in het nummer – het was er dus echt met de haren bij gesleept.¹²⁹ Wel kwam Gerdes' topaankoop *Het wachten* aan bod in een kort artikel van Boijmans-directeur Dirk Hannema. Hannema prees Koch aan als 'een van onze hedendaagsche kunstenaars, die wel het sterkst in den tijd wortelt'.¹³⁰

ENGELMANS MONOGRAFIE ALS GETUIGENIS

Het verschijnen van Engelmans monografie *Pyke Koch* in 1941 is van grote betekenis geweest voor de receptie van de schilder. Na 1945 werd het boek bepalend in de discussie over zijn houding voor en tijdens de oorlog en de politieke betekenis van zijn werk. Engelman noemde Koch 'een overtuigend nationaalsocialist' en legde een verband – zij het 'een subtiel verband' – tussen 'zijn levens- en maatschappij-opvatting' en het 'harde, gedisciplineerde, technisch hiërarchische van zijn stijl'. Men zou dan ook kunnen beweren, voegde hij toe, 'dat deze kunst geen kunst van het democratische tijdperk is en dat zij voorzeggend van aard is geweest'.¹³¹ De zwarte hoofd-

doek op het *Zelfportret met zwarte band* zag hij als een fascistisch embleem. *Marschgezag* daarentegen zou Kochs 'bekentenis' en 'belijdenis' tot het nationaalsocialisme zijn.¹³²

Juist omdat Engelman zelf antifascist was, dienen zijn beschrijvingen serieus te worden genomen. Want zou Engelman het werk van zijn vriend met het nazisme en fascisme hebben geassocieerd als daar géén duidelijke reden voor was? Hij had Koch vast liever anders getypeerd dan als overtuigd nationaalsocialist. Bovendien ging hij normaal gesproken uit van een strikte scheiding tussen politiek en kunst.¹³³ Als hij het verband achterwege had kunnen laten, had hij dat kortom vermoedelijk gedaan. Blijkbaar vond hij het te wezenlijk om ongenoemd te laten, daarom vermeldde hij het – zij het op voorzichtige, zakelijke toon. Hij voegde hier vergoelijkend aan toe dat Kochs werk de nationaalsocialistische leer 'verhief'.¹³⁴ Ook Engelman had in het verleden overigens antidemocratische denkbeelden gehad en Mussolini's heerschappij bewonderd. In de loop van de jaren dertig had hij echter ingezien dat de afkeer van de democratie 'ellendige gevaren' inhield.¹³⁵ Aan de nazi's had hij van meet af aan een hekel gehad. Al in 1934 sprak hij in *De Gemeenschap* van hun 'parvenuachtige caesaren-waan' en hun 'gebrek aan humor, aan zelfspot, aan besef van betrekkelijkheid der aardse zaken – aan het entwederoder'.¹³⁶

Dat Engelman ten aanzien van *Marschgezag* voor het begrip nationaalsocialisme in plaats van fascisme koos, wijst erop dat hij Kochs politieke ontwikkeling correct wilde weergeven. Op grond van zijn iconografie kan het schilderij fascistisch worden genoemd, maar het lijkt in Kochs nationaalsocialistische fase te zijn geschilderd. Vermoedelijk kwam het in de zomer van 1940 tot stand: uit een brief met poststempel 11 september blijkt dat Koch kort daarvoor belangrijke aanpassingen aan de eerste versie deed.¹³⁷ Bovendien stond in de drukproeven van de monografie geschreven dat Koch sinds vijftien jaar nationaalsocialist was. Dat werd later aangepast in tien jaar en in de eindversie weggelaten, vermoedelijk om onjuistheden uit de weg te gaan.¹³⁸ Koch was pas sinds de Duitse inval uitgesproken nationaalsocialistisch, zoals blijkt uit zijn stukken in *De Waag* en uit het feit dat hij zich eerder weliswaar als antidemocraat met fascistische sympathieën had opgesteld, maar daarbij op Italië gericht was en Hitler had geminacht. Dat Engelman over de zwarte band op het portret uit 1937 vaststelde dat het een fascistisch embleem was, strookt met deze uitleg. Op het in de oorlog ontstane *Marschgezag* was een soortgelijke hoofdband te zien, toch sprak Engelman hierbij niet van fascisme maar van nationaalsocialisme.

Engelmans informatie lijkt betrouwbaar omdat Koch het manuscript

voor publicatie had goedgekeurd. De kritische schilder zal zijn fiat niet zomaar hebben gegeven. Na lezing schreef hij aan Engelman dat hij er, afgezien van enkele feitelijke onvolkomenheden en aan te passen formuleringen, mee akkoord ging en het 'zéér lezenswaard' vond.¹³⁹ Kennelijk betroffen de onvolkomenheden niet de politiek getinte passages. Het boek moet kort voor Kochs politieke tournure zijn gepubliceerd: het laatste werk dat erin genoemd wordt, is *Marschgezang* uit de tweede helft van 1940.

Johan Polet van links naar rechts

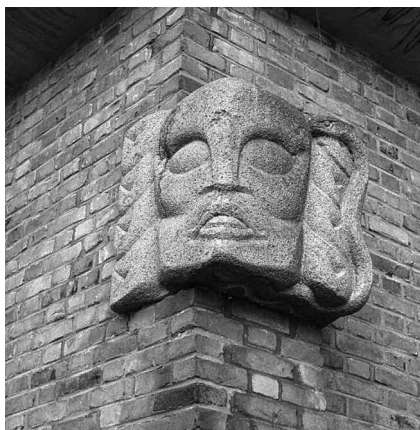
DE BEGINJAREN 1920-1930: EXPRESSIONISME EN ENGAGEMENT

Johan Polet (1894-1971) werd tijdens het interbellum in één adem genoemd met zijn vakgenoten Hildo Krop en John Rädecker.¹ Het *Maandblad voor Beeldende Kunsten* schreef in 1926:

Is de veel-besproken Hildo Krop de kerngezonde, rondborstige, stoere geweldenaar met het kinderhart; Rädecker de wakende dromer, die op het aller onverwachtst van de abstractie in de realiteit terugvalt, even harteloos als geraffineerd; zoo is Polet als het ware het bindend element tusschen deze twee als man van het doen, denken en beredeneeren, die met hen het fijne gevoel en de scherpe intuïtie van den waarachtigen kunstenaar gemeen heeft.²

Kunsthistoricus Paul Fierens sprak van 'cette tendance à élargir les corps et les visages, à boursoufler et à torturer le contour, qui triomphe chez les meilleurs: chez Hildo Krop, John Raedecker, Johan Polet'.³ Krop zelf trok de vergelijking in een interview met het tijdschrift *Architectura*.⁴ De drie beeldhouwers behoorden tot de grands seigneurs van de Nederlandse beeldhouwkunst.

De Amsterdamse steenhouwerszoon Polet leerde het beeldhouwersvak aan de Quellinusschool in het Rijksmuseum en de Kunstnijverheidsschool in de Frans Halsstraat.⁵ Na een stilistisch ingetogen beginperiode ontwikkelde hij in de jaren twintig een naar abstractie en symbolisme neigend expressionisme.⁶ Het werk uit deze fase is krachtig in zijn barsheid en heeft een herkenbaar eigen signatuur. Polets eerste belangrijke opdracht, in de vroege jaren twintig, was een serie maskers voor het Wageningse Laboratorium voor Microbiologie.⁷ Volgens Kasper Niehaus waren de werken 'niet bedoeld als eenvoudige natuurnabootsing, doch inspiraties verwerkelijkend van



Johan Polet, serie maskers (1921-1922), exterieur Landbouwhogeschool Wageningen.

zuiver geestelijken oorsprong, physionomieën verbeeldend als weerspiegelingen van de ziel'.⁸ In de jaren erna groeide Polet uit tot een van Nederlands belangrijkste beeldhouwers.

