

**een
schilderij
centraal**



**centraal
museum
utrecht**

Een schilderij centraal

Zelfportret met zwarte band van Pyke Koch

Annemiek Ouwerkerk en Louis van Tilborgh

"Hij ging een paar maal naar musea. Hij keek naar de manskoppen op de oude schilderijen. Hij nam ze in zich op met nieuwe aandacht. Hij zag lage brede voorhoofden. Maar wat gaven die hoge van tegenwoordig? Al dat denken maakte los van de aarde. Hij zag op de schilderijen brede gezichten, zelfvol-daan, niet bescheiden. Met hen had de wereld moeten rekenen. Men had de laatste tijd teveel in de hoogte gedacht, men moest leren denken in de breedte".

(Bordewijk, *Bint*)¹

Laatste tentoonstelling in een reeks van zes in samenwerking met het Kunsthistorisch Instituut Rijksuniversiteit Utrecht

Centraal Museum Utrecht, 2 augustus-21 september 1980

Ten geleide

In de laatste jaren is er een duidelijke accentverschuiving binnen het takenpakket van een museum opgetreden. Lag tot kort na de laatste wereldoorlog de nadruk op het wetenschappelijke onderzoek en de daarbij horende wetenschappelijke publicaties, sinds enkele decennia zijn de musea zich duidelijk meer gaan richten op de functie die zij ten opzichte van het publiek hebben. Dit komt onder andere in veelvuldig wisselende tentoonstellingen, educatieve projecten en uitgebreide publieksbegeleiding tot uiting. Het is duidelijk dat hierdoor het wetenschappelijk onderzoek binnen het museum in het gedrang komt.

Het is daarom verheugend wanneer er een samenwerking ontstaat tussen de Universiteit – in dit geval het Kunsthistorisch Instituut te Utrecht – en het museum, waarbij enerzijds de studenten de mogelijkheid geboden wordt in de praktijk het opzetten en organiseren van een tentoonstelling mee te maken en anderzijds het museum de gelegenheid krijgt kennis te nemen van de resultaten van het wetenschappelijk onderzoek van een aantal stukken uit de verzameling.

De serie van zes tentoonstellingen die rond een belangrijk schilderij uit de collectie van het Centraal Museum wordt gemaakt is het resultaat van een dergelijke samenwerking. Gedurende een jaar zal telkens in een periode van twee maanden, een schilderij vanaf de 15de tot en met de 20ste eeuw, centraal staan, waarbij verschillende aspecten, zoals toeschrijving, stilistische en iconografische problemen etc. belicht worden.

Het idee voor een dergelijke opzet is afkomstig van professor E. de Jongh, hoogleraar kunstgeschiedenis aan de Rijksuniversiteit te Utrecht. Voor de uitwerking van dit idee werd een werkgroep geformeerd bestaande uit studenten onder leiding van professor De Jongh, in nauwe samenwerking met drs J.A.L. de Meyere, conservator van de afdeling schilderijen van het Centraal Museum.

Met deze opzet wordt tevens getracht het publiek een beter inzicht te geven in de wijze waarop een breed kunsthistorisch onderzoek tot stand komt.

Adeline M. Janssens

Voorwoord

Een schilderij centraal is de titel van een reeks van zes kleine tentoonstellingen, waarin steeds één schilderij een centrale plaats inneemt. De schilderijen, die deel uitmaken van de verzameling van het Centraal Museum, dateren uit zes achtereenvolgende eeuwen en zijn alle geschilderd door Utrechtse kunstenaars.

Bij iedere tentoonstelling behoort een tekst (volgend op dit voorwoord), die meer een op zichzelf staand artikel is over het desbetreffende schilderij, dan een catalogus in de gebruikelijke zin. De teksten werden geschreven door studenten in de kunstgeschiedenis, ter voltooiing van hun studie aan de Rijksuniversiteit Utrecht. De meesten van hen debiteren er mee als onderzoeker en kunsthistorisch auteur.

Elk van de zes gekozen werken wierp zijn eigen problematiek op en stelde, vanzelfsprekend, zijn eigen eisen met betrekking tot de tentoonstelling die er omheen moest worden gebouwd. Elke keer valt het accent dan ook anders. Een uitgangspunt bij alle tentoonstellingen was de voor de hand liggende gedachte dat kunstwerken iets te maken kunnen hebben met andere cultuurfenomenen. Daarbij is wel enige reserve in acht genomen. Niet aangehangen werd bijvoorbeeld de stelling dat kunst een weerspiegeling is van zoiets als "de geest van de tijd", of van "de geest van de maatschappij" waaruit die kunst is voortgesproten. Deze in de 19de eeuw ontwikkelde, in sommige kringen nog steeds gerespecteerde en zelfs populaire visie, heeft een zo alles omvattende pretentie, dat er tegelijk alles en niets mee wordt beweerd.

De aanvechtbaarheid van dit gezichtspunt tekent zich des te scherper af, als we ons realiseren dat de verhouding tussen kunst en samenleving in wezen uiteenvalt in talloze verhoudingen van zeer uiteenlopende aard. Zoals er allerlei gebeurtenissen plaatsvinden op eenzelfde moment, maar geheel onafhankelijk van elkaar, zo komen er vele kunstwerken tot stand, die met vele gelijktijdig geldende ideeën en zich gelijktijdig voordoende maatschappelijke verschijnselen geen enkel verband blijken te houden.

Dat wil niet zeggen dat kunstwerken ooit in een luchtledig zouden ontstaan: met sommige ideeën, maatschappelijke verschijnselen en gebeurtenissen zijn er wel degelijk relaties. Want hoe persoonlijk de maker van een kunstwerk zich ook mag uitdrukken,

zich geheel onttrekken aan zijn omgeving kan hij nooit, evenmin als hij meestal onaangeroerd blijft door de ontwikkelingen binnen zijn vakgebied. Met andere woorden: het kunstwerk ontstaat in een zekere culturele bedding, een bedding van beperkte, zij het niet duidelijk te onderscheiden afmetingen. Daarvan kan het in verschillende opzichten sporen dragen, hetgeen iets anders is dan het weerspiegelen van zulke abstracte grootheden als de geest van de tijd of de geest van de maatschappij.

De objecten op de tentoonstellingen (kunstwerken en documenten), die gezamenlijk steeds een context vormen rondom het centrale schilderij, hebben de bedoeling toelichtingen op dat kernstuk te geven. Zo'n context kan gemakkelijk een verkeerde suggestie wekken, bijvoorbeeld dat de schilder van het centrale schilderij alle hier geëxposeerde voorwerpen binnen zijn bereik heeft gehad.

Het verschil tussen de "natuurlijke context", zoals we de culturele bedding waarin de kunstenaar zijn schilderij maakte eveneens kunnen noemen, en de context die voor deze gelegenheid in elkaar werd gezet, moet steeds in het oog worden gehouden. De geconstrueerde context dient te worden beschouwd als een kader van oriëntatie, als niet veel meer dan een richtingaanwijzer.

Problematisch was steeds het bepalen van de omvang van deze context. In wezen valt hij niet precies te begrenzen. De ontworpen samenhangen hadden uitgebreider kunnen zijn of juist beperkter en al of niet voorzien van andere accenten. In elk geval heeft een geconstrueerde context het nadeel afhankelijk te zijn van de inzichten, de kennis en de vondsten van de constructeur.

In de toelichting op het centrale schilderij tenslotte ligt de nadruk voor een belangrijk deel op de betekenis ervan. Ook het begrip "betekenis" is problematisch, onder andere omdat een kunstwerk in principe net zoveel betekenissen kan krijgen als er zich kijkers naar dat kunstwerk aandienen. Hier gaat het er echter in de eerste plaats om zoveel mogelijk te achterhalen van de betekenis die de kunstenaar, of zijn eventuele opdrachtgever, aan het werk in kwestie heeft toegekend. Daartoe bood het ene schilderij meer gelegenheid dan het andere.

E. de Jongh
Kunsthistorisch Instituut
Utrecht



1
Pyke Koch, *Zelfportret met zwarte
band*, 1937. Utrecht, Centraal Mu-
seum

INLEIDING

De vraag met welk gezicht Pyke Koch bij zijn tijdgenoten en het nageslacht bekend wilde zijn, wordt beantwoord door zijn zelfportret uit 1937 (afb. 1). Het schilderij is een uitnemend voorbeeld van Kochs artistieke vermogen: de ongebruikelijke compositie, het kleurgebruik en de nauwgezette techniek maken het tot één van zijn meest karakteristieke werken. Niet zonder reden is de schilder er bijzonder op gesteld.

De kunstenaar heeft zich in dit zelfportret willen manifesteren als een specifieke persoonlijkheid. Het schilderij is te plaatsen in de lange traditie van het heroïsch portret. Over de betekenis van het zelfportret met zwarte band heeft men in de loop der tijd nogal verschillend gedacht. Daarbij speelde niet alleen de wijze waarop de schilder zichzelf heeft afgebeeld een rol, maar ook zijn politieke opvattingen. Bovendien is het één met het ander in verband gebracht: de fysionomie van het gelaat werd op die manier vertaald in een politieke bekentenis. Of zo'n interpretatie juist is, wordt hier als probleem gesteld. Voor de kunstenaar was naar zijn zeggen het beoefenen van een nieuwe techniek de reden om dit zelfportret te schilderen. Wij hopen in het volgende aan te tonen dat voor Koch ook de inhoudelijke aspecten van het schilderij belangrijk zijn geweest. Tevens willen wij nagaan hoe verschillende, vaak tegengestelde reacties op het zelfportret tot stand kwamen en in hoeverre de politieke gezindheid van de schilder bepalend is geweest voor de etikettering van niet alleen dit zelfportret, maar ook van zijn gehele oeuvre.

DE KUNSTENAAR EN ZIJN WERK

Pyke Koch (geb. 1901) is een autodidact.² Kennis van de kunsttechnieken heeft hij in zijn jonge jaren verworven door colleges te volgen in de schilderkundige chemie. Tevens deed hij ideeën op in gesprekken met de kunstenaar Erich Wichman (gest. 1929), die scheikunde en kunstgeschiedenis had gestudeerd. Kochs leidraad bij het schilderen was een bekend handboek, Max Doerners *Malmaterial und seine Verwendung im Bilde*.³

Door kennissen van Koch wordt wel verteld, dat hij hele gedeelten van dit boek uit zijn hoofd kon citeren. In betrekkelijk korte tijd maakte Koch zich de klassieke schildertechnieken eigen. Met name besteedde hij aandacht aan de onderschildering, die volgens hem bepalend was voor het uiteindelijke resultaat. Hierin volgde hij de aanwijzingen van Doerner, die schreef dat het kwaliteitsverschil tussen de oude en moderne meesters te wijten was aan het gebrek aan belangstelling van de contemporaine schilders voor de systematische opbouw van het schilderij.⁴

Koch heeft zich doorgaans nogal afkerig betoond van theorievorming over zijn werk. "Alle theorieën zijn mij vreemd", zegt hij – waarmee hij de opvatting van zijn vriend Wichman huldigt: "Kunst mag zijn al wat gij wilt. Maar het kunstwerk komt uit de werkplaats".⁵ Zo gaat Koch er prat op geen leermeesters te hebben gehad en geen voorbeelden of inspiratiebronnen te kennen behalve de 15de eeuwse Italiaanse kunstenaars Piero della Francesca en Andrea Mantegna. Hij ziet zichzelf graag zoals P. Aretino (pseudoniem voor de schilder W.S. ten Bosch) hem typeert in "*Ontaarde kunst*": "Want, je moet weten, Koch wist niets en weet eigenlijk ook nu nog niets van schilderkunst af. Alleen van schildertechnische dingen, daarvan weet hij 'n hele boel. [...] En dat is misschien het meest fenomenale aan hem, het meest uitzonderlijke, dat wat mij dan altijd de grote schok geeft, als ik zijn werk zie: wij allen, iedere schilder, die ik persoonlijk of uit levens-

beschrijvingen ken, wij allen komen *ergens vandaan*. Wij hebben onze voorouders, onze leraren of school, waar wij dan verder op doorwerken of tegenwerken, in ieder geval, ons schilderen heeft een voorgeschiedenis. [...] Maar Koch komt *nergens* vandaan. Die is, om zo te zeggen, als uit de hemel gevallen".⁶

Door een gedeelte van dit citaat tot tweemaal toe uit te kiezen, toen hij desgevraagd voor catalogi een selectie van teksten over zijn werk maakte, gaf Koch blijk van instemming met dit beeld van zijn hemelse verschijning in de Nederlandse schilderkunst als een kunstenaar die geen kennis had van de traditie, maar alleen van de techniek van de kunst.⁷ Op het feit dat hij autodidact is en op de technische aspecten van zijn werk, heeft Koch in gesprekken steeds veel nadruk gelegd. Hij doet het voorkomen alsof de inhoud van zijn werk niet zo belangrijk is en presenteert zich op die manier als een ambachtsman die niet vanwege het onderwerp, maar omwille van de techniek schildert en ook op grond van de technische kwaliteit van zijn werk beoordeeld wil worden.⁸

In dit opzicht droeg hij bij tot de opvatting dat de kunstenaar meer belang hecht aan de vorm dan aan de inhoud van een kunstwerk. Deze opvatting speelde een belangrijke rol bij critici uit de jaren '30, zoals bij de dichter Jan Engelman, de eerste biograaf van Koch. Zo besloot deze een artikel over de literaire inhoud van het werk van de magisch realisten met de retorische vraag: "Zou het niet zóó zijn, dat de schilderkunst met of zonder literair motief, een goede schilderkunst is, als zij goed geschilderd is?"⁹

In gesprekken die wij met Koch voerden naar aanleiding van zijn zelfportret met zwarte band, legde hij geheel in deze traditie sterk de nadruk op de technische aspecten ervan. Toch blijkt uit de voorstellingswereld van Koch duidelijk een brede literaire en ook kunsthistorische kennis, en gezien de aard van zijn vriendenkring – hij woonde een tijdlang onder één dak met de literatoren Cola Debrot, Jan Engelman en Martinus Nijhoff – ligt het niet zo voor de hand dat Koch een zogenaamde "domme schilder" zou zijn.¹⁰ De essayist Menno ter Braak kwalificeerde hem als een bij uitstek intelligent kunstenaar: "Neem een schilder als Pyke Koch, ongetwijfeld één der intelligentste van ons land..."¹¹ Ondanks het belang dat Koch aan de "vorm" van zijn zelfportret hecht, is er voldoende grond om met name aandacht aan de "inhoud" te besteden.

Het magisch realisme

Koch heeft nooit behoord tot kunstenaars die zich in een manifest hebben geuit of nauwe contacten met elkaar onderhielden. Wel waren er in de tijd dat hij begon te schilderen, enkele kunstenaars die, onafhankelijk van elkaar, op een enigszins vergelijkbare manier werkten. Over het algemeen wordt Koch als magisch realist geklasseerd. De term "magisch realisme" kwam voor het eerst in de jaren '20 voor in Duitsland. In Nederland werd de term in het begin van de jaren '30 gebezigd en is sindsdien in zwang gebleven.¹² Daarnaast werden ook wel, met name in het begin van Kochs carrière, de volgende benamingen gebruikt met betrekking tot zijn werk: verisme, nieuw realisme en nieuwe zakelijkheid. Op de betekenis van de verschillende termen zullen we hier niet ingaan.¹³

Kenmerken die de kunstenaars van het magisch realisme met elkaar gemeen hebben, zijn een gladde verfbehandeling, een nadruk op lineaire vormen en een ogenschijnlijk realisme. Een voorkeur voor koele tonen, waar een grijsachtig waas overheen ligt, is opvallend, evenals de behandeling van voor- en achtergrond, die met een zelfde scherpte en duidelijkheid worden weergegeven. Dit alles is gevangen in

een zekere, moeilijk te definiëren sfeer. Met hun vormkenmerken stemmen de zogenaamde magisch realisten sterk overeen met realistisch werkende kunstenaars, terwijl hun keuze van onderwerpen meer relaties heeft met die van bepaalde surrealistten. Ondanks deze gemeenschappelijke kenmerken, bestaat er onduidelijkheid over het wezen en de precieze betekenis van "magisch realisme" — die verschillen immers per kunstenaar.

Met de benaming magisch realist kon Koch zich overigens verenigen: voor een artikel in *Verf en Kunst* in 1937 verstrekke hij de schrijver Albert Plaschaert de volgende gegevens over zijn persoon: "Geboren 15 Juli 1901, begonnen met schilderen 1927. Autodidact. Richting 'realisme magique'".¹⁴ Een bondige kenschets van "magisch realisme" zou Koch later, in 1971, geven, in een vergelijking met het surrealisme: "Het magisch realisme bedient zich van voorstellingen, die wel mogelijk, maar niet waarschijnlijk zijn; het surrealisme daarentegen van onmogelijke, onbestaande of onbestaanbare situaties. Tussen het apert onmogelijke, en het onwaarschijnlijke ligt de wereld van surrealistten en magisch realisten".¹⁵

De naam van Koch wordt meestal genoemd in combinatie met die van twee andere magisch realisten: Willink en Hynckes. Vroeger rekende men tot deze groep ook nog Ket, Van de Velde en Schuhmacher. De combinatie van Willink, Hynckes en Koch werd voor het eerst gemaakt door S.P. Abas, die in 1937 een boekje over hen publiceerde onder de titel *Schilders van een andere werkelijkheid*. Abas motiveert zijn keuze daarin als volgt: "Niet slechts deze drie: Hynckes, Koch en Willink, zijn schilders van een tweede werkelijkheid; maar zij zijn dat bij ons het duidelijkst".¹⁶ Aan deze indeling is men blijven vasthouden, hoewel het "driemanschap" onderling praktisch geen contact had. Pas in 1950 hebben zij voor de eerste keer — met enkele anderen — gezamenlijk geëxposeerd.¹⁷

Kunstliefde

Om zijn fabuleuze techniek oogstte Koch in Utrecht veel bewondering bij de plaatselijke kunstenaars, die verenigd waren in het Genootschap Kunstliefde. Aan deze vereniging is het te danken, dat het zelfportret met zwarte band in het bezit van het museum is gekomen. Op initiatief van Kunstliefde werd het schilderij namelijk in 1938, ter gelegenheid van het 100-jarige bestaan van de stedelijke kunstcollectie, uit naam van de Utrechtse burgers aan het museum geschonken; tijdens een herdenkingsplechtigheid in de Nicolaaskerk werd het op 5 september door de voorzitter van Kunstliefde overhandigd aan de directie.¹⁸

Dankzij geldelijke bijdragen van Utrechtse ingezetenen, die worden genoemd in het gedenkboek dat met het schilderij werd aangeboden, was het kunstminnende gezelschap in staat het zelfportret van Koch aan te kopen.¹⁹ In maart 1938 had het bestuur van Kunstliefde in een circulaire een beroep gedaan op de vrijgevigheid van de stedelijke burgerij, ten einde een bedrag bijeen te brengen, waarmee een werk van een levende Nederlandse kunstenaar kon worden aangekocht. Nadat voldoende geld was toegezegd, deelde het bestuur in een tweede bericht mee, dat een onafhankelijke commissie, bestaande uit Jan Engelman, M.R. Radermacher Schorer en de kunstkriticus van het *Utrechtsch Dagblad*, C.A. Schilp, een advies zou uitbrengen. In een derde circulaire werd meegedeeld dat de keuze was gevallen op het zelfportret van Koch.²⁰

Bij navraag over de gevolgde procedure zei Schilp ons, dat hij nooit in een dergelijke commissie gezeten heeft, althans voor zover zijn herinnering strekte. Hiermee kwam het verhaal overeen, dat de toen-

malige secretaris van Kunstliefde, L. Wijmans, ons desgevraagd deed. Hij vertelde dat het bestuur van Kunstliefde nooit van plan geweest was enig ander werk te kopen dan het zelfportret met zwarte band, dat alle leden van het bestuur kenden en bewonderden. Alleen voor de goede orde had men een onafhankelijke adviescommissie ingesteld. Op papier leek alles volgens de regels van het fatsoen te zijn verlopen; in werkelijkheid ging het, aldus de secretaris, "op z'n janboerefluitjes".

Met de schenking van een modern schilderij gaf het kunstgenootschap uiting aan de wens dat het museum meer aandacht aan moderne kunst zou besteden. De opname van het zelfportret in deze collectie was de eerste officiële erkenning van Koch als een belangrijk, modern Utrechts meester.²¹

De mate van bewondering die Koch in Utrecht genoot, blijkt bijvoorbeeld ook uit het jaarverslag van Kunstliefde uit 1940, waarin gesproken wordt over de expositie van slechts één werk van Koch, namelijk het portret van zijn vrouw: "De toeloop naar deze unieke tentoonstelling was zóo groot, als zelden voorkwam in de geschiedenis van de door Kunstliefde gehouden tentoonstellingen. Ook waren de meeningen over het schilderij zéér verdeeld en er werden in de zalen van de Nobelstraat geanimeerde debatten gevoerd over "fijn schilderen" en "breed schilderen". Ze duren thans nog voort. [...] In ieder geval is gebleken, dat wij een werk geëxposeerd hebben, waarvan de stijl in hoge mate actueel is te noemen".²²

HET ZELFPORTRET

Het zelfportret met zwarte band is het laatste uit een reeks van drie, waarvan het eerste gemaakt werd in 1935 (afb. 2, 3, 4). Omdat de schilder niet tevreden was over de kwaliteit heeft hij dit eerste portret vernietigd.²³ De drie werken hebben met elkaar gemeen dat de onderste rand van het paneel het portret bij de hals afsnijdt; tevens lijkt het alsof men van onderen tegen het gezicht aankijkt. Op het zelfportret uit 1937 heeft Koch een band om zijn hoofd toegevoegd. Hij had dit gedaan, naar hij ons vertelde, omdat in het voorafgaande zelfportret uit 1936 zijn voorhoofd, ondanks het aanbrengen van rimpels, een te groot ononderbroken vlak was. Door de zwarte doek verkreeg de compositie de ritmische afwisseling tussen licht en donker, die hij noodzakelijk achtte voor een goed schilderij.



2
Pyke Koch, *Zelfportret*, 1935. Vernietigd (foto uit: *De Gemeenschap* 11 (1935) 12, t.o. 849)

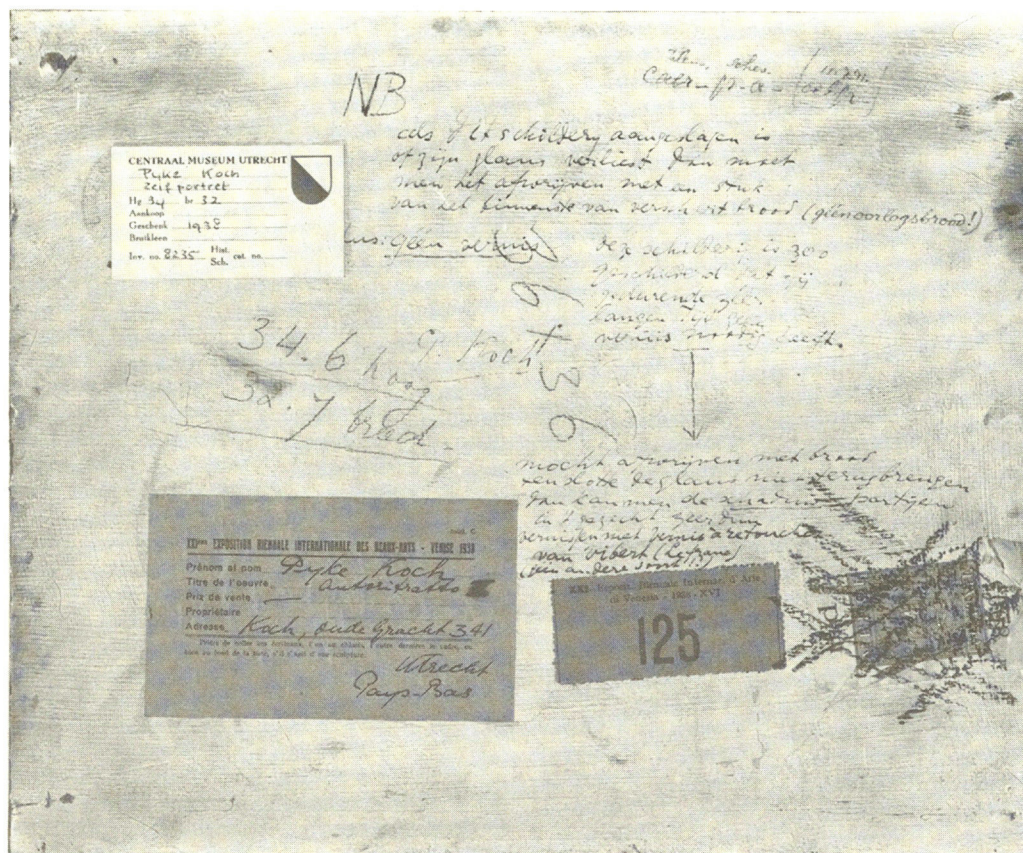
Koch vertelde dat hij zijn zelfportret met zwarte band begonnen was om te experimenteren met de ongebruikelijke techniek van olieverf op tempera, een techniek die in de renaissance veel werd toegepast. Het gebruik van tempera voor de onderschildering, waarbij in plaats van olie bijvoorbeeld eigeel als bindmiddel wordt genomen, is volgens Doerner met name geschikt voor portretten, omdat de verf snel droogt en een mislukte schildering in olieverf gemakkelijk van deze ondergrond verwijderd kan worden.²⁴ Koch loopt met zijn pijnlijk nauwkeurige techniek met olieverf al snel het gevaar door de vele overschilderingen de helderheid van de kleuren teniet te doen. Door tempera voor de onderschildering te gebruiken, weet hij dit nadeel te vermijden. Over de technisch volmaakte uitvoering van zijn zelfportret was Koch bijzonder tevreden. Tot op de



dag van vandaag heeft hij het behandeld als één van zijn belangrijkste werken. Zo stond hij er op dat van dit schilderij slechts één bepaalde, door hem goedgekeurde foto werd afgebeeld. Ook verzocht hij het museum zijn hulp in te roepen bij restauraties.²⁵ Voor de restaurateur, die na Kochs dood het portret onder handen mocht krijgen, heeft de kunstenaar op de achterkant van het werk zelfs enige instructies achtergelaten (afb. 5).

3
Pyke Koch, *Zelfportret*, 1936, in door de kunstenaar ontworpen lijst. Particuliere collectie

4
Pyke Koch, *Zelfportret met zwarte band*, 1937. Utrecht, Centraal Museum



5
Pyke Koch, *Zelfportret met zwarte band*, 1937. Achterkant van het paneel. Utrecht, Centraal Museum



6
"Neemt dienst bij het Vrijwilligers-legioen Nederland", affiche, ongedateerd. Amsterdam, Stedelijk Museum

7
Albert Hahn Jr., "Gemeenteraadsverkiezing 1927: Stemt de S.D.A.P.", affiche, 1927. Amsterdam, Stedelijk Museum

Fysionomie

Over de betekenis van zijn zelfportret met zwarte band, maakte Koch tegenover ons de volgende opmerkingen: "Men bedoelt niet wat er allemaal in gezien wordt; dat leg je er niet bewust in: wat niet wegneemt dat het er wel in kan zitten. Een schilderij is een zelfbedieningswinkel. Ieder haalt eruit wat hem van pas komt". Zonder eruit te halen wat ons speciaal van pas komt, menen wij dat de kunstenaar, ondanks zijn relativiserende formulering, wel degelijk bewust een bedoeling heeft gehad met het zelfportret in kwestie.

Vanaf het ontstaan van het portret hebben critici gespeculeerd over de betekenis ervan. Eén van de meest recente is Jan van Geest. In 1975 schreef hij in *Vrij Nederland*: "Bijna al het werk van Koch is een zelfbekentenis, dit zelfportret in het bijzonder is een politieke zelfbekentenis. De zelfbekentenis lijkt te worden afgezwakt doordat de geportretteerde niet zoals bij de meeste 'spiegel' - portretten de toeschouwer aankijkt. Een objectief zelfportret zou men kunnen zeggen. [...] Wilskracht, leiderschap, grimmigheid en andere fascistische deugden lijkt Koch op zichzelf te transplanteren".²⁶

In deze interpretatie maakt Jan van Geest de klassieke vergissing om "wilskracht, leiderschap en grimmigheid" als bij uitstek fascistische deugden te typeren. Deze "deugden" werden namelijk niet uitsluitend door één politieke partij als kwaliteiten verkondigd. Politieke affiches uit de jaren '20 en '30, alsook die uit de oorlogstijd, kunnen hiervoor als bewijs dienen (afb. 6, 7, 8, 9).²⁷ Eén en dezelfde iconografie werd gebruik voor het propageren van totaal uiteenlopende doeleinden. Brede kaken, een vastberaden blik en een stevig gespierde nek waren niet alleen voorbehouden aan de arbeiders die in nationaal-socialistische of fascistische affiches werden getoond; socialisten waren er evenzeer van overtuigd dat mannen die volgens hun idealen zorg droegen voor het ontstaan van een betere wereld dergelijke

kwaliteiten moesten hebben. Veelvuldig werd hun heroïsch uiterlijk geaccentueerd door hen hoog uit-torenend boven de beschouwer weer te geven.²⁸

De indruk die de figuren op deze affiches maken, kan door iedereen vrij moeiteloos worden omschreven met termen als wilskrachtig en vastberaden. De ontwerpers van de affiches hebben daarop ook gespeculeerd. Zij speelden in op de algemeen aangehangen, optimistische notie dat uit een gezicht eigenschappen zijn af te lezen die informatie verschaffen over het karakter van de persoon in kwestie. Mensen laten zich immers vaak, wanneer zij andere mensen beoordelen, bewust of onbewust leiden door cliché's die sinds eeuwen gangbaar zijn als symbolen van karaktereigenschappen.²⁹

In de genoemde affiches is het vereiste cliché dermate eenvoudig uitgebeeld, dermate "aangezet", dat de boodschap onmogelijk kon worden misverstaan. Maar zo is het lang niet altijd. De afleesbaarheid van fysionomieën is in het algemeen zeer betrekkelijk. Gelaatsuitdrukkingen kunnen bedrieglijk zijn en daarom is het moeilijk ze op de juiste wijze te interpreteren, niet alleen in afbeeldingen, maar ook in het dagelijks leven. Zelfs emoties als lachen en huilen, zo is gebleken uit psychologische experimenten, zijn soms niet geheel duidelijk van elkaar te onderscheiden. Voor een beoordeling van de uitdrukking van emoties is het daarom noodzakelijk iets te weten van de situatie waarin de persoon om wie het gaat zich bevindt. Voor een beoordeling van emoties, vastgelegd in beeldende vorm, kan de context soms steun bieden.