Polet was niet alleen bedreven in de beeldende kunst maar ook op schrift. Hij publiceerde regelmatig over zijn vak. 'Ik mag hem erg graag,' schreef Rådeckers schoonzusje Lien Bendien in 1927, 'ook het cynische in hem, maar hij prikkelt je soms zóó. Ik voel ook best dat ik een echte stommert ben bij zijn scherpe ontwikkelde geest.'⁹ Daarnaast was Polet een enthousiast bestuurder.¹⁰ Vanaf 1920 was hij afgevaardigde van de NKB in het landelijke Verbond van Nederlandse Kunstverenigingen en in 1922 trad hij toe tot het algemeen bestuur van de NKB. Twee jaar later werd hij benoemd tot lid-beeldhouwer van de Amsterdamse Schoonheidscommissie en van 1932 tot 1942 maakte hij deel uit van de Amsterdamse adviescommissie inzake gemeentelijke opdrachten aan beeldhouwers.¹¹

In de periode 1919-1926 doceerde Polet decoratieve beeldhouwkunst aan de Haarlemse School voor Kunstnijverheid. Hij stond bekend om zijn vernieuwend en inspirerend onderwijs.¹² Zijn leerling Han Wezelaar vertelde in 1980 aan beeldhouwer Piet Esser: 'Polet vond ik van de toenmalige beeldhouwers in Holland eigenlijk de meest interessante. Hij was de "experimenteel" en wees mij op het abstracte in de kunst.'¹³ Otto de Kat herinnerde zich over de lessen: 'Ik leerde er een soort ornamentiek. Maar Polet werkte geheel zonder model, dus niet naar ornament; ook niet naar een bloemmotief; 't was volkomen vrij, een soort abstractie.'¹⁴

Polet vond inspiratie in de sculptuur van Afrikaanse natuervolkeren, Europese primitivisten als Modigliani en Zadkine en de moderne Franse beeldhouwkunst.¹⁵ De Duitse expressionist Ernst Barlach bewonderde hij

vanwege de socialistische inslag van diens kunst.¹⁶ In *Architectura* besprak hij het belang van deze kunstenaars als antwoord op de zuivere abstractie, die het menselijke uit het oog zou hebben verloren.¹⁷ Hij was lid van de Socialistische Kunstenaarskring (SKK) en toonde zich in zijn werk begaan met het lot van de arbeider.¹⁸ 'Ik heb nu die industrie-arbeider gemaakt,' stelde hij in een interview met *Het Vaderland* waaruit zowel deze betrokkenheid als zijn internationale oriëntatie blijkt. 'Maar, als je nou werkelijk een arbeider wilt zien, dan moet je toch naar de groote mijnstreken en industrie-districten, waar het menselijk conflict veel groter is. Holland is per slot een moeras. Ik zou het liefst ergens in Duitschland werken, denk ik, of misschien in Rusland, waar ze nog heelemaal primitief zijn.'¹⁹

In *Wendingen*, het rijk vormgegeven orgaan van het architectengenootschap *Architectura et Amicitia*, maakte Polet duidelijk hoe artistiek internationalisme en engagement twee kanten van dezelfde medaille waren:

Tijdens en na de groote worsteling der Europeesche volken [de Eerste Wereldoorlog], waren dit vooral de levenwekkende internationale stroomingen [...] welke in staat bleken in deze kunstenaars, door de engheid der hen omringende nationalismen teruggestooten tot een hyperindividualisme, tijdens de algemeene ontreddeuring gedurende den oorlog- en naoorlogstijd onder geweldigen psychischen druk levend – weer eens den eeuwenouden droom te doen herleven van de mystische vereeniging der elkander verscheurende en vernietigende menschen-massa's.²⁰

Een verdere aanwijzing voor Polets politieke plaatsbepaling in de jaren twintig en vroege jaren dertig ligt besloten in het standbeeld van socialistenleider Ferdinand Domela Nieuwenhuis aan het Amsterdamse Nassauplein (zie illustratiekatern, afb. 6). Het beeld vormde een reactie op het uit linkse hoek fel bekritiseerde standbeeld voor J.B. van Heutsz, de omstreden 'pacifactor' van Atjeh.²¹ Op aanraden van de NKB kreeg Polet de politiek beladen opdracht toegewezen. Dit duidt erop dat hij in die tijd nog als links te boek stond.²² De onthulling van het beeld in augustus 1931 groeide uit tot een waar socialistenfeest, compleet met kransleggingen en een optocht. De Internationale en de Socialistenmars weerklonken en anarchist Gerhard Rijnders bezong de lof van Domela Nieuwenhuis op de VARA-radio.²³

De kunstpers reageerde enthousiast op het monument. 'Dit volkomen eerlijke werk, dat ook nergens zijn zwakheden en onvoltooidheden onder uiterlijke praal en goedkoopden zwier tracht te verbergen, is een symbool

van een strijdend en worstelend menschengeslacht en tegelijk geeft het een beeld van de elementaire groeikracht onzer jonge Hollandsche plastiek,' oordeelde de *NRC*.²⁴ Zeven jaar later kwam *De Groene Amsterdammer* tot de conclusie dat Amsterdam afgezien van het beeld van Domela Nieuwenhuis nauwelijks standbeelden van formaat bezat: 'Dit is het eenige moderne standbeeld dat Amsterdam heeft om een groot man te eeren.'²⁵

POLETS ARTISTIEKE EN POLITIEKE WENDING

In de late jaren twintig verloor Polets werk zijn abstracte en symbolistische trekken. Net als veel andere beeldend kunstenaars zei Polet het experiment vaarwel en bekeerde zich tot de traditie. Gerenommeerde vakgenoten als Frits van Hall, Bertus Sondaar, Han Wezelaar, Gerrit van der Veen, Hildo Krop, John Rädecker, Leo Braat en Mari Andriessen maakten een vergelijkbare ontwikkeling door.²⁶ Polet verklaarde zijn omslag door het 'fnuikende gebrek aan menselijkheid' dat hij hoe langer hoe meer aan de moderne uitdrukkingsvormen was gaan toedichten.²⁷ Zoals *De Tijd* het na de oorlog zou samenvatten:

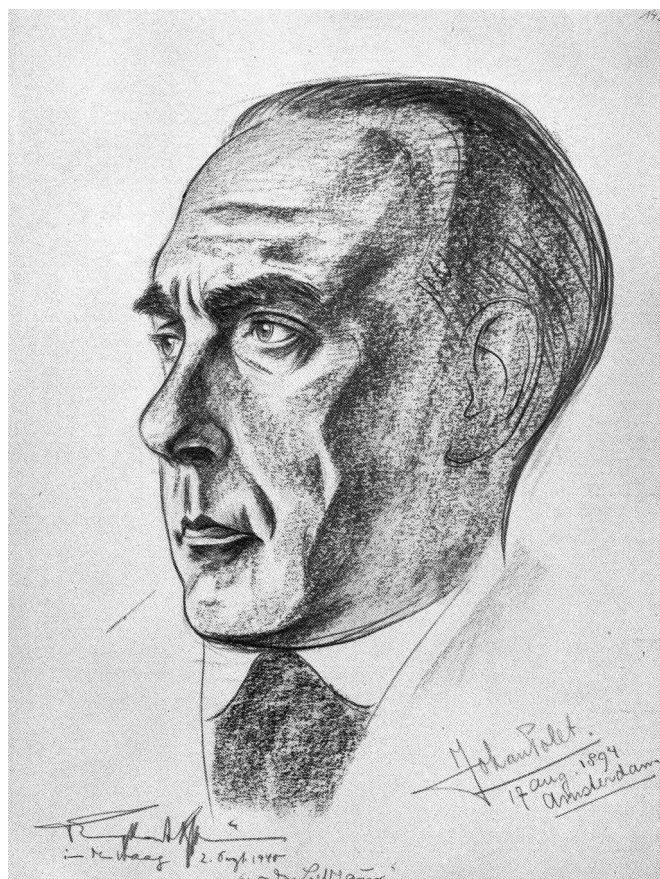
Polet ondervond echter aan het wellicht wel geteisterde lijf, dat het artistieke bestaan er bepaald niet gemakkelijker op wordt 'als je je als opgave stelt van het menselijke uit te gaan', zo men er als kunstenaar tenslotte al niet aan te gronde gaat. Hij ging dus weer anders werken. En hij stelde 'tegenover het uitmiddelpuntige van het expressionisme' de 'gebondenheid van het monumentale'. Men noemde zulks, zo zegt hij, gemakshalve zijn neo-classicistische periode. Maar het is wel duidelijk, dat het classicisme voor hem nooit anders geweest is dan een uitdrukking van gesublimeerde menselijkheid.²⁸

Veelvoorkomende thema's uit deze fase van Polets carrière waren boeren en arbeiders, vrouwen met kinderen en vrouwelijke naakten.