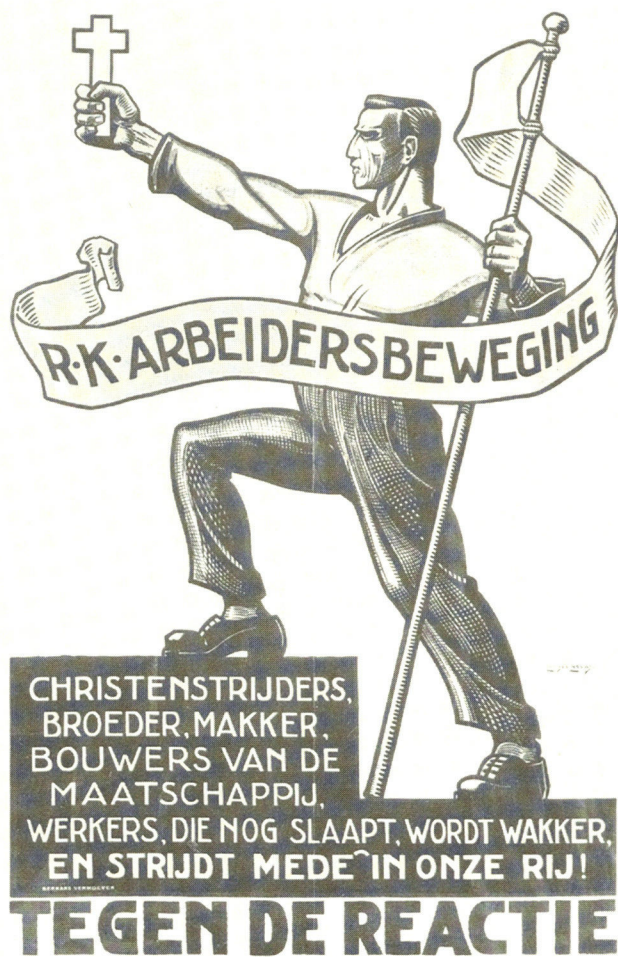
Noodzakelijk is het, bij dit soort interpretaties, een scherp onderscheid te maken tussen emoties en karakter, al bestaat er een zekere samenhang tussen deze fenomenen. Met goed recht kan in elk geval worden gesteld dat het aflezen van karaktereigenschappen uit een gelaat een speculatieve bezigheid is. Niettemin wordt het in de praktijk dagelijks gedaan: op grond van elementen uit de fysionomie meent men zich een beeld van iemands karakter te



kunnen vormen. In de eerste stelling van zijn proefschrift over gelaatsexpressies heeft N.H. Frijda aangegeven hoe relatief de waarde van zulke fysiologische duidingen is: "Het verstaan der expressies leidt niet tot kennis van het innerlijk van de andere persoon, maar tot kennis van de geaardheid van zijn activiteit".³⁰ Ten eerste, kunnen we hier aan toevoegen, geldt dit voor afgebeelde personen. Het is, nogmaals, niet mogelijk op de geschilderde weergave van een gezicht een geldig oordeel over het karakter van de voorgestelde te baseren.

De mate waarin een portretschilder een indruk kan geven van iemands persoonlijkheid is uiteindelijk afhankelijk van zijn artistieke vermogen. Hij kan zich ten eerste bedienen van rudimentaire karakterologische aanduidingen die berusten op een traditionele beeldtaal. Met behulp van gestandaardiseerde gelaatstreken kan de kunstenaar zijn model van een karaktersjablonen voorzien; dit is dan een uitdrukking van een al of niet aanwezige geesteshouding, waarmee hij of de opdrachtgever de voorgestelde geassocieerd wil zien. De portrettist kan het gelaat van zijn model ook toerusten met standaardtrekken, zoals die sinds eeuwen gangbaar zijn als formules voor bepaalde emoties. En tenslotte kan hij de desbetreffende figuur in een voor hem karakteristieke, herkenbare houding weergeven en aldus een kenmerkende uiting van diens lichamelijke gedrag vastleggen.

Ook sommige houdingen — poses — zijn gestandaardiseerd en mede daardoor bruikbaar als visueel communicatiemiddel. Een typerend voorbeeld van een standaardpose vinden we in verschillende Nederlandse zelfportretten uit het einde van de vorige eeuw en de eerste decennia van deze eeuw, onder anderen van M. Maris, G.H. Breitner, C. van den Windt, D. Ket en E. Leyden. Deze schilders kijken letterlijk op ons neer, alsof zij Multatuli's bekende uitspraak "publiek, ik veracht U" in zichzelf hebben willen belichamen (afb. 10, 11, 12).³¹



In het algemeen kan men zeggen dat wanneer een portretschilder zijn model een aanzien wil verschaffen dat op één of andere manier een afspiegeling vormt van de "werkelijkheid", hij doorgaans gebruik zal moeten maken van verschillende standaardformules — clichés — en deze op een subtiel manier met elkaar zal moeten fuseren. Wanneer de portrettist zich beperkt tot één enkel cliché, loopt hij gevaar dat zijn model gereduceerd wordt tot een karikatuur, of vereenvoudigd wordt tot het simpele type dat wij van affiches kennen. Dit procédé van verwerken van clichés laat zich niet beschrijven en dat geldt eveneens, zij het in mindere mate, voor het uiteindelijke resultaat. Hieraan kan worden toegevoegd dat hoe beter de combinatie geslaagd is, des te moeilijker het is haar te analyseren en dus te verbaliseren. Een uitnemend werk als het zelfportret van Koch is om deze reden slechts ten dele in woorden te vatten. Zijn innerlijk is er niet uit af te leiden, maar wel kunnen we, Kochs milieu, zijn achtergrond en de omstandigheden waarin hij destijds verkeerde in aanmerking nemend, het nodige te weten komen over de intenties die hij gehad heeft met zijn zelfportret met zwarte band.

Voor ons staat vast dat één van de clichés die Koch in zijn portret heeft verwerkt — en wel een zeer belangrijk — overeenkomt met het cliché dat in politieke affiches is gebruikt en waarmee wilskracht en vastberadenheid als het ware worden gepersonificeerd. Het is nauwelijks aannemelijk dat hij zich niet bewust geweest zou zijn van het effect dat hij met zijn zelfportret zou bereiken. Dat hij meer dan gewone waarde hechtte aan de zeggingskracht die fysionomie kan hebben, daarvan getuigen bijvoorbeeld ook de uitdrukkingvolle koppen op zijn schilderijen *Bertha van Antwerpen* en *De Schiettent* (afb. 48).³² Een belangwekkend gegeven in dit verband is dat Koch zich kan verenigen met de typering die de cri-

8

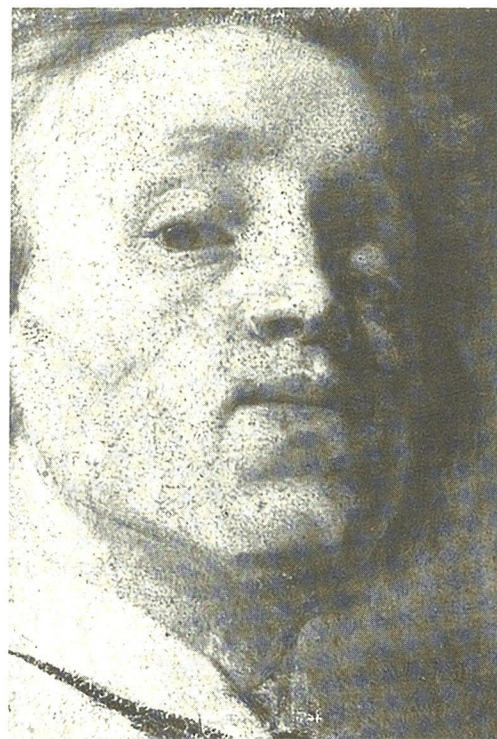
"Dag van den Nederlandschen Arbeidsdienst", affiche, ongedateerd. Amsterdam, Stedelijk Museum

9

Louis de Leeuw, "R.K. Arbeidersbeweging tegen de reactie: Christenstrijders, broeders, makkers", affiche, ongedateerd. Den Haag, Gemeentemuseum

10
Chris van den Windt, *Zelfportret*, ongedateerd. Leiden, Stedelijk Museum "De Lakenhal"

11
Matthijs Maris, *Zelfportret*, ca. 1880. Otterlo, Rijksmuseum Kröller-Müller



12
Ernst Leyden, *Zelfportret*, ongedateerd. Verblijfplaats onbekend (foto: Den Haag, Rijksbureau voor Kunst-historische Documentatie)

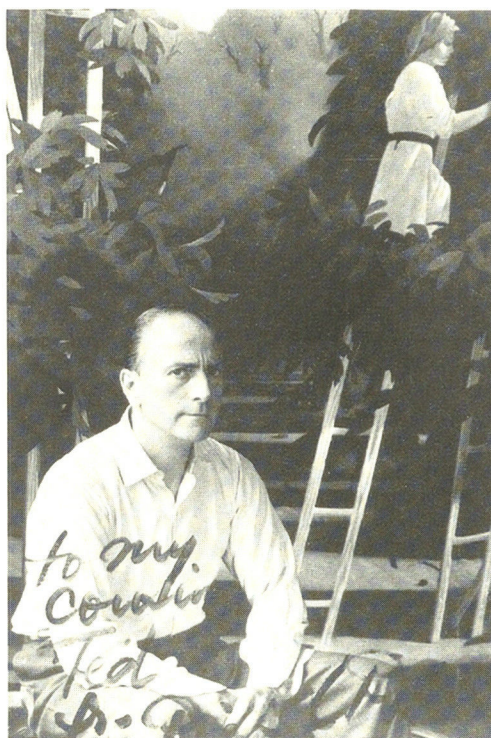


ticus Schilp ooit gaf van de fysionomie van zijn zelfportret: "De schilder heeft op het wilskrachtige en verbeterene in den kop het volle accent gelegd, en de partijen die dit konden uitdrukken, de oogen, de neus, de kaken, de wenkbrauwen, scherp omlijnd en plastisch fel laten spreken. Elk spoor van behaaglijkheid en teederheid is vermeden..."³³

Vergelijken we het zelfportret met foto's van Koch uit dezelfde tijd, dan blijkt onmiskenbaar dat de kunstenaar zichzelf in zijn zelfportret geïdealiseerd heeft (afb. 13, 14). Om te constateren dat er van een zekere idealisatie sprake is, hoeft men deze vergelijking trouwens niet eens te maken. Menigeen heeft het zonder meer onderkend. Vanaf het ontstaan van het portret hebben critici Kochs kop geassocieerd met bustes van Romeinse heersers.³⁴

Ferm gesloten lippen, een frons in het voorhoofd en een kortgeknipt of gladgeschoren hoofd zijn inderdaad karakteristieken van borstbeelden van sommige Romeinse leiders (afb. 15, 16). De kenmerken die als typerend gelden voor deze bustes van onder anderen de zogenaamde soldatenkeizers komen overeen met het fysionomisch cliché dat critici in het zelfportret van Koch zagen. Just Havelaar typerde in 1930 de Romeinse portretbuste als volgt: "Het concreet portret wordt de sterkste uiting der Romeinse sculptuur. Het pakt door levenswaarheid. De oogen hebben een expressie van droomloze bewustheid; de mond en de sterke kin drukken stelligheid en wilskracht uit; het doorgroefde voorhoofd, onder de kort geknipte voorharen of kalen schedel, is vast gebouwd: een voorhoofd waarachter zich exacte en praktische denkbeelden vormen".³⁵

Een cliché waarin deze kenmerken zijn samengevat, kunnen we in oude traktaten over fysionomie beschreven vinden. Als beschrijving van "Vastberadenheid" worden in één van deze traktaten precies die kenmerken genoemd die zo overtuigend de keizersbustes en het zelfportret van Koch typeren: "De ogen hier doordringend, open en expressief weergegeven, zonder te staren. De wenkbrauwen met name opvallend en karakteristiek. De neus Romeins van karakter, en even sterk en vastberaden. De mond dicht en toegeknepen, met dezelfde typerende vastberadenheid. Het voorhoofd duidelijk, maar terugwijkend. Een opgeheven hoofd, alsof de aandacht door iets getrokken wordt".³⁶ Lodewijk



13
Foto van Pyke Koch (uit: Jan Engelman, *Pyke Koch*, Amsterdam 1941, t.o. titelpagina)

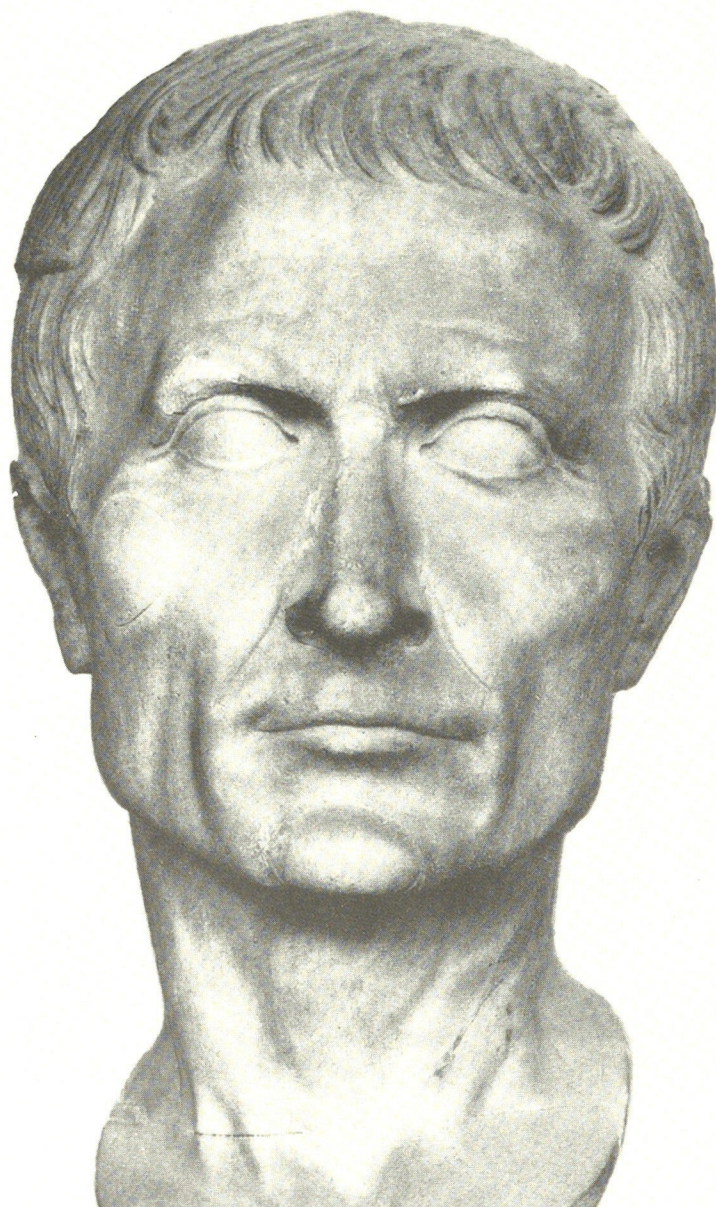
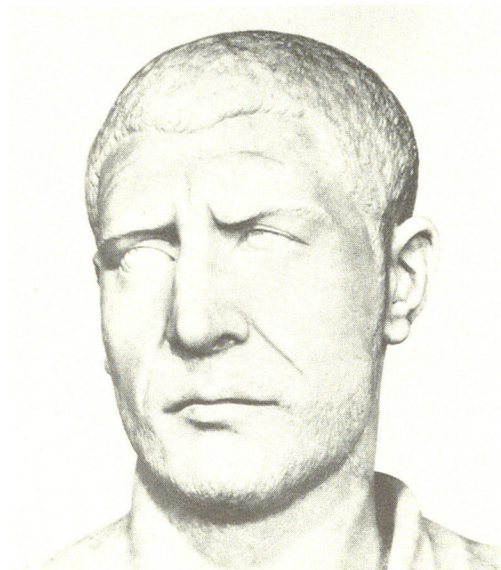
14
Foto van Pyke Koch (uit: *Tirade* 19 (1975) dec., voorpagina)

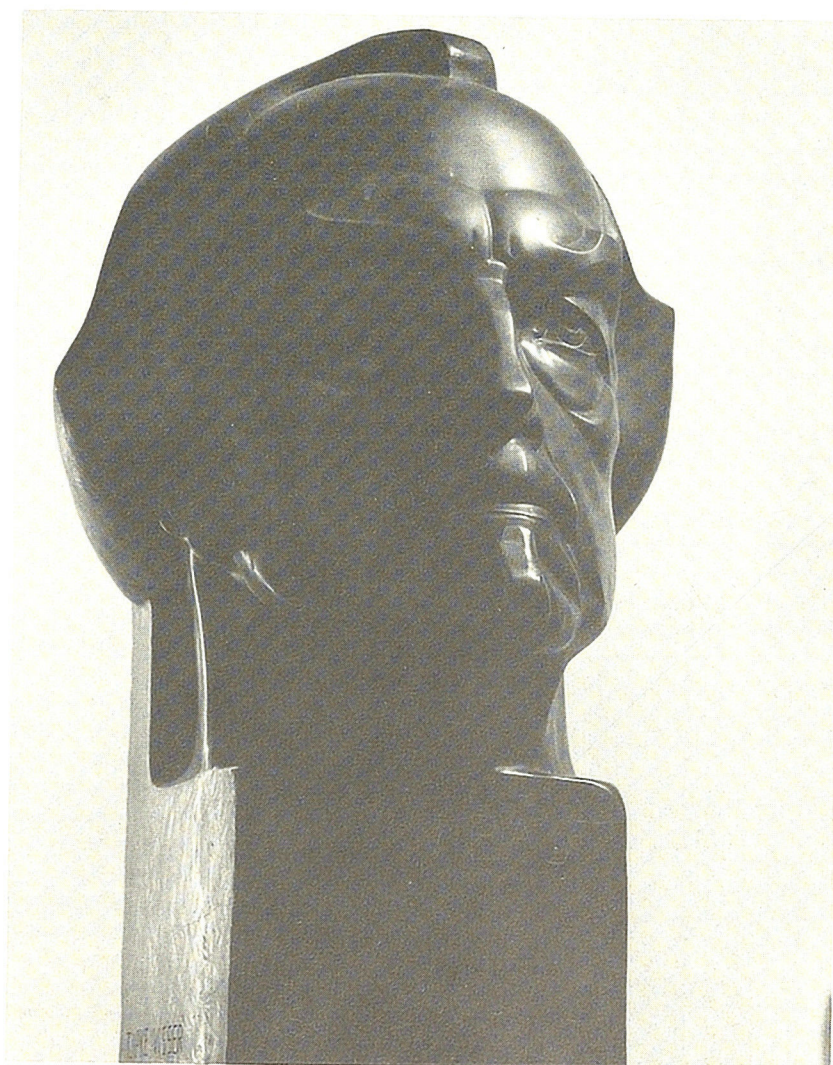
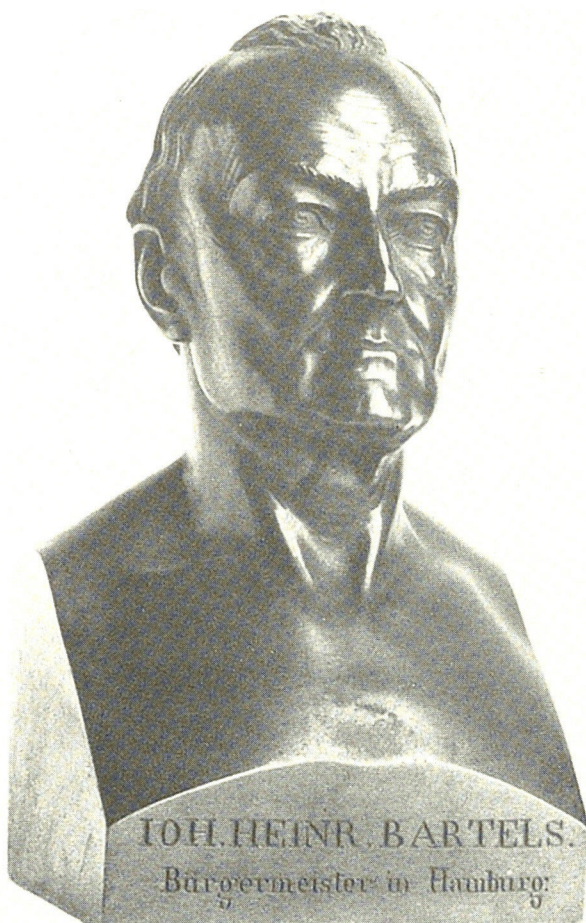
15
Gaius Julius Caesar (100-44), marmer. Pisa, Camposanto

16
Philippus Arabs (keizer van 244-249), marmer. Rome, Vaticaan, Museo Gregorio Profano

van Deyssel zag het zelfportret zelfs als een personificatie van vastberadenheid: "Doet enerzijds het zelfportret van Pijpe [sic] Koch *denken* zoowel aan een Romeinsch veldheer als aan den overwinningswil van een geheel volk, — anderzijds zien we een uitdrukking van menschelijken-wils-beslotenheid, van volstrekte daadkracht, waarin nog iets hóógers zich vertoont, namelijk iets, dat onwaarneembaar is binnen de physiologie der psyche, en dat te gelijk het volstrèkte, het onaantastbare dier wils-zekerheid geeft, en het portret maakt tot de afbeelding dier wils-zekerheid, hier vóórkomend in een individu, en dus tot niet zoo zeer het objectieve portret van een persoon, tot wiens eigenschappen ook een krachtige wil behoort".³⁷

Aan de vergelijking van het zelfportret van Koch met een aantal kunstwerken waarin uitdrukking wordt gegeven aan wilskracht of vastberadenheid, is te illustreren dat een fysionomisch cliché al naar gelang het model en het doel van het portret, andere accenten krijgt (afb. 17, 18, 19, 20). Dat de verschillende werken iets — laat ons zeggen het cliché vastberadenheid — gemeen hebben, is duidelijk. Maar het is toch niet goed mogelijk één beschrijving te geven die voor alle kunstwerken zou kunnen gelden.

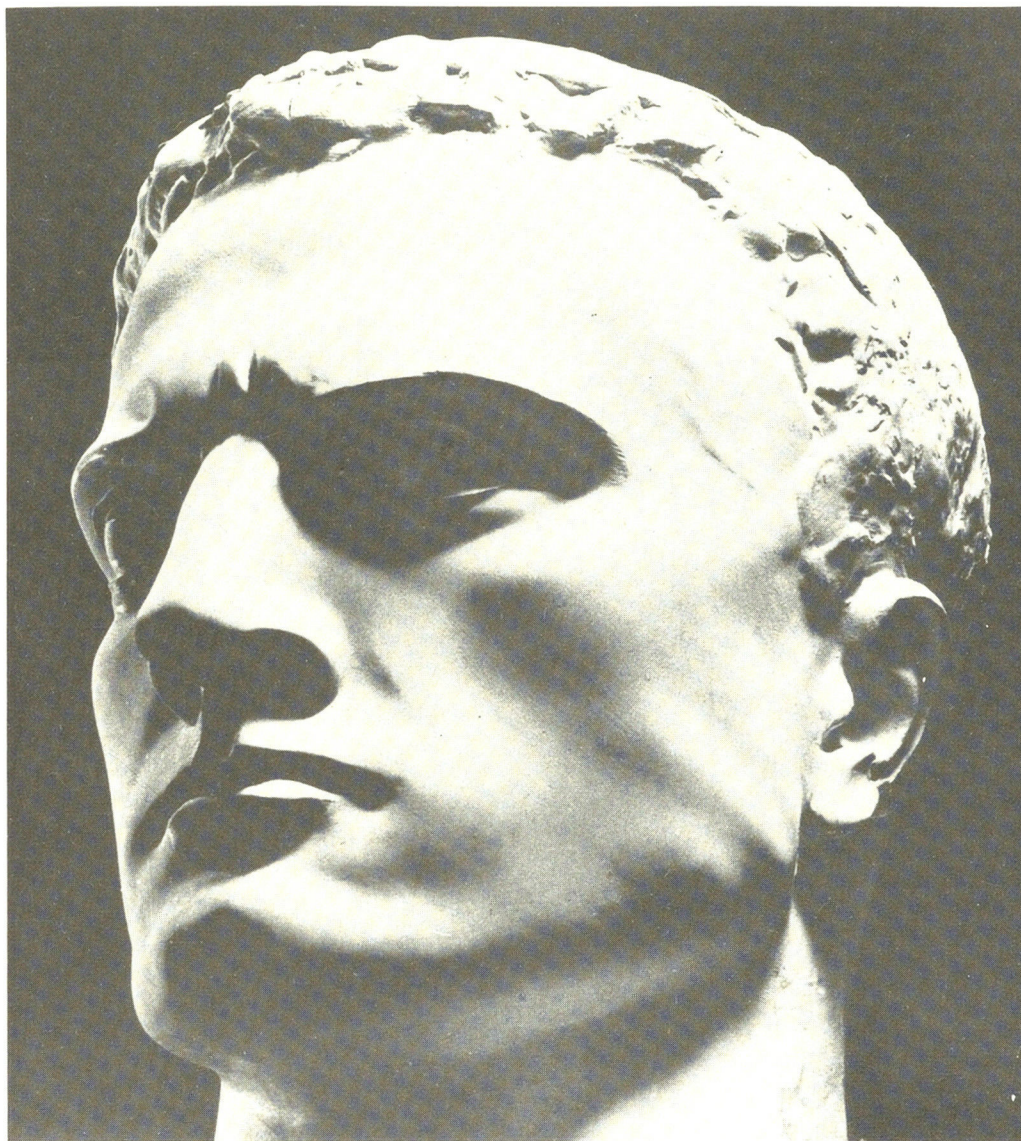




Een 19de eeuwse burgemeester en een 20ste eeuwse politicus zijn voorgesteld in de trant van Romeinse heersersportretten, waarbij vooral de "aristocratische houding" die zij uit hoofde van hun functie geacht werden te hebben, geaccentueerd is (afb. 17, 18). De buste van de socialist F.M. Wibaut treft met name door wat we wilskrachtige onverzettelijkheid zouden kunnen noemen (afb. 19). Deze drie koppen onderscheiden zich door een zekere genuanceerdheid. De beeldhouwers hebben zich van fysiologische cliché's bediend, maar ze deden dat met raffinement en ingehoudenheid, zoals ook Koch dat deed in zijn zelfportret met zwarte band. De buste van Wibaut valt overigens in een enigszins andere categorie dan die van de twee Duitse kopstukken; dit heeft eerder te maken met een verschil in stijl dan met een verschil in keuze van cliché's.

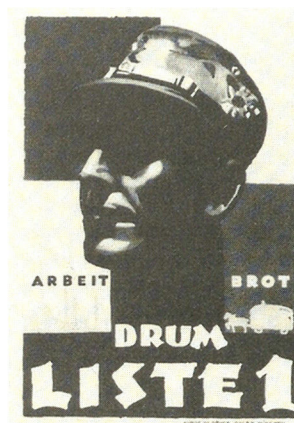
Duidelijk anders ligt het met de kop van de personificatie van *Die Wehrmacht*, een sculptuur die door de nazistische beeldhouwer Arno Breker in 1938 werd gemaakt. Hier zien we de middelen die Koch in zijn zelfportret toepaste in een dusdanig overdreven vorm, dat het beeld, zeker op de hedendaagse beschouwer, de uitwerking heeft van een karikatuur. Een foto naar deze sculptuur verscheen in het tijdschrift *Die Kunst im Dritten Reich* in 1939 (afb. 20). Wanneer we de foto vergelijken met het zelfportret van Koch, zijn de overeenkomsten treffend; met name de kin waar men van onder tegen aankijkt, de ferm gesloten mond, de geprononceerde kaakpartij, de Romeinse neus en de frons in het voorhoofd. Al deze elementen zijn in beide portretten te vinden, maar bij Breker overmatig zwaar aanzet, bij Koch gesublimeerd. Dit verschil zien we ook wanneer we een vergelijking maken met een nationaal-socialistisch affiche waarvan de compositie een opvallende overeenkomst vertoont met Kochs zelfportret (afb. 21).

De gelaatstreken op het zelfportret komen niet alleen overeen met die van sommige Romeinse keizersbustes, maar ook is het portret in hoge mate



"sculpturaal" te noemen. De kunstenaar vertelde dat hij de lichtval en de houding en profil bewust gekozen heeft om het gezicht zo plastisch mogelijk te laten zijn. Ook door de afsnijding van de hals is er een verwantschap van het zelfportret met beeld-

houwwerken. In de beeldhouwkunst is een dergelijke afsnijding niet afzonderlijk. Hildo Krop en John Raedecker (afb. 22, 23) maakten in het tweede decennium van deze eeuw portretbustes die zowel door deze afsnijding als door de kaalheid van het



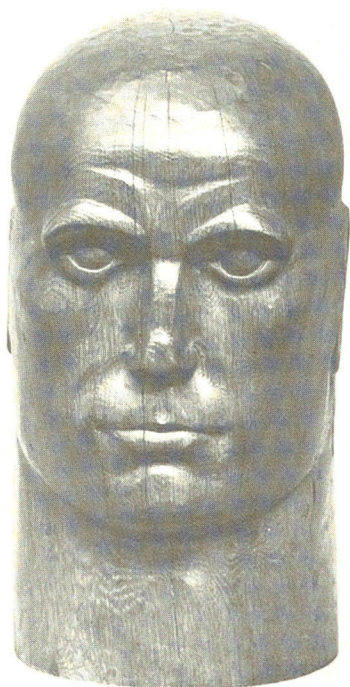
21
"Arbeit, Brot, drum Liste 1", affiche, ongedateerd. Verblijfplaats onbekend (foto uit: Erwin Schockel, *Das politische Plakat: Eine psychologische Betrachtung*, München 1939, 214)

20
Detailopname van Arno Breker, *Die Wehrmacht*, sculptuur 1938 (uit: *Die Kunst im Dritten Reich* 3 (1939) 1, 13)

17
F.B. Schiller, *J.H. Bartels*, brons, 1851. Hamburg, Museum für Hamburgische Geschichte

18
B. Sopher, *Konrad Adenauer*, brons, 1925. Dortmund, Museum am Ostwall

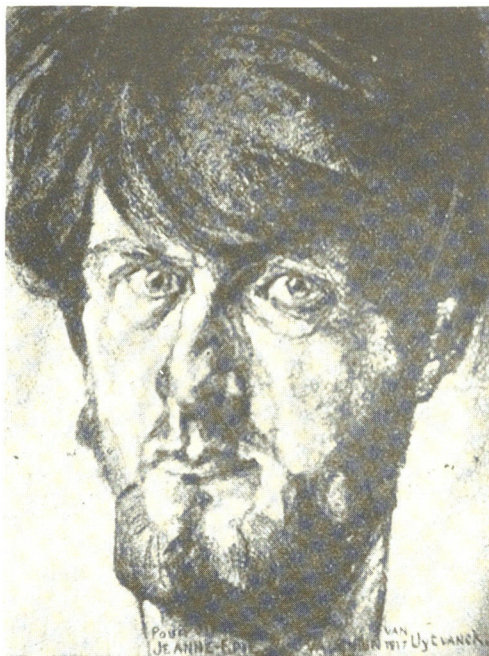
19
Tijpke Visser, *Dr F.M. Wibaut*, brons, 1934. Amsterdam, Stadhuis