Ook Polets politieke smaak veranderde in deze periode. Net als Koch en vele anderen raakte hij onder de indruk van fascist en collega-kunstenaar Erich Wichman. Schrijfster Lisette Lewin omschreef de charismatische opvoerster Wichman als 'de leukste fascist die we ooit hebben gekend':

Hij was de zoon van een hoogleraar, het zwarte schaap van de familie, intelligent en begaafd, maar hij besteedde de meeste aandacht aan zuipen en het lastig vallen van dames. [...] Wichmans fascisme was vooral wat later ludiek zou gaan heten. Hij vond het leuk om onder het roepen van 'Leve prinses Juliana' een 1 mei-bijeenkomst van de socialisten te verstoren.²⁹

Polet abonneerde zich op het door Wichman volgepende fascistenblad *De Bezem* en bezocht zijn begrafenis toen hij in 1929 op 38-jarige leeftijd aan een longontsteking overleed. Het condoleanceregister van de bohemien laat zien hoe politiek gemêleerd Wichmans entourage was. Het vermeldt naast Polet de fascisten H.A. Sinclair de Rochemont en G.C. Labouchère, maar ook Charley Toorop, Joris Ivens, John Rädecker en Jan Havermans, allen links georiënteerd.³⁰ Polet was voorzitter van het comité dat financiële steun verleende aan Wichmans behoeftige nabestaanden. Ook hierin waren links en rechts verenigd: de overige leden waren de fascisten Piet Somer, Cris Agterberg en Sinclair de Rochemont, de syndicalist Havermans en de met het communisme sympathiserende John Rädecker en Herman Bieling.³¹ Samen met onder meer Labouchère, Sinclair de Rochemont, Somer, Havermans, Rädecker, Frits van Hall, Mommie Schwarz, Harmen Meurs en Louis Saalborn – alweer een keur aan overtuigingen en



Otto Engelhardt-
Kyffhäuser, portret
Johan Polet
(ca. 1942).

levensbeschouwingen – organiseerde Polet een eretentoonstelling voor Wichman in het Stedelijk Museum.³²

Dit soort politieke verbroedering was niet uitzonderlijk in de jaren twintig en vroege jaren dertig. De groep die het Italiaanse fascisme als wondermiddel aandroeg tegen de gevoelde matheid en benepenheid van de parlementaire democratie was – hoewel luid – niet zo groot, maar velen konden er begrip voor opbrengen of zagen er althans geen grote bedreiging in.³³ Zoals Lewin schrijft:

Het moet in het interbellum om te stikken zijn geweest in ons land dat de oorlog niet had meegemaakt. Een land van kleinburgers in hun crapauds, met de pluchen gordijnen dicht en spruitjes op het oliestel, dat zijn de meest gebruikte gemeenplaatsen voor de dodelijke angst voor al het nieuwe die hier heerste. Toen in 1927 het *Algemeen Handelsblad* bij zijn lezers rondvraag deed naar de meest bewonderde figuur, kozen die, na Edison, Mussolini. In de loop der jaren hebben er zo'n veertig fascistische groepjes en partijtjes bestaan; samen hadden ze niet meer dan een paar duizend aanhangers, lang niet genoeg voor een kamerzetel. Er kwamen fascistische kunstenaars-sociëteiten, zoals De Vetkaars en De Bezem. De oude Jan Toorop, die in 1928 stierf, tekende idealiserende portretten van de Duce, die hij aanbad. Toen de vrolijke jaren twintig voorbij waren werd het fascisme een ernstige zaak.³⁴

Polets politieke voorkeur, zo blijkt uit het voorgaande, was in de jaren twintig en vroege jaren dertig weinig vastomlijnd. Zeker is dat zijn sociale betrokkenheid groot was en hij socialistisch georiënteerd was – volgens beeldhouwer Paul Grégoire was hij zelfs communist – maar dat hij eveneens aan het fascisme snuffelde.³⁵ Een democraat was hij in ieder geval niet. In 1927 beschreef hij de mens als een 'innerlijk vermoeid' schepsel, 'alle primaire, instinctieve elementen verbruikend in een halfslachtige gevoels- en gedachtensfeer, tót het niveau van volledige genivelleerdheid, (democratisch-bureaucratische dictatuur)'.³⁶ Behalve Wichman sterkte ook Tobie Goedewaagen, toen nog privatdocent filosofie aan de Utrechtse universiteit, Polet in zijn antidemocratische opvattingen. Zij kenden elkaar via John Rädecker, de ex-man van Goedewaagens echtgenote Annie.³⁷

In tegenstelling tot veel anderen zou Polets interesse in het fascisme gedurende de jaren dertig niet afnemen. Toen het in de late jaren dertig een 'ernstige zaak' was geworden, moest hij kiezen tussen links en rechts. Zijn redacteurschap bij het tijdschrift *Kroniek van hedendaagsche Kunst en Kultuur* werpt daar meer licht op.

Polet was vanaf het oprichtingsjaar 1935 tot 1939 redacteur van de *Kroniek van hedendaagsche Kunst en Cultuur*. Ten tijde van het openingsnummer bestond de redactie naast Polet uit Leo Braat, schrijver Edouard de Nève³⁸ en de schilders Jan Wiegers en Matthieu Wiegman. Behalve De Nève woonden zij allen in het in 1934 opgeleverde complex van atelierwoningen aan de Amsterdamse Zomerdijkstraat – kunsthistoricus Ype Koopmans betitelde het tijdschrift dan ook als ‘huisorgaan’ van het complex.³⁹

De *Kroniek van hedendaagsche Kunst en Cultuur*, ook wel kkk genoemd, had een links, internationalistisch imago. Het blad leverde geregeld kritiek op de regimes van Hitler en Mussolini.⁴⁰ Het is dan ook de vraag hoe Polet, met zijn sympathie voor het fascisme, hier tegenover stond. De naoorlogse publicaties van mederedacteur Leo Braat geven enige opheldering over Polets positie te midden van de kkk-garde. Zo beschrijven deze de aanvaring tussen Polet en de journalist Henri Wiessing, die als medeoprichter bij de kkk betrokken was en aanvankelijk ook in de redactie had gezeten. *Fellow traveller* Wiessing zou een ‘fascistoïde neiging’ hebben bespeurd in Polets artikel voor het introductienummer.⁴¹ Hij baseerde zijn argwaan op een passage waarin Polet zijn zorgen uitsprak over de ontredende toestand van het door crisis getroffen Europa. Deze toestand vroeg volgens Polet om extra aandacht voor de ‘menschelijken plicht’ van de kunst. ‘Rust dan niet juist nu de hoge plicht op ons,’ betoogde hij, ‘zelfs ondergaand, – *terar dum prosim* – hiervan te blijven getuigen, opdat aan de edelste vruchten van menselijk streven, geplant in de aarde van een nieuwe ideologie, van een waarlijk menselijke en rechtvaardige gemeenschap, recht geschiede tot heil van allen?’⁴² Vooral de zinsnede ‘geplant in de aarde van een nieuwe ideologie’ had bij Wiessing een lichtje doen opgaan. Jaren na dato deelde hij Braat mee dat Polet er zelfs de reden van was geweest dat hij zich nog voor publicatie van het eerste nummer uit de redactie had teruggetrokken. Braat betwijfelde dat overigens. Hij weet Wiessings vertrek vooral aan zijn ‘eigenwijze en jachtige, en natuurlijk onervaren, wijze van redigeren’.⁴³ Opvallend is dat Polet in zijn tekst de lijfspreuk van Domela Nieuwenhuis aanhaalde, *terar dum prosim* [ik moge ten onder gaan, als ik maar nuttig ben].⁴⁴ Als vervaardiger van Domela’s standbeeld wist hij ongetwijfeld dat dit diens levensmotto was. Het wijst erop dat hij zich ook in deze tijd – ongeacht mogelijke rechtse sympathieën – nog met de linkse leider identificeerde.

In tegenstelling tot Wiessing verdacht Braat Polet in de beginjaren van de kkk nog nergens van. In zijn memoires beschrijft hij hoe hij Wiessing

zijn houding zelfs kwalijk nam, omdat hij in die tijd nog ‘zeer bevriend’ was met Polet en soms dagelijks de gang van zaken rond hun geesteskind met hem doornam. Hij noemde Polet ‘intelligent en soms briljant, maar verward in zijn denkbeelden’ en stelde dat hijzelf in zijn politieke onervarenheid niet in de gaten had dat die denkbeelden toen al overhielden naar ‘een opportunistisch aanvaarden van het fascisme’.⁴⁵ In de bloemlezing *Kroniek van Kunst en Cultuur* (1977) brengt Braat het iets voorzichtiger: ‘De houding van Polet tijdens de bezetting van ons land zou kunnen wijzen op het uitgegroeid kunnen zijn van een kiem, die reeds in 1935 bestond.’⁴⁶ Door zijn bewondering voor rechts te verzwijgen in een groten-deels links georiënteerde, antifascistische omgeving, vormde Polet het ‘verscholen addertje’, aldus Braat.⁴⁷ Het was hem een raadsel hoe de beeldhouwer al die tijd stilzwijgend had kunnen instemmen met de antifascistische uitingen in de KKK: ‘Was het opportunisme, dubbel spel, dat Polet dit vrijwel alles toeliet zonder veel protest?’⁴⁸ Klein protest was er echter wel. Volgens Braat verzette Polet zich tegen collega’s die naar zijn overtuiging te links waren, onder wie essayist en vertaler Evert Straat, ‘op wiens grote eruditie en glasheldere verstand hij waarschijnlijk jaloers was’, en journalist Sem Davids, die onder de *nom de plume* mr. J. Hendriks stevige kritiek uitte op fascistische regimes.⁴⁹

Een gebeurtenis die de sluier rond Polets persoonlijkheid iets verder oplicht, is het ontslag van Edouard de Nève als redacteur bij de KKK in oktober 1937. Voorafgaand daaraan had Polet meermaals onenigheid met hem gehad over de inhoud van zijn artikelen. Deze waren naar zijn smaak te politiek gekleurd. Dat de KKK als links of zelfs communistisch te boek stond en zich kritisch uitliet over fascistoïde regimes, kon problemen opleveren met een overheid die streng optrad tegen al te openlijke schofferingen van het openbaar gezag, God, het koningshuis en ‘bevriende staats-hoofden’.⁵⁰ Eind 1936 schreef Polet een ferm redactioneel waarin hij de aantijgingen politiek extremistisch te zijn – daarmee extreem-links bedoelend – bestreed. De redactie was het lang niet met elk artikel eens, schreef hij, maar haalde zich niet in het hoofd om ‘erkende meesters van het woord’ de mond te snoeren, ‘als zouden wij een of ander “politiek” bureau voorstellen, van hooger hand belast met de uitoefening van contrôle en van censuur en zelfs van standrechtelijke vervolging in geval van staatsgevaarlijke uitingen’.⁵¹ Hoewel het laatste evengoed naar het nationaalsocialisme kon verwijzen, duidt de term ‘politiek bureau’ erop dat Polet met zijn uitspraak aan het communisme dacht.