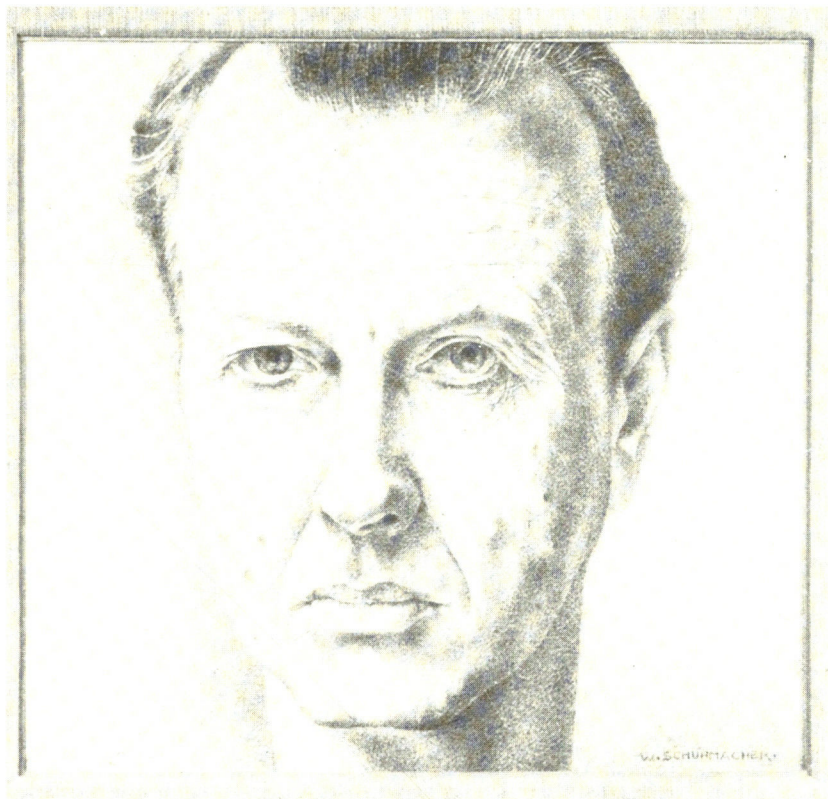
22
Hildo Krop, *Zelfportret*, eikenhout, 1918. Particuliere collectie

23
John Raedecker, *Zelfportret*, brons, 1912. Otterlo, Rijksmuseum Kröller-Müller

24
Valentijn van Uytvanck, *Zelfportret*, ongedateerd. Verblijfplaats onbekend (foto uit: *De Wiekslag* 1 (1918) 12, mei, t.o. 138)



25
Wim Schuhmacher, *Zelfportret*, tekening, 1940. Arnhem, Gemeentemuseum



hoofd aan Kochs zelfportret doen denken. De schilders Van Uytvanck en Schuhmacher hebben echter van een zelfde compositie gebruik gemaakt zonder dat hun portret een vergelijkbare heldhaftige expressie kreeg als dat van Koch (afb. 24, 25). Alleen bij zijn portret maakt deze compositie, in combinatie met de vorm en de houding van het hoofd, de indruk van "een kop als een vuist", zoals Wouter Kotte schreef.³⁸

De turkoois kleurige achtergrond en de zwarte kleur van de band, die de fysionomie accentueren, geven het schilderij een koele en strenge indruk. Doordat het inkarnaat weinig rood bevat, doet het als "marmmer" aan. De zogenaamde "hardheid" van het schilderij is voor Nederlandse begrippen bijzonder; alleen enkele zelfportretten van Charley Toorop kunnen ermee vergeleken worden (afb. 26).³⁹ Zij verkreeg deze hardheid overigens op een totaal andere manier, namelijk door twee kleuren sterk met elkaar te laten contrasteren.

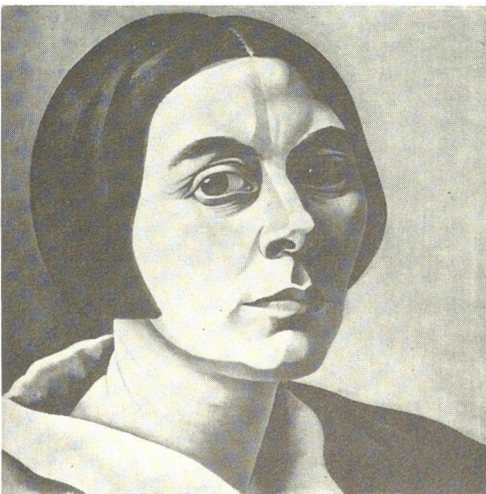
Wat de fysionomie betreft lijken Raedeckers werken, zowel zijn geschilderd als zijn beeldhouwd zelfportret, het meest op het schilderij van Koch — een opvallende, maar waarschijnlijk toevallige overeenkomst (afb. 27).

Politieke portretten

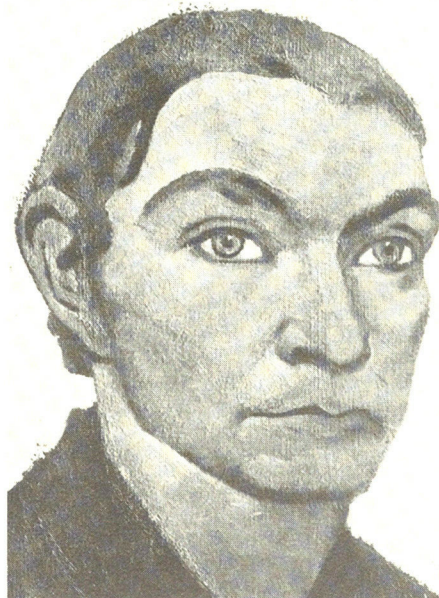
Het feit dat Koch zichzelf wilskrachtig en vastberaden heeft weergegeven, geeft uiteraard geen uitsluitel over zijn politieke gezindheid. De reden voor een politieke interpretatie van het portret ligt in de omstandigheid, dat de schilder tijdens de tweede wereldoorlog openlijk heeft gegeven van fascistische sympathieën. In de eerste bezettingsjaren stak hij in het tijdschrift *De Waag* (1937-1945) de lof-trompet over de nieuwe orde die de Duitsers zouden brengen: "Zoodra ons volk als geheel tot het inzicht gaat komen van de waarheid, dat alleen een nationaal-socialistische gedachte voor Europa in de komende eeuwen de waarheid is, en het leven zal toenemen in hevigheid en grootheid, dan zal de kunst zeker op de eerste wezenlijke trillingen in de geestelijke atmosfeer reageren".⁴⁰

Waardering voor uiterst rechtse stromingen had Koch trouwens reeds eerder betoond: al vóór het ontstaan van zijn zelfportret met zwarte band. Naar aanleiding van een bijeenkomst van het Verbond van Nationaal Solidaristen in Rijks-Nederland, schreef hij in 1933 aan zijn vriend, de kunsthistoricus G.C. Labouchère, dat hij het eens kon zijn met het programma van deze partij.⁴¹ Ook uit drukproe-

26
Charley Toorop, *Zelfportret*, 1930-31. Den Haag, Gemeentemuseum



27
John Raedecker, *Zelfportret*, ongedateerd. Verblijfplaats onbekend (foto uit: *Elsevier's geïllustreerd Maandschrift* 40 (1930) 79, t.o. 1)





28
Pyke Koch, *Marschgezang*, 1940-41.
Vernietigd (foto: Den Haag, Rijksbu-
reau voor Kunsthistorische Docu-
mentatie)



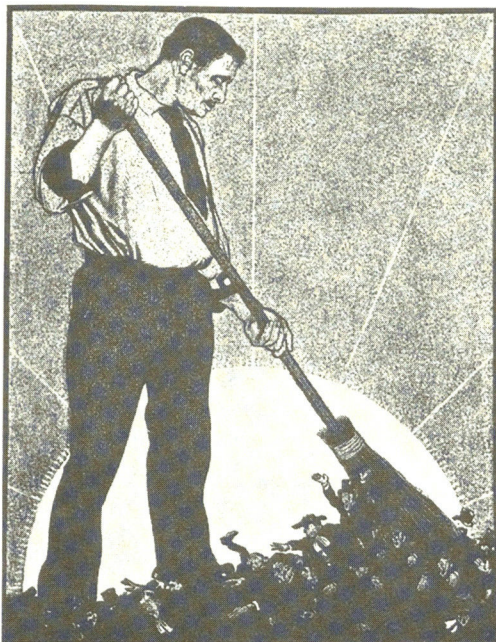
29
Heitsch, "Demokratie", affiche, 1920.
Amsterdam, Internationaal Instituut
voor Sociale Geschiedenis

ven voor de monografie die Jan Engelman in 1941 over Koch publiceerde, blijkt dat de schilder voor de Duitse inval al met fascistische opvattingen sympathiseerde. Engelman schreef namelijk dat de kunstenaar reeds vijftien jaar lang nationaal-socialist was, een gegeven dat van belang is omdat hij Koch goed kende, en Koch bovendien het manuscript gecorrigeerd heeft.⁴²

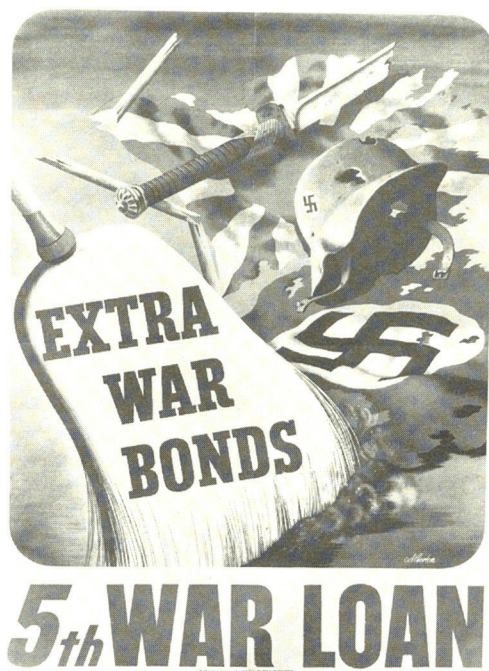
Kochs politieke gezindheid tijdens de tweede wereldoorlog kwam tot uitdrukking in *Marschgezang*, een grisaille die in de eerste bezettingsjaren gemaakt is, maar door de schilder later werd vernietigd (afb. 28). Het werk toont een opvallende gelijkenis met propaganda-affiches van politieke partijen, zowel van rechts als van links (afb. 29). Jan Engelman

schreef dat het te beschouwen was "... als een zelfportret van den kunstenaar, maar tevens als zijn bekentenis tot het nationaal-socialisme".⁴³

Een opvallend detail in het schilderij zijn de bezems, bevestigd aan de vlaggen in de stoet op de achtergrond, die een politieke betekenis hebben. Bezems konden als symbool dienen voor politieke doeleinden van zeer uiteenlopende aard (afb. 30, 31). Binnen de kringen waarin Koch zich bewoog, had dit symbool zijn bekendheid grotendeels te danken aan het gebruik ervan door het fascistische weekblad *De Bezem* (1928-1934), waarin Kochs vriend Erich Wichman tot zijn dood in 1929 regelmatig publiceerde (afb. 32). In wervingsadvertenties in dit tijdschrift werd het volgende geschreven over de bezem



als embleem: "... het best Oud- en Nieuw-Nederlandsch zinbeeld van onmiddellijke, krachtadige schoonmaak, van orde op eigen erf; voorwerpelij gebaar van zegepraal en van waarschuwing tot belagers; en meer dan ooit thans, en hier: van vernemende duiding op gebundelde saamhorigheid".⁴⁴ Ook Koch had dit tijdschrift gelezen. Toen wij in een gesprek met de schilder op de bezems in *Marschgezang* wezen, maakte hij onmiddellijk associaties met Wichman en zijn blad: "De bezempjes waren als een hommage bedoeld aan de vroeg gestorven Erich Wichman". Naast het belang dat hij in 1940-41 nog gehecht kan hebben aan de politieke nalatenschap van *De Bezem*, is het aannemelijk dat de kunstenaar de bezems, die in top worden gevoerd, heeft afgebeeld om te suggereren dat er een zuivering in de maatschappij had plaatsgevonden.⁴⁵ Hij refereerde namelijk aan het volgens de overleving oud-Nederlandse gebruik van een bezem in de mast van een schip ten teken dat de zee gezuiverd was van vijanden. Op *Marschgezang* zijn dan diegenen voorgesteld die Koch in *De Waag* beschreven had: "De nationaal-socialistische revolutie heeft een generatie voortgebracht, beziel van zelfopoffering, daadkracht en militaire heroïk".⁴⁶ Opvallend is het dat de hoofdpersoon in *Marschgezang* een band om zijn voorhoofd heeft. Daarmee lijkt Koch opzettelijk te verwijzen naar zijn zelfportret met zwarte band. Over de betekenis van de band op zijn zelfportret zei Koch het volgende: "De



vraag: waarom een doek om het hoofd, en waarom is deze doek zwart, is een zinloze vraag. Even zinloos als de vraag: waarom heeft het zelfportret dat eraan voorafging géén doek om het hoofd?" Engelman verkondigde in zijn door Koch geautoriseerde monografie een andere mening, namelijk dat de zwarte band opgevat moet worden als een fascistisch embleem.⁴⁷ De zwarte kleur van de band roept uiteraard associaties op met het zwart van de fascistische symboliek. Koch kan zijn hoofdtooi evengoed bedoeld hebben om er zijn heroïsch voorkomen mee te accentueren. Een dergelijke hoofddoek wordt al sinds de klassieke oudheid gedragen, niet alleen als haardband (zweetband) door atleten, maar ook door helden. Als heldenattribuut komt hij wel voor in werken van kunstenaars uit het Derde Rijk (afb. 33, 34).⁴⁸

Het lijkt erop dat Jan van Geest met zijn interpretatie van het zelfportret als fascistisch gelijk had, zij het op grond van wankel argumenten. In het vervolg zullen wij proberen om zijn ongenueanceerde these te nuanceren door het politieke, intellectuele en artistieke milieu van Koch te reconstrueren.

LOSSE NUMMERS 7½ CENT



Abonnementsprijs 90 cent per kwartaal. Per jaar f 3.60.
Advertentiën 25 cent per regel.
Liefdadige instellingen halve prijs.

VRIJDAG 7 DECEMBER 1928.
2e JAARGANG No. 1.

Redacteur: H. A. Sinclair de Rochemont.
Hooge Nieuwstraat 26, Den Haag.