Begin 1937 leidde het meningsverschil met De Nève er bijna toe dat Polet uit de redactie was gestapt.⁵² Hij stelde voor om enkel nog achter de

schermen mee te werken, maar dat accepteerden zijn collega's niet: ieder van hen diende openlijk verantwoordelijkheid te dragen voor zijn aandeel in het tijdschrift. Later dat jaar barstte de bom alsnog, toen Polet en mederedacteur Jan Greshoff De Nève van spionage en contraspionage voor de Spaanse Republiek beschuldigden. Het – nooit opgehelderde – gerucht ging dat De Nève betrokken was geweest bij de dood van een tegenstander van de Republiek, wat de redactie danig in verlegenheid bracht.⁵³ Zou dit onder het grote publiek bekend raken, dan was het misschien wel gedaan met de *κκκ*. Ook in de Spaanse kwestie stelde Nederland zich terughoudend op; het had in 1936 een door Frankrijk en Engeland geïnitieerd non-interventieverdrag getekend.⁵⁴ Als gevolg van de interne motie van wantrouwen diende De Nève zijn ontslag in. Teleurgesteld schreef hij de redactie: 'Het spijt mij nogmaals te constateren dat persoonlijke moed niet het hoofdkenmerk is van mijn vroegere collega's. Ik vrees echter dat bij gemis aan deze kwaliteit de *κκκ* niet anders kan worden dan de weer-gave van veel burgerlijkheid.'⁵⁵

Polet trok zich halverwege 1939 eveneens terug uit de *κκκ*. Hij en Braat, het gezicht van het blad, waren uit elkaar gegroeid. Braats kritiek op het fascisme en nationaalsocialisme versterkte hem in zijn linkse overtuigingen, terwijl Polet deze overtuigingen juist had losgelaten. Kort voor de oorlog vatte hij sympathie op voor het nationaalsocialisme.⁵⁶ Polet was een opportunist, stelde Braat later. Hij zou hebben opgemerkt dat de *κκκ* aan Stalin moest worden aangeboden, en als die geen geld had aan Hitler. 'Volgens hem moest je als kunstenaar altijd volgen degene die geld heeft,' aldus Braat.⁵⁷

Een verklaring voor Polets politieke wending is niet eenvoudig te geven. Kennelijk bood het socialisme zijns inziens onvoldoende tegenwicht aan de maatschappelijke problemen van de jaren dertig. Weinig geneigd tot politieke gematigdheid, leek hij dit wel te vinden in de radicale opvattingen en de hang naar tucht en orde van het nationaalsocialisme. Deze verschuiving mag verbazing wekken – 'links' en 'rechts' staan in de beeldvorming immers lijnrecht tegenover elkaar – maar het fascisme en nationaalsocialisme bevatten naast traditioneel rechtse standpunten ook een aantal linkse ideeën. Het partijprogramma van de NSDAP van 1920 bepleitte winstdeling in grote bedrijven en uitbreiding van de oudedagsvoorziening. In de *Volksgemeinschaft* of corporatieve staat zouden klassenverschillen geen rol meer spelen. Fascisten omschreven zichzelf vaak als aanhangers van een 'Derde Weg' naast kapitalisme en socialisme.⁵⁸

Ook nationaalsocialistische kunstenaars als Martien Beversluis, Maarten Meuldijk en Nico de Haas waren ooit socialist geweest – net als gees-

telijk vader van het fascisme Benito Mussolini, die zijn politieke carrière begon in de marxistische vleugel van de *Partito Socialista Italiano*.⁵⁹ Mulder concludeert dat zij in beide politieke polen hun vernieuwingsdrang kwijt konden.⁶⁰ 'Een en ander leert,' stelt hij,

dat men voorzichtig moet zijn met een eventuele conclusie over de partijgebondenheid en de bewuste politieke keuze van de kunstenaars in de jaren '30. Dat politieke bewustzijn lag vaak niet zo diep. Veel meer was er sprake van een hernieuwd idealisme, in religieuze en sociale zin, dat zich afzette tegen het cultuurpessimisme van anderen, maar er tegelijkertijd door beïnvloed werd.⁶¹

CULTUURPOLITIEKE COLLABORATIE

In de onrustige dagen na de Duitse inval, waarin verschillende kunstenaars zich op samenwerking bezonnen, sloot de NKB zich aan bij de Nederlandse Kunstenaarsorganisatie (NOK), de eenheidsorganisatie van Jean François van Royen en Hein von Essen. In dezelfde tijd werkte de Amsterdamse hoogleraar archeologie Geerto Snijder op verzoek van Seyss-Inquart aan de oprichting van de Cultuurkring.⁶² Dit orgaan moest zorgen voor medewerking aan de Duitse cultuurpolitiek, de versterking van het 'Nederlandse' karakter van de cultuur en het aanhalen van de banden tussen de twee broedervolken. Het moest korte metten maken met modernistische tendensen en joden en dissidenten buitenspel zetten.⁶³

Ook Polet zat in deze dagen niet stil. Eind mei 1940 bezocht hij een vergadering van de NOK in wording, waar hij tekende voor de plannen.⁶⁴ De verdere ontwikkeling van de NOK stemde hem echter ontevreden, zoals hij liet blijken tijdens een NKB-vergadering in de zomer van dat eerste oorlogsjaar. Hij vond dat de kunstenaars slecht geïnformeerd werden, en bovendien had hij gemerkt dat collega-beeldhouwers hem wantrouwden. Daarom had hij gemeend 'het initiatief te moeten nemen zich persoonlijk op de hoogte te stellen van de mogelijkheden voor de werkende beeldhouwers, beeldhouwkunst en de algemeene cultuur'.⁶⁵ Anders gezegd: hij was gaan informeren bij de tegenpartij.

Hierover legden de NKB'ers hem het vuur na aan de schenen. Was de Cultuurkring NSB-georiënteerd? Speelde het rassenvraagstuk een rol? Zaten er joden in de Cultuurkring? Stelde men eisen aan de kunst? Polet gaf toe dat de organisatie naar Duits model was opgezet en in politiek opzicht NSB-georiënteerd, maar stelde daartegenover dat deze ook uit niet-NSB'ers bestond – onder wie hijzelf. Politieke voorkeur zou binnen de kring niet belangrijk zijn. Ook Polet zag kunst en politiek als gescheiden

velden: ‘Kunstenaars zijn geen politieke vakmensen. [...] Deze gedeelde politieke oriëntatie van de Cultuurraad [Cultuurkring] is voor mij geen bezwaar daarin zitting te nemen.’⁶⁶ De beeldhouwer kon niet voorspellen welke stappen de Duitsers zouden gaan zetten, ‘doch de raskwestie is nog niet aan de orde geweest’.⁶⁷ Samenwerking met de Duitsers zou hem naar eigen zeggen onmogelijk zijn ‘als onze aard op zijde wordt gezet’.⁶⁸

In zijn dissertatie over Nederlandse bouwbeeldhouwkunst in de periode 1840-1940 vermeldt Ype Koopmans dat de NKB de *deutschfreundliche* Polet al in deze eerste bezettingsmaanden op afstand wilde houden.⁶⁹ De waarheid ligt echter genuanceerder. Weliswaar werd Polet niet geheel vertrouwd, maar leiders als Van der Veen en Havermans wilden hem er, omwille van de eenheid, juist bij houden en probeerden hem te overreden zich op de NOK in plaats van de Cultuurkring te richten.⁷⁰ Vooral Van der Veen zag en benadrukte het belang van eendracht. Terwijl Havermans vond dat de kring zijn zegje moest doen over een geschil tussen Polet en schilder Ger Gerrits – Gerrits zou het gerucht hebben verspreid dat Polet er politiek verdachte denkbeelden op na hield – meende Van der Veen dat Polet de zaak niet zo hoog moest opnemen. Havermans’ voorstel zou tot ‘veel gewrijf’ leiden, wist hij, terwijl ‘we nu in deze tijd al onze krachten nodig hebben om vooruit te zien en te handelen’.⁷¹