Voor abonnementen, proefnummers en advertentiën gelieve te adresseeren: „Administratie „DE BEZEM”, Postbox 34, LEIDEN”



33
Detailopname van Hermann Hoesacus, *Kriegerdenkmal*, sculptuur, 1937

34
Detailopname van Emil Cauer, *Verwundeter*, sculptuur, 1937

HET FASCISME

De nieuwe mens

Na de eerste wereldoorlog was het besef dat er veranderingen plaatsvonden en plaats moesten vinden, bijzonder groot. Hoe groot dit besef was, blijkt uit het veelvuldig gebruik van de term "de nieuwe mens", een term die in de jaren '20 en '30 sterk tot de verbeelding sprak. Deze van oorsprong bijbelse term is typerend voor het taalgebruik en de houding van idealisten, die goede hoop hadden en hebben op de komst van een betere wereld, al dan niet op aarde.⁴⁹ Als zodanig behoort de mythe van de nieuwe — de betere — mens tot de toekomstdromen van christenen, communisten, fascist en socialisten. In de scala van politieke opvattingen onder intellectuelen in Nederland kan men in het interbellum grofweg twee kampen onderscheiden: het kamp van de democraten en dat van de anti-democraten. In beide kampen zijn er pleitbezorgers voor de komst van de nieuwe mens te vinden, al was de ene nieuwe mens uiteraard de andere niet. Als overtuigd democraat had Menno ter Braak bijvoorbeeld een betere mens ontworpen, die het op moest nemen tegen de nieuwe mens van onder andere het fascisme. Gewapend met het nodige scepticisme schreef hij in zijn *Van oude en nieuwe christenen* uit 1937: "De 'honnête homme' is onze nieuwe mens. Wij moeten hem creëren, wil hij bestaan, met dezelfde geestdrift en met meer nuchterheid nog, zo mogelijk, dan waarmee vorige generaties hun mens creëerden".⁵⁰ Deze "fatsoenlijke mens" van Ter Braak, die overigens vrij is van elk kleinburgerlijk fatsoensbesef, kan opgevat worden als een alternatief voor de betere mens die de schrijver Just Havelaar in zijn boek *De nieuwe mensch* uit 1928 had ontworpen en waarover hij fel werd bekritiseerd.⁵¹ Ondanks de bezwaren die Ter Braak had tegen de socialistische en religieuze principes van Havelaar, heeft zijn nieuwe mens, zeker retrospectief, veel trekken gemeen met die van Havelaar. Beide schrijvers stond een nieuw mens voor ogen, die een product was van het humanisme: de universele mens, waarop de "honnête homme" in feite te herleiden is.⁵² Tegenover deze humanistische opvattingen stonden de anti-democratische ideeën van de dichter J.C. Bloem, die één van de felste reacties op het boek

van Havelaar schreef. In een lange bespreking van *De nieuwe mensch* hekelde hij Havelaars type: "En dit zou dan de nieuwe mensch zijn! Neen, dit is de oude mensch, het product van achttiende-eeuwsch rationalisme, negentiende-eeuwsch pessimisme en later, al de verschillende soorten van idealisme, waaraan West-Europa zijn langzame ineenzakking dankt . . ."⁵³ De dichter zag Havelaar als de vertegenwoordiger van een in zijn ogen verderfelijke idealisme, waarin jonge mensen werden overschat en vertroeteld . . . als waren zij kievitseieren of de eerste aardbeien".⁵⁴ Bloem, die zijn hoop gevestigd had op het Italië van Mussolini, opperde als voornaamste bezwaar tegen de "oude mensch" diens vermeende gebrek aan moed — "de oude mensch waarvan het nog geen eens zeker is, of het fascisme Italië zal afhelfen, hoewel daar althans in theorie de mogelijkheid bestaat".⁵⁵

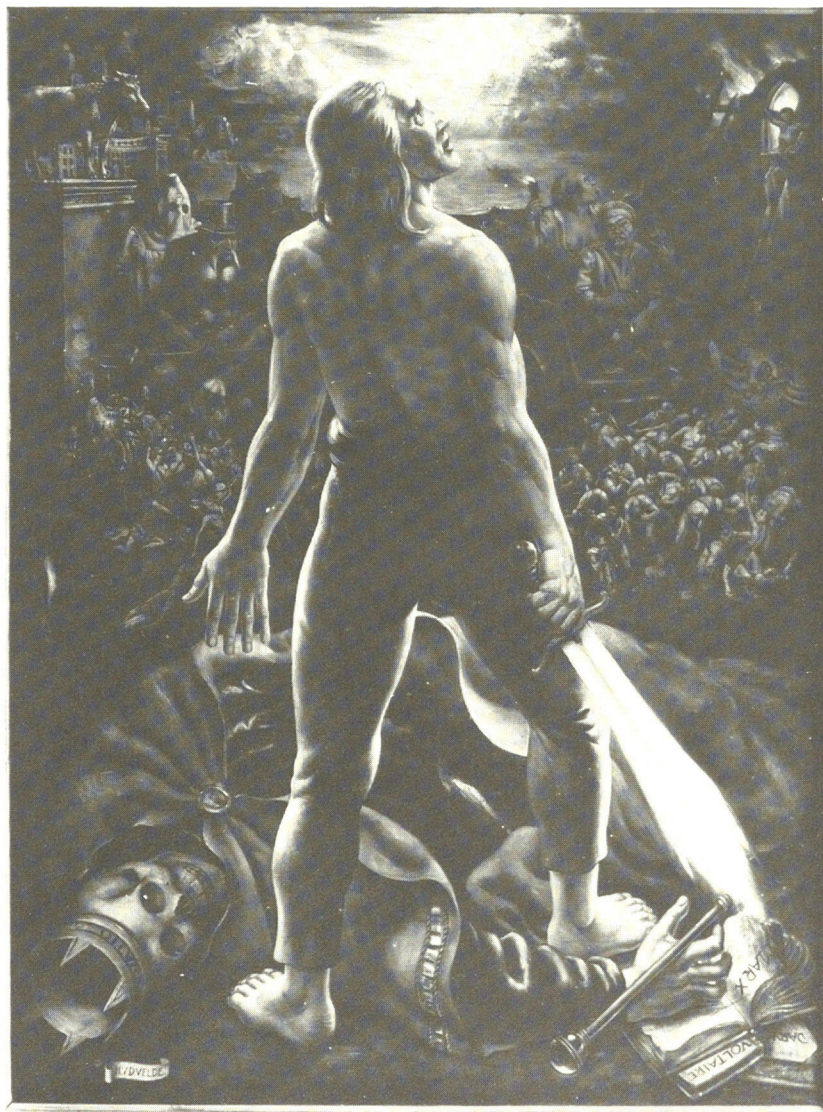
Bloem werd in 1933 lid van de N.S.B., al zou hij daar snel van terugkomen.⁵⁶ In zijn ogen, zo mogen wij aannemen, onderscheidde deze partij zich in gunstige zin van andere partijen, omdat er een mentaliteitsverandering op grote schaal in nagestreefd werd. Anton Mussert, de leider van de N.S.B., sprak zich in een lezing uit 1934 als volgt uit over de idealen van de partij: "Het gaat echter niet in de eerste plaats om het nieuwe regeeringsstelsel, maar om den nieuwen mensch, den mensch van de 20e eeuw, die anders zal zijn dan die van de 19e eeuw".⁵⁷ Hoe deze nieuwe mens eruit zou moeten zien, leerde de door Mussert korte tijd later zo bewonderde Hitler. In een bekend geworden uitspraak zei hij over de decoratieve kwaliteiten van zijn raszuivere nieuwe mens: "In onze ogen moet de Duitse jongen van de toekomst slank en rank zijn, snel als een hazewind, taai als leer en hard als Krupp-staal. Wij moeten een nieuwe mens opvoeden, opdat ons volk niet aan de ontardingsverschijnselen van deze tijd te gronde gaat".⁵⁸

Deze kwaliteiten van een raszuivere mens werden in Nederland gedurende de jaren '30 nooit op grote schaal gepropageerd. Op het hierboven vermelde citaat na, sprak Mussert vóór de Duitse bezetting altijd van "fiere, vrije mensen", waarmee hij overigens bijna dezelfde woorden koos als de socialistische politicus Koos Vorrink, die het had over "gezonde, vrije mensen".⁵⁹ Wel werd Mussert in 1933 een schilderij van Henry van de Velde aangeboden,

Henry van de Velde, *De nieuwe mensch*, tekening, 1933. Verblijfplaats onbekend (foto uit: *Volk en Vaderland* 2 (1934) 16, 21 april, 8)



Henry van de Velde, *Nationaal-socialistische allegorie*, ca 1933. Verblijfplaats onbekend; waarschijnlijk vernietigd (foto: Den Haag, Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie)



waarvan in de oorlog onder de titel *De nieuwe mensch* reproducties werden verkocht (afb. 36). In een advertentie hiervoor wordt de blonde strijder op de voorgrond beschreven als de '... overwinnaar van het rationalisme, dat anderhalve eeuw Europa als koning heeft geregeerd...'.⁶¹ Een vergelijkbare figuur werd door Van De Velde in 1934 getekend op een programma van de feestavond, waar Mussert vereerd werd met zijn eigen beeltenis (afb. 35). Opmerkelijk is dat deze twee werken van Van de Velde te herleiden zijn op de christelijke iconografie. De tekening is geïnspireerd op de figuur van Simson, terwijl het schilderij een aan nationaal-so-

cialistische doeleinden aangepaste variant is op de christelijke ridder die de hoofdzonden bevecht. Ook de voorstelling van de nieuwe mens, die de Duitse communistische kunstenaar Heinrich Vogeler in 1923 geschilderd had, is gebaseerd op de christelijke iconografie, namelijk die van Maria (afb. 37).⁶² Deze ontleningen zijn typerend voor de in wezen vaak religieus getinte verwachtingen die men zowel aan de rechter- als aan de linkerzijde van het politieke front koesterde ten aanzien van de nieuwe mens.

De propaganda voor een klasse van heroïsche mannen is zowel te vinden bij de Duitse nationaal-socialisten als bij de Italiaanse fascist en de aanhangers hiervan in Nederland. Onder de indruk van de fascistische ideeën omtrent het creëren van een nieuwe mens was niet alleen Bloem, maar ook Pyke Koch. Zij beiden dachten daarbij echter niet zozeer aan racisme, als wel aan een abstract, esthetisch ideaal. Interessant genoeg is het zelfportret van Koch wel opgevat als een portret van deze ideale mens. Op grond waarvan dit idee is geopperd willen wij in de volgende hoofdstukken nagaan.

Anti-democraten

Over de positie van de elite in de democratie schreef Menno ter Braak in zijn essay *De nieuwe elite* uit 1939: "Uit het feit, dat in een democratische samenleving de elite vogelvrij is, kan men afleiden, dat het laatste spoor van hiërarchie bezig is te verdwijnen. Wie over elite spreekt, spreekt over hiërarchie, ook al weet hij niet of nauwelijks, waarover hij spreekt; en het conflict in de democratie is, dat zij slechts door een hiërarchische orde bestaan kan, maar geen absolute hiërarchische orde kan erkennen".⁶³ Trefend omschreef Ter Braak hiermee het paradoxale karakter van de democratie, dat door sommige kunstenaars en intellectuelen uit de jaren '20 en '30 nauwelijks werd geaccepteerd of onderkend. Voor deze anti-democraten was het algemeen kiesrecht, dat in Nederland in 1917 werd ingevoerd, een eerste stap in de richting van een maatschappij, waarin men zich om hen niet of nauwelijks zou bekommeren. In de democratie voelden zij zich onbeschermd, buitengesloten – "vogelvrij" om Ter Braak te citeren. Zo verklaarde Erich Wichman in een interview uit 1921: "Naarmate een zich staat noemende gemeenschap "democratischer" wordt, belanden de werkelijk, zij het zijdelings en laat, leidende groepen meer daar waar in *den werkelijken staat* het canaille huist. Het intellect is het canaille van deze tijd".⁶⁴

Volgens deze anti-democraten was met de democratie de middelmatigheid aan de macht gekomen; het was vooral de burgerlijke mentaliteit die zij verfoeiden. Zij vreesden dat de leidinggevende functies op de lange duur zouden worden ingenomen door burgers of arbeiders, personen die niet geïnteresseerd waren in het culturele erfgoed, maar alleen in materiële belangen. Sommigen van hen beschouwden de democratie zelfs als een facet van de toenemende industrialisatie, waarbij zij als vertegenwoordigers van geestelijke tradities, het meenden te moeten afleggen tegen de macht van het geld. In 1922 reageerde de dichter Hendrik Marsman als volgt op de vermeende gevaren die de elite liep: "... nu adel van geest en gemoed [...] gemist en veracht mogen worden – nu beschaving niet geldt meer, noch eruditie, wordt de streng-onderscheidene, de gevormde, de aristos luid overstemd door den on-nauwkeurige, door den omroeper, den venter van de straat. Want wie kan schrijven, nog?; want wie heeft stijl en ras, en houding? Met de verpeupeling van de samenleving gaat de verpeupeling van den geest in vrijende omarming; adel?! Een duit de el".⁶⁵ De dreiging van een afbrokkelende beschaving vond men verwoord in Spenglers *Der Untergang des Abendlandes* (1918-22).⁶⁶ In dit veelgelezen boek

kondigde de Duitse geschiedfilosoof het einde van de westerse cultuur aan. Dit einde wordt beschreven als een tijdperk, waarin de machthebbers elkaar zouden bestrijden teneinde de heerschappij te verkrijgen van een volledig geïndustrialiseerde wereld, waarin er voor de kunstenaar in wezen geen plaats meer was. Niet iedereen zal destijds kennis hebben genomen van de inhoud van dit boek, maar in bepaalde intellectuele kringen waren de ideeën van Spengler zeker gemeengoed. Koch bijvoorbeeld, had Spengler gelezen. In een interview uit 1972 zei hij: "Fantastisch, Spengler heeft een klank alsof er een klok luidt. In groszem Ganzen heeft hij een geniale greep gehad".⁶⁷

Ook Koch moet gerekend worden tot die anti-democraten die zich afkerig toonden van de mentaliteit van de bourgeoisie. Zijn scepsis over het huwelijk, het burgerlijk bolwerk bij uitstek, heeft hij in een miniatuurschilderij uit 1935 vastgelegd. Omdat de kunstenaar in 1934 getrouwd was, kan het schilderij tevens opgevat worden als een ironisch commentaar op zijn eigen huwelijk. In een satire uit 1931, *Avant guerre*, wordt de burgerij eveneens bespot.⁶⁸ Op dit schilderij heeft hij een student afgebeeld, een kennis van hem die vaak dronken was. Gezeten op een te klein houten paard, geeft deze uiting aan zijn infantiel plezier door op een kindertrompetje te blazen. Het tafereel is geplaatst tegen het burgerlijke decor van het atelier van een portretfotograaf. Op deze wijze heeft Koch uitdrukking willen geven aan zijn afkeer van de zorgeloosheid en de zelfgenoegzaamheid van de burgerij, een mentaliteit die hij, gezien de titel van zijn werk typerend achtte voor de periode van vóór de eerste wereldoorlog. De houding van de zorgeloos toeterende student op het speelgoedpaard – een beeld dat mogelijk ontleend is aan een foto van de dadaïst Picaabia – was voor Koch het tegenovergestelde van de houding die hij bewonderde.⁶⁹

Koch voelde zich, evenals sommige andere anti-democraten, aangesproken door het fascisme als alternatief voor de democratie. De reden voor het succes van deze ideologie moet van geval van geval worden beoordeeld, al zijn er motieven die de sympathisanten met elkaar gemeen hadden. Eén van deze motieven was volgens hen zelf de veranderde positie van de elite. Met hun vrees voor een uit de democratie voortvloeiende anonimiteit, zagen deze anti-democraten een oplossing in het fascisme, dat een passende verhouding tussen massa en elite leek te prediken. Het fascisme stond immers een hiërarchische maatschappij voor, die gebaseerd was op de waarde van het individu. Deze hiërarchische orde had het fascisme voor op het communisme en het socialisme, waarin de intellectueel en de kunstenaar in principe in de arbeider hun gelijke moesten erkennen. Over dit voordeel van het fascisme zei Marsman in 1928, toen hij zich tot deze ideologie wilde bekeren: "De structuur van het italiaanse fascisme heeft psychologisch, economisch, politiek, staatsrechtelijk en moreel alvast één ding voor op alle nivellerend-individualistische democratie, en wel dit: dat zij niet alleen rekening houdt met de veelsoortige ongelijkheid der mensen, maar dat zij zich op deze ongelijkheid, hiërarchisch opstijgend, grondvest".⁷⁰