Een probleem voor Van der Veen was dat Polet in 1937 wegens wanbetaling uit de NKB was gezet.⁷² Daarom werd op Van der Veens initiatief een aflossingsregeling ingesteld waarmee de beeldhouwer zijn oude schuld kon vereffenen en opnieuw toe kon treden.⁷³ Op 30 augustus 1940 keurde de vergadering de regeling goed en werd Polet weer lid.⁷⁴ Dat was nádat hij uitleg was komen geven over zijn toenadering tot de Cultuurkring. Blijkbaar koesterde men toen nog de hoop dat hij zou bijdraaien. Van der Veens slimme constructie ten spijt voldeed Polet echter niet aan zijn financiële verplichtingen. In december 1940 moest hij alsnog van de lijst worden afgevoerd.⁷⁵

De contacten tussen Polet en de sterk anti-Duitse NKB verslechterden dus nog niet ogenblikkelijk na de Duitse inval. Het eerste oorlogsjaar vormde een overgangstijd, waarin de situatie werd afgetast en de nieuwe verhoudingen geleidelijk uitkristalliseerden. Het besef van de oppermachtigheid van de Duitsers in Europa was wijdverbreid, wat velen ertoe deed besluiten zich aan de nieuwe situatie aan te passen en de Duitse bevelen te gehoorzamen.⁷⁶ Gezien zijn uitspraken in de zomer van 1940 en het feit dat hij naliet zijn schuld af te lossen, lijkt Polet zijn keuze al vroeg te hebben gemaakt. Onwillekeurig dringt zich hier zijn uitspraak op dat hij de

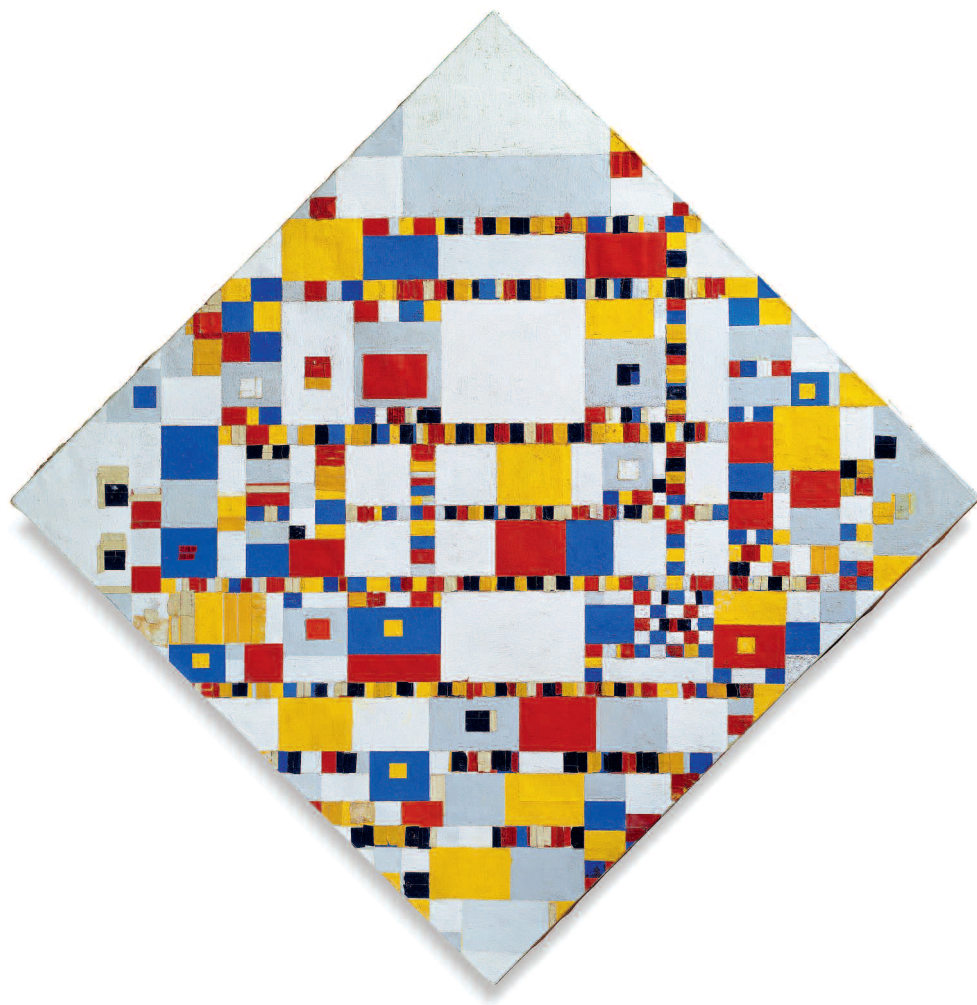
Kroniek van hedendaagsche Kunst en Cultuur zou verkopen aan degene met geld, al was dat Stalin of Hitler. Zich verschuilend achter zijn apolitieke positie als kunstenaar leek hij de Cultuurkring kritiekloos te omarmen. De vragen van zijn vakgenoten staan in scherp contrast met het gebrek aan vragen van zijn kant.

In 1941 verzocht Snijder Polet plaats te nemen in de weldra op te richten Kultuurraad, de opvolger van de Cultuurkring. De Kultuurraad was een onafhankelijk overheidsorgaan – hij viel dus niet, zoals de Kultuurkamer, onder een bepaald ministerie – en zou ‘uit hoofde van zijn ervaring en zijn verantwoordelijkheidsgevoel’ het gehele staatsbestuur en alle Nederlandse cultuurinstellingen van advies gaan dienen.⁷⁷ Snijder vroeg Polet omdat hij zijn werk waardeerde en hem in staat achtte om vakkundige adviezen te verlenen. Daarbij wist hij dat de beeldhouwer sympathiek stond tegenover de nieuwe orde.⁷⁸ Polet stemde toe.⁷⁹ Na de oorlog zou hij deze stap als volgt toelichten:

Ik was mij destijds volkomen bewust van de verkeerde indruk die mijn houding kon wekken; desniettegenstaande heb ik na lang en ernstig beraad op grond van mijn zedelijk bewustzijn gemeend de mij geboden gelegenheid (geheel onverwacht en tot mijn verwondering omdat ik geen nationaalsocialist was) toch te moeten aangrijpen en mij verdienstelijk en nuttig te kunnen maken in het belang van de Nederlandse Cultuur en haar beoefenaren, zij het dan ook beperkt tot mijn gebied.⁸⁰

Naast Polet traden onder anderen Boijmans-directeur Dirk Hannema, de schilders Henri Boot en Jaap Gidding, componist Henk Badings en dirigent Willem Mengelberg toe. Op 11 februari 1942 werd de Kultuurraad geïnstalleerd, opgeluisterd door een toespraak van Seyss-Inquart die naar verluidt meer dan een uur duurde.⁸¹ Polet hoopte dat de raad een nieuwe koers zou gaan bepalen voor de ‘richtingsloze en onsamenhangende Europese cultuur’. Hij achtte het van groot belang dat volk, kunstenaars en intellectuelen overtuigd raakten van de ‘ideële en ethische motieven’ die eraan ten grondslag lagen.⁸²

Voor al in het eerste zittingsjaar kwam Polet met initiatieven. Hij wilde de kunstenaarshuizen oprichten van waaruit culturele uitwisselingen tussen Nederland en Duitsland georganiseerd konden worden en werkte mee aan het door letterkundige Jan van der Made opgezette plan ‘Arbeids-gemeenschap Kunst’. Dit moest de eigenheid van de Nederlandse cultuur ten opzichte van de Duitse waarborgen – maar had daarbij wel als doel