Vandaag de dag zouden wij het politieke standpunt van deze anti-democraten als uiterst rechts, ergo reactionair klassificeren. Maar zij dachten daar zelf anders over. Koch sprak bijvoorbeeld over Wichman als "progressief rechts". Toen Wichman een fascistisch tijdschrift niet van de grond kreeg, schreef Marsman, die als dichter zijn medewerking had toegezegd, met duidelijke teleurstelling: "ausgerechnet" hij en ik, zijn weer eens verneukt, wij idealisten: hij had op barrikaden in de Leidsche straat gehoopt; ik op een nieuwe jonge poëzie. We zullen noch het één, noch het ander uit den grond



37
Heinrich Vogeler, *Die Geburt des neuen Menschen*, 1923. Particuliere collectie

kunnen stampen. Wie hier op den grond stampt, zakt in de modder".⁷¹ Voor deze kunstenaars, die in artistiek opzicht als vooruitstrevend golden, was het fascisme progressief, want vernieuwend. Artistieke opvattingen speelden een grote rol bij hun politieke plaatsbepaling. Opvallend daarbij is hun politiek dilettantisme, dat zij gemeen hadden met een dichter als Bloem, die door Ter Braak van hobbyisme werd beticht, toen deze essayist diens fascistische sympathieën besprak.⁷²

In de aantrekkingskracht van het fascisme heeft uiteraard ook het milieu een belangrijke rol gespeeld. Wat Koch betreft, zijn anti-democratische opvattingen lijken voor een deel afkomstig van de ideeën die in zijn kennissenkring leefden. Van 1920 tot en met 1926 had Koch rechten gestudeerd in Utrecht. Evenals zijn vriend Labouchère, was hij gedurende zijn studietijd lid van het Utrechtse Studenten Corps.⁷³ In dit Corps staken fascistische opvattingen al vroeg de kop op. In mei 1924 hield Wichman een lezing in de destijds opnieuw opgerichte Algemeene Debating Club over het "Rebelsch Patriotisme, ten onrechte genaamd Fascisme in Nederland", terwijl in januari van dat jaar in het studentenblad *Vox Studiosorum* al lovende woorden aan het fascisme werden gewijd.⁷⁴ In een hoofdartikel schreef de redactie, die niet de gewoonte had zich met politiek in te laten, dat het streven van het Corps identiek was met dat van het fascisme: "Het Corps heeft nooit een doel gehad: het eenige doel was 't fascisten idee: sterk zijn en beheerschen; welk zedelijk masker gebruikt diende te worden, doet niet ter zake, maar deze opzet hebben beide gemeen".⁷⁵

Deze bijzonder vroege fascistische sympathieën van de redactie van *Vox Studiosorum* zijn vooral gebaseerd op twee aspecten van de ideologie in kwestie: het herstel van de traditie en het vooruitzicht van

een maatschappij, waarin een elitaire minderheid de scepter zou zwaaien. "De na-oorlogse democratie" – zo schreef de redactie – "die groentijd afschaffen wilde, die een N[ederlandsch].S[tudenten].O[rkest], oprichtte enz., is uitgewoed en het fascisme een plant die welig tiert op het kadaver van de massa, is de eenige mogelijkheid tot volledig herstel en opbloei van het corps".⁷⁶ Voor een student als Koch is dit anti-democratische standpunt, dat ongetwijfeld mede bepaald werd door de streng hiërarchische structuur van het Corps, waarschijnlijk de achtergrond geweest voor de politieke opvattingen die hij later huldigde.

Het Italiaanse fascisme

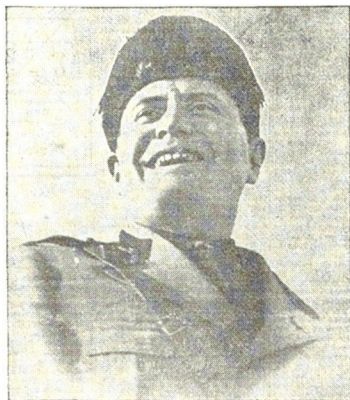
Het fascisme was voor vele sympathisanten geen doel op zichzelf. Voor hen gold dat het fascisme "... niet zozeer geneesmiddel als: teken van genezing [was]".⁷⁷ Zo werd het verwoord door Erich Wichman, de meest actieve onder de Nederlandse anti-democraten. Wichman was in 1923 in Milaan geweest, een jaar nadat Mussolini zijn zegetocht was begonnen. In 1924 keerde deze bohémien terug naar Nederland, waar hij zijn vrienden, onder wie Koch, probeerde te overtuigen van het nut van de nieuwe beweging.

In de waardering voor het Italiaanse fascisme speelde, ook in Nederland, de bewondering voor de persoon van Mussolini een belangrijke rol. Door zijn gedrag en zijn voorkomen had de Italiaanse dictator al snel populariteit weten te verwerven. Fanatiek gebruik makend van zijn brede nek, stoere onderkaak en doordringende ogen kon hij zich presenteren als het prototype van de nieuwe mens, dat schitterende voortbrengsel van het fascisme. De nieuwe mens – daartoe had zijn biograaf Beltramelli hem al in 1923 uitgeroepen.⁷⁸ Als een slecht acteur die met goedkope middelen zijn publiek moet overtuigen, deed Mussolini al het mogelijke om deze indruk te versterken (afb. 38). Tegenstanders van zijn regime bood hij dan ook volop de gelegenheid tot spot, onder wie Ter Braak die hem tot een "agrarische halfgod" verhief.⁷⁹ Steevast liet Mussolini zich in een karakteristieke helden-houding fotograferen: bij voorkeur stak hij zijn kin fier naar voren en liet hij de foto vanuit een lager standpunt nemen (afb. 39). Portretbustes werden ook zo gemaakt dat de beschouwer tegen hem op moest zien, een principe dat eveneens met een heldhaftige strekking is toegepast in de propaganda-affiches uit de jaren '20 en '30 (afb. 40, 41, 42).

Het heroïsche voorkomen van Mussolini paste goed in het beeld dat het fascisme ook bij niet-aanhangers opriep. Bij Hitler was dat anders. Zelfs voorstanders van het nationaal-socialisme konden hem niet zien als het heldhaftige evenbeeld van Mussolini dat Hitler in het begin van zijn carrière nog wilde zijn. In 1933 schreef de onderwijzer D.M. Querner aan Kochs vriend Labouchère, beiden sympathisanten van zowel fascisme als nationaal-socialisme: "Vandaag kreeg ik ter inzage van mijn boekhandelaar twee prentenboeken, één met foto's van Mussolini, één over Hitler. Het is hoogst belangwekkend om deze plaatwerken met elkaar te vergelijken: hoe

38

Foto van Mussolini uit 1925



*Alf. Ing. A. A. Mussert
commissaris
Roma 3 juni 1934 - Anno XII*

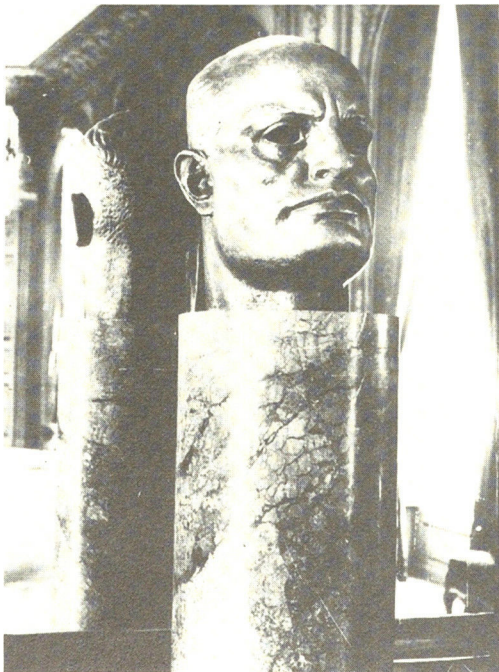
Dezer dagen werd de Afgevaardigde verast met het hierboven
weergegeven portret van Mussolini, met opdracht, luidende:
Aan Ir. A. A. Mussert
van ganser harte
Mussolini
Roma 3 Juni 1934 - Anno XII

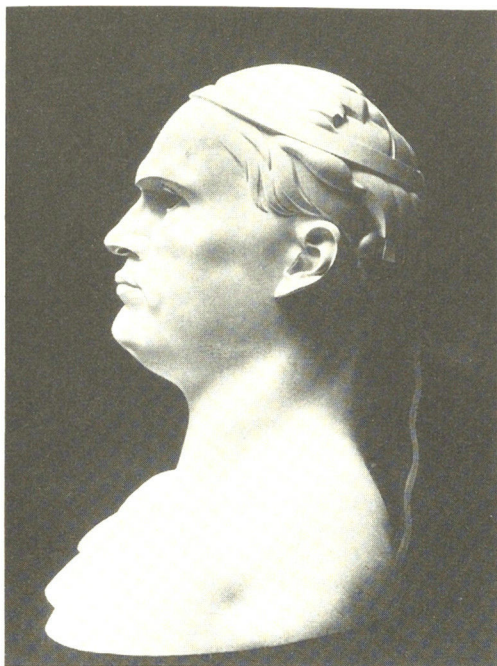
39

Foto van Mussolini met opdracht van A. Mussert (uit: *Volk en Vaderland* 2 (1934) 28, 14 juli, 5)

40

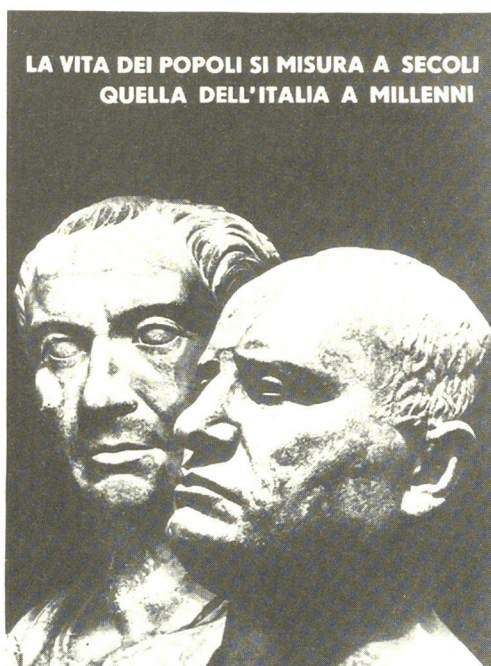
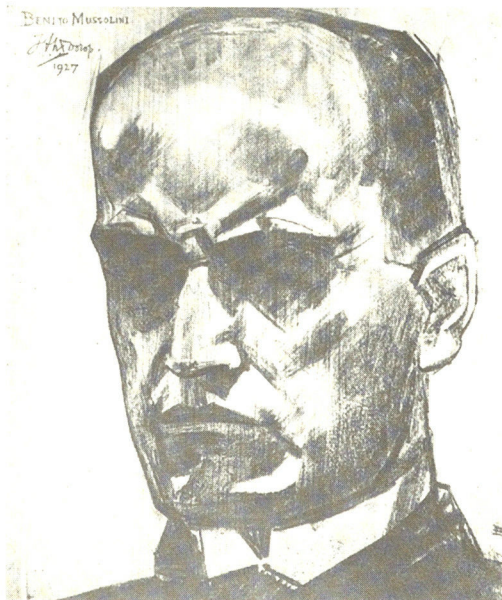
Bronzen kop van Mussolini in de Italiaanse ambassade te Parijs, Hotel du Duc de Doudeauville, foto gedateerd 10-2-1939. Amsterdam, Rijksinstituut voor Oorlogsdocumentatie





veel kleiner zijn leider en beweging in Duitsland".⁸⁰ In Nederland had het fascisme al vroeg enkele literatoren geïnspireerd tot het schrijven van werken, waarin Mussolini al dan niet als hoofdpersoon lof werd toegezwaaid.⁸¹ Ook schilders lieten zich niet onbetuigd. Zo portretteerde Antoon van der Welie de dictator in Italië en maakte de oude Jan Toorop naar foto's een reeks vleiende portretten van hem (afb. 43).⁸² De bewondering van deze kunstenaars geeft blijk van het aanzien dat Mussolini juist in katholieke kringen genoot als de moderne wereldlijke autoriteit, die men niet alleen op politiek, maar ook op religieus gebied node miste.⁸³ Op Toorops tekening *Het offer* is Mussolini dan ook afgebeeld als een moderne heilige.⁸⁴ In één van Toorops studies voor een drieluik is de dictator weergegeven – vergelijkbaar met het schilderij van Van de Velde – als een nieuwe mens die het kwaad vertrapt, terwijl hij zijn fascistengroet brengt aan het kruis en de kelk met de hostie (afb. 44).⁸⁵

Als prototype van de nieuwe mens zouden de persoon en de iconografie van Mussolini in verband gebracht kunnen worden met het zelfportret van Pyke Koch. En dat is inderdaad ook gedaan. Zo heeft de kunsthistoricus A.M. Hammacher het schilderij getypeerd als een "Mussolini-achtig zelfportret".⁸⁶ Leden van Kunstliefde hebben ons verteld, dat de as-



sociatie met de Italiaanse dictator zich al direct in 1938 aan hen had opgedrongen. Sterker overigens dan het zelfportret met zwarte band, komt het zelfportret uit 1936 overeen met de grove trekken van Mussolini, wat vooral uitkomt in de brede kaak en de dikke kop (afb. 3). De associatie van Kochs zelfportret uit 1937 met het beeld van Mussolini stoelt

41
Adolfo Wildt, *Benito Mussolini*, brons, 1923. Verblijfplaats onbekend; waarschijnlijk vernietigd (foto uit: Wildt, Milaan/Rome z.j., afb. 53)

42
"La vita dei popoli si misura a secoli quella dell'Italia a millenni", affiche, ongedateerd. Verblijfplaats onbekend

43
Jan Toorop, *Mussolini*, ongedateerd. Verblijfplaats onbekend (foto uit: Wouter Lutkie, *Van Toorop naar Mussolini*. Oisterwijk [1928], afb. 4)

44
Jan Toorop, *Mussolini*, ongedateerd. Verblijfplaats onbekend (foto uit: Wouter Lutkie, *Van Toorop naar Mussolini*. Oisterwijk [1928], afb. 9)



meer op een algehele indruk, dan op specifieke geaaltstrekken. Maar dit sluit niet uit dat Koch bij het concipiëren van zijn heldhaftige zelfportret, zich daarbij tevens heeft laten inspireren door de alom bekende kop van Mussolini.