1 Piet Mondriaan, *Victory Boogie Woogie* (1942-1944).



2 Henri van de Velde, *De nieuwe mensch* (ca. 1937).



3 Hendrik Werkman, *Chassidische legenden 11-8: De sabbat der eenvoudigen* (1941).



4 Pyke Koch, *Bertha van Antwerpen* (1931).



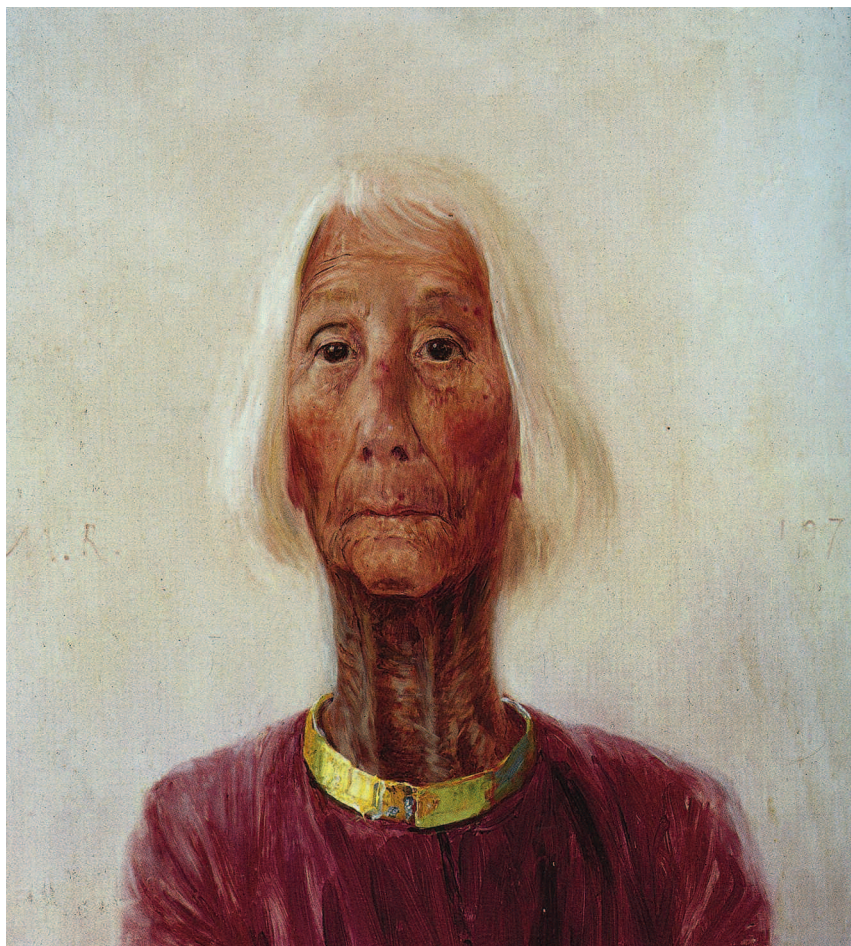
5 Pyke Koch, *Zelfportret met zwarte band* (1937).



6 Johan Polet, monument Domela Nieuwenhuis, Amsterdam (1931).



7 Karel Appel, *Vragende kinderen* (1949).



8 Matthijs Röling, *Grootmoeder* (1977). Röling wordt tot de nieuwe realisten gerekend.

‘het volk [...] te doordringen van den ss-geest’.⁸³ Verder stelde Polet voor een stichting op te richten die Amsterdam tot cultureel middelpunt van het land zou maken. Geen van deze ideeën kwam van de grond.⁸⁴ Na de oorlog verklaarde Snijder: ‘[Polet] kwam [...] vaak met phantastische plannen om de positie van kunstenaars te verbeteren. Deze waren echter nooit voor uitvoering vatbaar, zeker niet in oorlogstijd.’⁸⁵

Niet alleen Polets plannen haalden niets uit, de Kultuurraad als geheel bracht evenmin iets in beweging. In totaal werd er slechts vijf keer vergaderd.⁸⁶ Door de publiciteit rond de oprichting van de raad – mede veroorzaakt door de bekendheid van een aantal van zijn leden – was het imago van de betrokkenen desondanks behoorlijk beschadigd. ‘Ongeacht datgene wat zij eventueel later in de bezetting deden [...], brandmerkten zij zich [...] “als de handlangers van landverraad, jodenvervolging en vrijheidsberoving” en verspeelden zij, “armzalige marionetten”, wat zij nog aan naam en faam bezaten,’ schreef De Jong, verzetskunstenaar Willem Aron­dés citerend.⁸⁷

In 1942 trad Polet toe tot de zogenoemde Raad van Advies voor Opdrachten aan Beeldende Kunstenaars voor de Gebonden Kunsten, die onder het DvK viel. In deze raad en zijn opvolger bleef hij ten minste tot in 1944 actief, zo blijkt uit een lijstje dat *De Vrije Kunstenaar* dat jaar publiceerde onder de veelzeggende titel ‘Pro Memorie’.⁸⁸ Ook was hij correspondent van de Kultuurkamer in Amsterdam, een functie die hij blijkens een Kultuurkamerverslag maar matig vervulde:

Polet is een man waarmede practisch geen contact is geweest. Hij is er de man niet naar om regelmatig te schrijven, dit hebben we reeds gemerkt uit het feit dat hij nooit een rapport heeft gemaakt. Hij staat tamelijk alleen en heeft weinig contact met anderen. Het is alleen daarom reeds onmogelijk hem als steunpunt te beschouwen. Hij is echter ‘gezien’ en een beeldhouwer van formaat die de N.K.K. zeker niet moet laten schieten, al ware het alleen al om de vele heldere ideeën die hij heeft ten aanzien van ‘Voorlichting’ aan beeldende kunstenaars. [...] Hij werkt mede, meer dan we zouden denken. Maar hij is een man die geen contact voelt en zich daarom ook niet geroepen acht zijn gedachten door te geven.⁸⁹

Tijdens zijn naoorlogse verhoor beweerde Polet zich steeds ‘verdienstelijk en nuttig’ te hebben gemaakt voor de Nederlandse cultuur. Hij meende niets te hebben gedaan dat in strijd was met het landsbelang en vond niet dat zijn acties politiek moesten worden opgevat.⁹⁰ Geloofde Polet daadwerkelijk in de politieke onschuld van hen die het nationaalsocialisme

cultureel hadden ondersteund? De beeldhouwer was – in tegenstelling tot zijn zoon, die hulplandwachter was en lid van het Nationaalsocialistisch Studentenfront – geen lid van de NSB of de SS. Verder wijst niets erop dat hij antisemiet was. Volgens een vriend had hij zich niet in de ‘jodenkwes-tie’ verdiept, ‘het interesseerde hem niet’.⁹¹ Wel sprak Polet begin 1942 in een brief aan Gerdes van zijn ‘sedert lang vaststaande overtuiging inzake de mogelijkheden en verwerkelijking eener toekomstige cultuur op basis eener nieuwe ordening’.⁹² De vraag rijst wat Polet onder ‘nieuwe ordening’ verstond. Had hij hiermee, in een brief aan een NSB’er en hooggeplaatste ambtenaar binnen de nieuwe orde, louter de kunsten op het oog? Het lijkt onwaarschijnlijk.

Toch kan Polet zich daadwerkelijk buiten de politiek hebben ge-waand. Het is daarbij de vraag in hoeverre zijn denken door verdringing werd aangestuurd – een mechanisme dat bij meer collaborateurs waar te nemen viel. Zij redeneerden uit moreel zelfbehoud in een tijd waarin ve-len zich tegen hen keerden.⁹³ Hoe dit ook zij: zijn uitspraak dat hij niet met de Duitsers zou samenwerken als de Nederlandse aard terzijde werd geschoven, had Polet verloochend.

Tegenover zijn cultuurpolitieke activiteiten staan enkele feiten die een andere kant van de beeldhouwer laten zien. Zo weigerde hij een por-tret van Mussert te maken toen hem dat begin 1943 werd gevraagd. Na de oorlog zou hij verklaren dat hij het ‘onder de bestaande omstandigheden onjuist en niet passend vond’ om de opdracht te accepteren, mede omdat hij ‘de opvattingen van de N.S.B. en haar leider niet kon delen’.⁹⁴ In de bundel *Jong in de jaren dertig* memoreert schrijfster Mary Noothoven van Goor hoe Polet, volgens haar ‘een hele stugge man’ en ‘een schoft’, tegen de Duitsers volhield dat hij hun beider buurman Gerrit van der Veen niet kende. Ook zou hij een jongeman hebben geholpen door hem tijdig te waarschuwen toen de bezetter hem zocht.⁹⁵ Opvallend is verder de aan-dacht die De Jong aan Polet besteedt. Volgens hem gaf de kunstenaar ‘een niet onbelangrijke steun aan vervolgte joden en aan de illegaliteit’.⁹⁶ De Jong baseerde zich op een getuigenis van de echtgenote van schrijver Theun de Vries uit 1945. Zij had onder meer verklaard dat Polet zijn joodse bovenburen tot drie keer toe tegen de SD had beschermd, dat hij illegale lectuur had verspreid en dat hij de illegale geschriften van haar echtge-noot had bewaard nadat deze was gearresteerd.⁹⁷

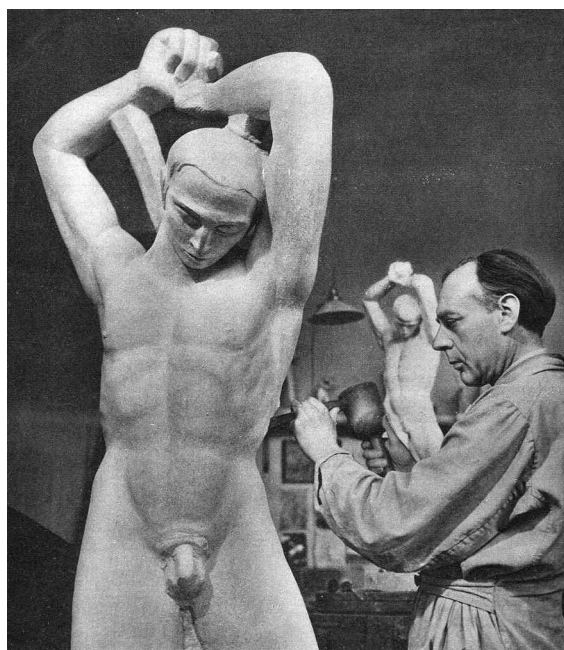
ARTISTIEKE ACTIVITEITEN EN RECEPTIE

In februari 1941 nam Polet deel aan de door de NKB georganiseerde ten-toonstelling voor het kort daarvoor overleden joodse erelid Joseph Mendes

da Costa. Dat een dergelijk evenement toen nog plaatshad, dat Polet meedeed en dat Goedewaagen een officieel bezoek bracht, illustreert de eerdergenoemde graduele overgang van relatieve vrijheid naar zware repressie tijdens de bezetting.

De oprichting van de Kultuurkamer, waarbij Polet zich inschreef, was een volgend breekpunt tussen hem en veel van zijn collega-beeldhouwers. Drieëntwintig van de dertig Amsterdamse NKB'ers bleven buiten de Kultuurkamer; een hoog aantal vergeleken met andere verenigingen.⁹⁸ Het krachtige leiderschap van onder anderen Van der Veen en Braat betaalde zich uit.⁹⁹ Van de 63 landelijke NKB-leden meldde een derde zich aan.¹⁰⁰ Toen de Kultuurkamer in werking trad, kwam de NKB op een laag pitje te staan.¹⁰¹ Voor het merendeel van de beeldhouwers was het gedaan met de openbare uitoefening van hun beroep. Polet daarentegen kon vanwege zijn meegaande opstelling relatief veel exposeren. Zo was werk van hem te zien in het Nederlandse Kunsthuis, in de zusterinstelling Consthuis Sint Pieter in Utrecht en op een reizende tentoonstelling in Duitsland.¹⁰²

Polet had zich in de jaren dertig tot een zuiver klassiek beeldhouwer ontwikkeld. Zijn bewondering ging nu uit naar de oude Grieken en nazicoryfee Arno Breker.¹⁰³ Dat is zichtbaar in het grafmonument van de in 1939 overleden cultuuraambtenaar Piet Visser¹⁰⁴ en een mannelijk naakt dat hij *De*



Johan Polet werkend aan
De scheppende wil (ca. 1943).

scheppende wil doopte.¹⁰⁵ Zijn jongste werken vielen zeer in de smaak binnen de nieuwe orde. In het *Algemeen Handelsblad* stelde Frans Hannema opgelucht vast dat de beeldhouwer de ‘kunst-dogma’s’ van de ‘z.g. vrije, quasi-“sociale” cultuur’ achter zich had gelaten.¹⁰⁶ *De scheppende wil* ademde volgens Hannema de geest van de door nationaalsocialisten bewonderde Spengler en Nietzsche. In dit robuuste naakt herkende hij ‘de ziel van den Europeeschen cultuurmensch, den “faustischen” mensch in Spengleriaanschen zin, zijn dionysischen dadendrang, en de tragiek van zijn heroïsch “Amor fati”’.¹⁰⁷ Hannema vond Polet de beste beeldhouwer van zijn tijd.

Een andere bewonderaar, journalist en ss’er Nico de Haas, interpreteerde Polets werk als uiting van ‘ras’. Het monument voor Domela Nieuwenhuis deed volgens hem volledig recht aan het ‘indogermaansche wereldgevoel’ en ‘rasbewustzijn’.¹⁰⁸ De sculptuur bracht De Haas zelfs tot een milde analyse van Domela’s politieke voorkeur: ‘Het is geheel het monument van een leidersfiguur, zooals we ons die voorstellen uit de beginperiode van het romantische en idealistische socialisme van de vorige eeuw, voordat dit verstarde tot volksvreemd materialisme.’¹⁰⁹

De waardering lijkt Polet weinig financieel voordeel te hebben gebracht. Begin 1942 stagneerden zijn opdrachten vanwege een sanctie van de gemeente Amsterdam: hij zou geen nieuw werk krijgen voordat hij een opdracht uit 1935 had afgerond waarvoor hij al was uitbetaald.¹¹⁰ Criticus De Haas waardeerde Polet zozeer dat hij NSB-kopstuk Meinoud Rost van Tonningen verzocht hem financieel te ondersteunen.¹¹¹ In de media beklagde hij zich dat honger en armoede Polet dwongen de kunst op te geven en werk in Duitsland te zoeken. Nog steeds zouden ‘kruideniers en krentenwegers’ de cultuurpolitiek beheersen.¹¹²

Verzetsblad *De Vrije Kunstenaar*, die de nationaalsocialistische en gelijkgeschakelde kunstpers nauwlettend in de gaten hield, plaatste een spottende oproep tot steun aan de beeldhouwer. Dat hij krap bij kas zat, werd ernstig betwijfeld.¹¹³ De waarheid lag waarschijnlijk in het midden. Polet stuurde gedurende de bezetting meerdere brieven aan de instanties – soms met bijgevoegd banksaldo – met het dringende verzoek om hem opdrachten te geven.¹¹⁴ Anderzijds werd de gemeentelijke sanctie ondermijnd door opdrachten die hij van het Rijk kreeg. Zo vroeg Gerdes hem in de zomer van 1942 om het timpaan boven de Rijks Munt in Utrecht te vullen.¹¹⁵ Bovenal gold natuurlijk dat Polets arbeidsperspectieven vele malen beter waren dan die van beeldhouwers die zich verzetten tegen het regime.

De ‘oproep’ van *De Vrije Kunstenaar* illustreert hoezeer anti-Duitse kunstenaars Polet veroordeelden.¹¹⁶ Zijn collega’s wilden sinds zijn toetre-

ding tot de Kultuurraad niets meer van hem weten.¹¹⁷ ‘Ik merk zoo dat er veele menschen niet in de K.K. [Kultuurkamer] gaan,’ liet Rädcker zich in 1942 aan Wezelaar ontvallen. ‘Ook ik heb de moed gekregen, ik was ook een beetje kakkerig. Er is veel angstaanjagerij bij van weerskanten (met geweld). Ik denk wel we er toch in moeten, maar dan heb je toch je stand opgehouden, als Hollander. Straks moet je samenwerke met Polet en kon-sorte. Lijkt me vreeselijk.’¹¹⁸ De verontwaardiging over Polets houding was groot omdat hij hoog in aanzien stond als kunstenaar, maar meer nog omdat men hem had vertrouwd als collega, redactiegenoot en buurman in het kunstenaarscomplex op de Zomerdijkstraat.¹¹⁹ *De Vrije Kunstenaar* schil-derde Polet af als opportunist, die zijn ‘karakterloos gecoquetteer met linkse denkbeelden’ eraan gaf zodra zich betere kansen voordeden.¹²⁰ Dat hij kunst en politiek van elkaar dacht te kunnen scheiden, rekende men hem zeer aan. Kort voor de bevrijding typeerde het blad deze opvatting als ‘schamele verhulling voor het collaborateurschap onder de kunstenaars en de weeë houding van een publiek dat ook nu nog, na de schande van twee-en-een-half jaar Kultuurkamer voor Joodse en vrije kunstenaars, wil “lachen zonder bon” en “een uur muziek” genieten’.¹²¹

In diezelfde *Vrije Kunstenaar* waarschuwde Braat tegen collaboreren-de vakgenoten die met het Duitse verlies in het vizier weer in de gratie probeerden te komen: ‘Het kwam ons ter ore dat zelfs lieden die in de kul-turrat zitten, en dus indertijd de eed van trouw (aan wie???) [sic] in de handen van den Rijkscommissaris afgelegd hebben, hun vroegere vrienden en bekenden wijs trachtten te maken “dat zij alles gedaan hadden om hun collega’s door de moeilijke tijden heen te helpen”’.¹²² Het lijkt erop dat Braat hierbij aan zijn oude vriend Polet dacht. De laatste noemde dit in zijn naoorlogse verhoor als motief voor zijn collaboratie.¹²³ Braat, een van de felsten onder de verzetskunstenaars, maakte duidelijk dat dit soort lieden allesbehalve mild bejegend diende te worden als het tij zou zijn gekeerd. Volgens hem hadden zij alle recht op vriendschap, achting en een ‘redelijk gelukkig bestaan’ verloren – waarmee hij in Polets geval behoorlijk zijn zin zou krijgen.¹²⁴

Niet alleen Polets sociale, maar ook zijn professionele neergang was al tijdens de oorlog waarneembaar. Daarbij speelde opnieuw Leo Braat een beslissende rol. In 1942 verscheen van zijn hand het boek *Uit de werkplaat-sen der beeldhouwers*, een portret in woord en beeld van een achttal toon-aangevende beeldhouwers. Polet was aanvankelijk een van deze acht ge-weest, maar vanwege zijn collaboratie had Braat hem aan de kant gezet. Zijn Arnhemse collega Gijs Jacobs van den Hof was voor hem in de plaats gekomen.¹²⁵

Beschouwing

Met het oog op de publieke receptie benadrukten haar bestuurders dat wie voor de Kultuurkamer tekende, zich niet op politiek terrein begaf. Dat was een misleidende uitspraak. Het instituut ging immers uit van de nationaalsocialistische dictatuur, die verschillende bevolkingsgroepen op ongekende wijze discrimineerde. Binnen die dictatuur had de kunst een expliciete functie: zij moest de 'volksgemeenschap' overtuigen van de deugdelijkheid van het systeem. Dat de Kultuurkamer als apolitieke instantie werd aangemerkt, moet veel kunstenaars niettemin vertrouwd in de oren hebben geklonken. De uitspraak leunde op het gedachtegoed van l'art pour l'art, dat een zuiver formalistische benadering van de kunst voorstaat. Geïnspireerd op de esthetica van Kant had dit zich in de loop van de negentiende eeuw in de Europese cultuur genesteld.¹ Kunst hoorde geen boodschapper te zijn van politieke en maatschappelijke overtuigingen, net zomin als zij een puur decoratieve of toegepaste functie mocht hebben. Zij was een doel op zichzelf. Gedurende de roerige jaren dertig had het l'art pour l'art-standpunt actuele waarde toegekend gekregen in de Nederlandse kunstwereld. Het was de culturele consequentie van het neutraliteitsbeginsel van een land dat tijdenlang tussen internationale aanvaringen was doorgemeanderd. Dit beginsel was een deel van de nationale identiteit geworden, de culturele sfeer niet uitgezonderd. De gevestigde politiek was bovendien weinig populair. Hoewel voor sommige kunstenaars de onder druk staande parlementaire democratie en de opkomst van alternatieven als fascisme en communisme een reden waren voor engagement van welke vorm dan ook, was dit voor de meerderheid juist een aanleiding om zich, onder de vlag van l'art pour l'art, verre van dit krachtenveld te houden.²

Kunstenaarsvereniging Arti et Amicitiae was een bolwerk van de apolitieke opstelling. Kunst met een politieke boodschap vond men daar geen echte kunst maar *Tendenzkunst* – een term die regelmatig weerklonk in de jaren dertig en veertig en geen positieve bijklank had.³ Zich beroepend op de autonomie van kunst en kunstenaars, accepteerden de Arti-leden de nazificering van hun vereniging. Enkele leden stimuleerden deze zelfs. Als goede bekende van de Amsterdamse schildersverenigingen vormde Ed Gerdes samen met de besturen de smeerolie in de machinerie die tot de collectieve Kultuurkameraanmelding leidde. Zo kon ook het oude, voorname en rijke Arti behouden blijven. Het is te betwijfelen of haar leden zich ooit echt gerust hebben gevoeld over de gevolgde gedragslijn.⁴ De notulen uit de bezettingstijd spreken wat dat betreft boekdelen. Na de oorlog,

toen de zuiveringsinstanties hen verhoorden, hielden veel verenigings-kunstenaars niettemin vast aan het principe van een autonome kunst. Het was een voor de hand liggende vorm van herinneringsbeheer.

Ook van Van de Velde is wel beweerd dat hij apolitiek zou zijn.⁵ Zijn langdurige NSB-lidmaatschap en dagboekfragmenten over communisme en materialisme wijzen er echter op dat hij wel degelijk politiek bewogen was. Voorts betreurde hij het dat Gerdes hem geen cultuurpolitieke positie had gegund. Over Koch is na de oorlog geschreven dat hij 'langs de zijlijn van de praktische politiek' stond en zijn bedenkingen had over Hitler-Duitsland.⁶ Zijn publicaties in *De Waag* geven een heel ander beeld van de schilder. Hij en Van de Velde maakten bovendien politiek getinte kunst. Polet nam plaats in een raad met een apert nationaalsocialistisch en antisemitisch uitgangspunt. Desondanks hield ook hij vast aan het beeld van de kunstenaar als vrije, onafhankelijke geest.

Apolitiek waren zij kortom geen van allen. De karakterisering dient als dekmantel voor de herinnering, als eufemisme voor het meedoen of sympathiseren met een verguisd systeem. Al tijdens de oorlog haalden de kritische geesten van het kunstenaarsverzet deze voorstelling van zaken publiekelijk onderuit:

'Kunst heeft met politiek niets te maken'. Oude, versleten, beduimelde leuze. Leuze die men ook maar al te graag vervormde tot: 'Kunstenaars hebben met politiek niets te maken'. [...] Het is de leuze waarmee een prof. dr. Willem Mengelberg zijn schandelijk overlopen naar de nazi's verklaart, waaronder een Colnot, een Polet, een Van der Lugt, een Badings, een Wolters en helaas zovele anderen zich lieten aanwerven voor het sinistere werk der cultuurvergruizing, dat der Kultuurkamer is. [...] hoeveel kunstenaars gebruiken ook vandaag den dag de leuze als plechtanker voor hun slappe en willoze gedragingen [...].⁷

Herhaaldelijk verkondigde *De Vrije Kunstenaar* wat er na de ondergang van het nationaalsocialisme met dit soort vakgenoten moest gebeuren: 'UIT ons volk, uit onze kunst, uit ons leven.'⁸ Dit gebod was echter niet aan alle Kultuurkamerkunstenaars gericht. 'Er waren vooral twee groepen waartegen wij ons scherp afgezet hebben,' blikte redacteur Leo Braat in 1970 terug: 'die der zogenaamde "conjunctuurriders", lieden zonder enige politieke overtuiging, en die van de, onder de kunstenaars niet eens zo talrijke, groep van echte fascistten, van echte verraders van ons volk.'⁹ Van de Velde, Koch en Polet zouden door Braat in de laatste categorie zijn geplaatst, veel Arti-leden in de eerste. De bestuurders van geariseerde verenigingen als

Arti en Sint Lucas vormen een twijfelgeval, zeker degenen die cultuurpolitieke functies bekleedden. De toon die *De Vrije Kunstenaar* aansloeg ten aanzien van figuren als Colnot en Peizel, laat zien dat zij als meer dan 'gewone' conjunctuurriders werden gezien.¹⁰

Het kunstenaarsverzet verweet deze vakgenoten niet alleen hun verraad aan de goede zaak, maar ook de naar verhouding profijtelijke positie die zij zich daarmee verwierven. Hun meegaandheid verschaftte toegang tot subsidies, materiaal, media-aandacht en afname van werk. De exposities op Arti, waar het Amsterdams en het Haags impressionisme nog altijd bloeiden, waren geliefd bij de bezetter.¹¹ De prijzen namen een hoge vlucht door de hausse in de kunstmarkt. Dat zij een royaler belegde boterham konden verdienen dan voor de oorlog, bleek voor veel Arti-leden aantrekkelijk.

Nog hoger aangeschreven dan de verenigingskunstenaars stonden 'moderne' realisten als Van de Velde, Koch, Willink en Hynckes. Zij etaleerden hun schilderijen niet tussen de navolgers op de verenigingstoonstellingen, maar verkochten deze persoonlijk of via de exclusievere kunstgalerie.¹² Paul Sanders, die het onderkoelde neorealisme al in de jaren dertig in verband had gebracht met het fascisme, had in die zin gelijk gekregen dat kunstbonzen als Gerdes en Goedewaagen Kochs werk boven aan hun lijstjes plaatsten.¹³ Voor Koch tastte Gerdes tevens het diepst in de buidel: *Het wachten* kostte het departement f5000. Op een gedeelte tweede plaats kwam *De prediker* van Willink. Daarvoor betaalde Gerdes, net als voor *Oogst* van Rijksacademie-hoogleraar Gerard Röling, f2500.¹⁴ Met Koch was de nationaalsocialistische garde echter niet unaniem blij. Zijn vroege werk werd door velen als pervers en gedegenereerd beschouwd, wat na '45 wel is gebruikt om de schilder in een beter daglicht te plaatsen. Over Kochs zakelijker periode, die in de loop van de jaren dertig een aanvang had genomen, waren de meeste nationaalsocialisten daarentegen vol lof. Daarbinnen gold het *Zelfportret met zwarte band* als stilistisch én inhoudelijk hoogtepunt. Het prijkt op de voorkant van het eerste nummer van het nationaalsocialistische kunstmagazine *De Schouw*. Dat was geen vreemde keuze van de redactie: zoals ik hier heb willen aantonen, liet Koch zich bij het maken van het portret door het fascisme inspireren. Vooral de door zijn antifascistische vriend Engelman geschreven monografie levert hier aanwijzingen voor. Het *Zelfportret met zwarte band* is in dat opzicht vergelijkbaar met Van de Veldes *Nieuwe mensch*. Ook dat werk werd in de jaren dertig niet als fascistisch herkend en ook hiervan lijkt het, op grond van de naoorlogse getuigenis van de schilder, de iconografie en de voorbereidende studie, waarschijnlijker om te stellen dat het dat wel is.