Immers: Mussolini werd door Koch beschouwd als de grote leider die Europa van een wisse ondergang zou kunnen redden. En in de Italianen meende de schilder een volk te zien, dat gevoel voor stijl en heroïek had, kwaliteiten waaraan het de Hollanders zou ontbreken. "Ik was sterk onder de bekoring van Italië, z'n volk en z'n levenswijze" vertelde hij ons. Dankzij Mussolini had het Italiaanse volk na de eerste wereldoorlog volgens hem weer de mogelijkheden gekregen een periode van bloei te beleven, een periode waarin er voor de burger en zijn materialistische verlangens geen plaats was. "Het Italiaanse fascisme had niets plebeïsch, integendeel iets aristocratisch, in die zin, dat er niet bij alles gedacht werd: wat verdien ik eraan", zei de schilder in een interview uit 1964.⁸⁷ Ons vertelde hij het volgende: "Het nationaal-socialisme en het fascisme waren even verschillend van elkaar als Duitsers en Italianen.

Het eerste bevatte meer gal, het tweede meer chianti, als men een vergelijking wil maken. De liberaliteit onder het regime van Mussolini was groter dan men hier nu denkt. In 1939 zag ik bijvoorbeeld de vertaalde werken van Trotzky in de etalage van een grote boekhandel in de Via Tornabuoni in Florence liggen. Wie kan zich voorstellen dat Trotskys werk in Berlijn in een etalage gelegen zou hebben, of *Mein Kampf* in Moskou"? Kochs bewondering voor het Italiaans fascisme werd tevens gevoed door Spengleriaanse motieven: "Ik zie de toekomst van het westen heel somber, het is van de trede der historische volkeren gestapt. We zullen allen nog eens als slagveld dienen... ach, we leven er goed van, maar heel anders dan een volk dat een stijlperiode beleeft".⁸⁸

Misschien heeft Koch het zogenaamde zelfbewuste karakter van de Italianen tot uitdrukking willen brengen in twee intrigerende schilderijen van schoorsteenvegers. Schoorsteenvegen was arbeid die in West-Europa voornamelijk door Italianen werd verricht. Deze schoorsteenvegers werden hier beschouwd als symptomen van een ziek Italië, een land dat, voordat Mussolini er zijn wonderen verrichtte, niet in staat was om het volk van werk te voorzien.⁸⁹ Voor Koch waren het juist de schoorsteenvegers die indruk op hem maakten, toen hij vlak voor de oorlog twee jaar in de buurt van Florence woonde. Over het Italië van toen zei hij: "Alles marcheerte, iedereen straalde zelfbewustzijn uit. De schoorsteenvegers, die droegen van die papieren mutsen om hun mooie gebrillianteerde haren schoon te houden. Zo trots als die kerels erbij liepen...".⁹⁰

Zulke trotse, Italiaans kerels hebben Koch in 1942 en 1943 dan misschien geïnspireerd tot de twee schilderijen van schoorsteenvegers, die beide sterk verwijzen naar de bekende voorstelling van St. Sebastiaan door Mantegna uit ± 1459. De schoorsteenveger staat op de plaats van de door pijlen getroffen heilige, die sinds zijn intrede in de beeldende kunst gold als een excuus om een mooi mannelijk naakt — zijn type gaat terug op de Griekse god Apollo — te schilderen (afb. 45). In een nonchalante, zelfbewuste houding staat deze Apollo onder de schoorsteenvegers op een Hollands dak, het Nederlandse volk ten voorbeeld. Zijn houding is, zo mogen wij aannemen, exemplarisch voor de mentaliteit, die Koch noodzakelijk achtte voor een groot volk. Of in de woorden van Kochs laatste biograaf Carel Blotkamp: "In zijn houding en blik wilde Koch iets zichtbaar maken van de plotselinge bewustwording van de structuur van het leven en de wereld, een moment van bezinning".⁹¹

Heroïsch fascisme

Uit het voorafgaande moge blijken dat Kochs waardering voor het fascistische Italië evenzeer op politieke als esthetische gronden berust. Typerend voor zijn opvattingen is het gebruik van de frase "een volk dat een stijlperiode beleeft" bij een poging één van zijn idealen te omschrijven.⁹² Soortgelijke woorden gebruikte ook Marsman in zijn hierboven aangehaalde reactie op de door hem gewantrouwde democratie, woorden als "stijl", "ras", "adel van geest" en "houding".⁹³ Ook voor andere Nederlandse sympathisanten van de fascistische ideologie was esthetiek van belang. Men bewonderde de gewaande heroïek van de fascist en de uitdrukkingvormen die zij daarvoor ontworpen hadden. Het doel dat met deze zogenaamde heroïek gediend was, vond men van ondergeschikt belang. Met dit inzicht zag men de oorlog niet als oorlog, maar als een openbaring van schoonheid. Deze houding is uiteindelijk te herleiden tot de 19de eeuwse *l'art pour l'art* opvatting, die in Nederland vooral door de bewe-

45
Pyke Koch, *Staande schoorsteenveger II*, 1944. Den Haag, Gemeentemuseum



ging van Tachtig werd verkondigd. De Tachtigers meenden dat iets zonder meer mooi kon zijn; de morele implicaties ervan waren onbelangrijk. In Engeland was dit standpunt verdedigd door Oscar Wilde, in een befaamd geworden dictum: "There is no such thing as a moral or an immoral book. Books are well written, or badly written. That is all".⁹⁴ Geheel in analogie hiermee, beweerde de dichter Willem Kloos, dat de vraag over goed en kwaad een "reusachtige, maar wezenloze fictie" was.⁹⁵

De oorlog was al in het begin van deze eeuw bejubeld door de Italiaanse futuristen. Marinetti schreef in het eerste futuristische manifest: "We zullen de oorlog verheerlijken — de enige hygiëne ter wereld — militarisme, patriotisme, de verwoestende houding van vrijheidsapostelen, schone idealen die waard zijn om voor te sterven . . .".⁹⁶ Tot een dermate geperverteerd idealisme is Koch nooit gekomen; hij bewonderde niet de oorlog, maar de houding van de soldaat. Een troep van marcherende soldaten was voor hem een manifestatie van schoonheid. Om deze reden sprak hij zijn bewondering uit voor de Duitse soldaten, niet zozeer omdat hij hun acties kon billijken, maar om de schoonheid die zij als "prachtig gebouwde atletische bezetters" ten toon spreidden.⁹⁷ Al in zijn jeugd had hij naar zijn zeggen belangstelling getoond voor de tijdens de eerste wereldoorlog in zijn geboortedorp gestationeerde militairen. Ook zijn verheerlijking van het zelfbewuste, moedige karakter van het Italiaanse volk is terug te voeren tot zijn belangstelling voor de soldaat.⁹⁸

In de kringen waarin Koch zich bewoog, hing de interesse voor het fascisme nauw samen met enthousiasme voor datgene wat men in het algemeen als heroïek beschouwde. Voor Kochs vriend, de rechtse anarchist Erich Wichman, was juist het gemis van dit heldendom de reden dat Nederland gedoemd was tot verval: "Allereerst natuurlijk om de blindheid [namelijk het niet willen inzien, dat Nederland zijn ondergang tegemoet ging] — men weet niet wie de goden daarmede slaan — ten opzichte van het feit zelf [. . .], de afwezigheid van de schaamte in de schande, maar verder om het ontbreken van wat wellicht met het woord *heroïek* het best omschreven is, ontbreken zó volkomen, zo zonder schijn zelfs dat er "zulke dingen" ("he foei!") bestaan, dat men haar niet eens mist".⁹⁹ Om te redden wat er te redden viel, riep Wichman op tot een "Aristocratische Revolutie", een burgeroorlog, waarbij de coup van de Italiaanse fascisten als voorbeeld gold.¹⁰⁰

Ook bij Marsman heeft de zogenaamde heroïek van de fascisten bewondering gewekt. De dichter meende zelfs dat hij zich zou kunnen opofferen aan een fascistisch front en droomde van een grote gemeenschap, waarvoor hij als soldaat zou kunnen dienen, mits ". . . ze gebaseerd was op de ongelijkheid der mensen en zich ordenen zou tot een hiërarchie".¹⁰¹ Uit zijn oordeel over de sociaal-democratie blijkt welke karaktereigenschappen hij primair achtte: "De sociaal-democratie is dood, en omdat zij gevaar schuwt, moed, wilskracht, hartstocht, vuur, of fervaardigheid, wint zij quantitatief veld in dit vermodderde werelddeel".¹⁰²

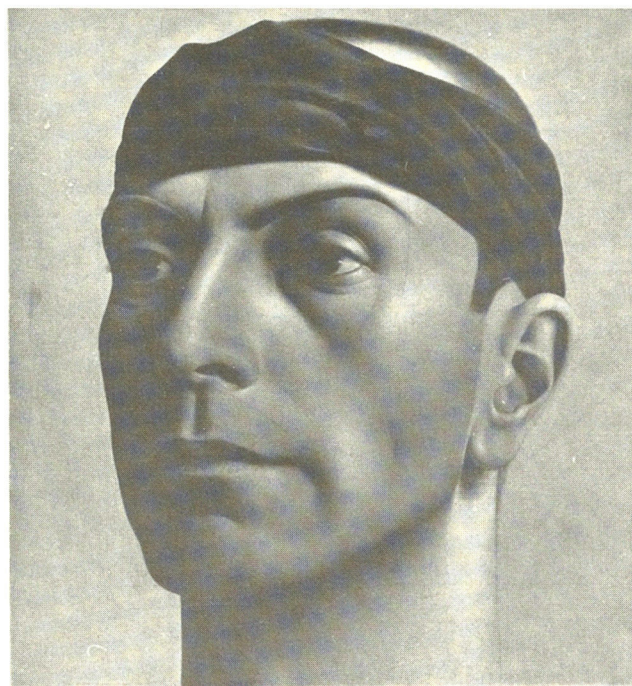
In de tijd dat Marsman met het idee speelde om zich tot het fascisme te bekeren, schreef hij een essay over de fascistische, Franse auteur Henri de Montherlant. Marsmans analyse van De Montherlants gelaat, dat een onderdeel van dit essay uitmaakt, blijkt in wezen een clichématige beschrijving van de fysionomie van de nieuwe mens te zijn: "Bij de slapen en om de kassen, waarin de oogen zuiver en sterk zijn geplaatst en onder de jukbeenderen, schaduw. De mond is gesloten en vast, de kin en de kaken zijn sterk. De blik, recht en ver, wordt getemperd door een koele laatdunkendheid, een dèdaig-neuze superioriteit. Vale vermoeidheid versombert dit masker: een late romein. Deze romein heb ik lief. Niet allereerst omdat ik zijn werk boven veel

hedendaagsch proza stel, maar om de structuur van zijn geest, die de structuur van zijn lichaam is: één van de krachten, die de wereld herstellen kan".¹⁰³

De gelaatstreken van Marsmans ideale mens, doen sterk denken aan die van het zelfportret van Koch. Het is ook niet zonder betekenis dat het zelfportret met zwarte band een ereplaats kreeg op de omslag van het eerste nummer van *De Schouw* (1942-44), een kunsttijdschrift dat door de Kultuurkamer werd uitgegeven (afb. 46). De voorstelling die men in fascistische kringen van de nieuwe mens had gemaakt, kwam blijkbaar overeen met de fysionomie van de kunstenaar zoals het zelfportret hem toont. Kochs portret op *De Schouw* fungeerde in feite als een trefende illustratie bij het inleidende artikel van het nieuwe tijdschrift. Hierin roept T. Goedewaagen, de secretaris-generaal van het in 1940 opgericht Departement van Volksvoorlichting en Kunsten, op tot een verandering van mentaliteit. Volgens deze hooggeplaatste nationaal-socialist zal dan het Nederlandse volk ". . . zijn lot prijzen voor deze gaven: een leven, dat gevaren in zich draagt en soldaten vergt".¹⁰⁴ Koch zelf gaf ons mondeling een ander voorbeeld, waaruit blijkt dat zijn zelfportret als een afbeelding van de nieuwe mens is opgevat. Jaren na de oorlog vertelde een gewezen SS-er en Oostfrontstrijder hem dat hij Kochs portret altijd beschouwd had als een politiek credo, als een bewijs voor het feit dat hij voor een goede zaak streed. Toen Koch hem zei dat hij zich hierin vergiste, omdat het portret geen politieke bedoeling had, was de Oostfrontstrijder verbaasd en teleurgesteld. De schilder blijft erbij dat hij nooit bewust een beeld van de nieuwe mens of een soortgelijk ideaal heeft willen weergeven.

46

Voorpagina van *De Schouw* 1 (1942) 1



1e JAARGANG Nr 1
15 JANUARI 1942

PIJSKE KOCH:
ZELFPORTRET

Foto: A. Trosper

DE SCHOUW

GEWIDJ VAN HET KULTUREELE LEVEN IN NEDERLAND

Toen Koch in de eerste jaren van de Duitse bezetting in *De Waag* openlijk blijk gaf van nationaal-socialistische idealen, nam hij geen nieuw standpunt in. Zoals vermeld, kon hij zich reeds in 1933 vinden in het programma van de Nationaal-Solidaristen, een partij die in 1932 door Sinclair de Rochemont werd opgericht, daarbij gesteund door onder anderen G.C. Labouchère. De partij was een voortzetting van een groepering uit de fascistische vereniging De Bezem, die in 1930 uiteen was gevallen. Het programma was geïnspireerd op het Italiaanse voorbeeld, al was er ook sprake van nationaal-socialistische invloed.¹⁰⁵

De houding van Koch komt in grote trekken overeen met de stellingname van de redacteurs van *De Waag*, overwegend anti-democraten die zich wel konden verenigen met de fascistische gedachte, maar niet met de opvattingen van de N.S.B.¹⁰⁶ Volgens A.C. Willink is Koch tot op de dag van vandaag trouw gebleven aan zijn oude ideeën. In een recent interview zei Willink: "Ook het werk van Pyke Koch is niet gering, maar bijzondere vrienden zijn we niet... Hij is nogal "rechts" georiënteerd in politiek opzicht. Niet dat ik zo "links" ben, maar zijn denkbeelden grenzen toch aan nazisme, nee, dat maakt de band niet intenser".¹⁰⁷

In de oorlog was Koch vlak na de Duitse inval er samen met de schilder Ed Gerdes op uit getrokken om anderen te winnen voor de organisatie van een kunstenaarsvakbond.¹⁰⁸ Aan Jan Engelman vroeg hij in 1941 tweemaal om een lijst van de belangrijkste kunstenaars, die in aanmerking zouden kunnen komen voor staatsopdrachten.¹⁰⁹ Op een door het Departement van Volksvoorlichting en Kunsten georganiseerd kunstenaarsreisje bezocht hij in datzelfde jaar Berlijn, waar hij samen met anderen werd ontvangen door Goebbels.¹¹⁰ Het is tekenend voor de hoge verwachtingen van Koch in de eerste bezettingsjaren, dat hij kwam tot zoiets als *Marschgezag* (1940-41), een schilderij dat meer weg heeft van een propaganda-affiche dan van het werk dat hij tevoren maakte (afb. 28).

In zijn artikelen in *De Waag* beledigde Koch niet alleen zijn politieke credo, hij sprak er zich ook uit over het wezen en het doel van de kunst. Daarbij keerde hij zich tegen die nationaal-socialisten, die een in zijn ogen orthodox "volksch" standpunt innamen. Evenals de communisten, stonden de nationaal-socialisten in het algemeen een realistische kunst voor, die voornamelijk voor propaganda-doeleinden gebruikt diende te worden. Deze zogenaamde "volksche kunst" werd in Nederland gepropageerd door Maarten Meuldijk, een N.S.B.-er. In de inleiding van zijn boek *Ontaarde kunst*, een bundeling van kunstkritieken uit 1941, schreef hij: "Dat de kunstenaars zoo weinig strijder waren en dat zij dientengevolge den strijd voor het nieuwe aan enkele overlieten, zij hun vergeven. Thans kunnen de kunstenaars toonen, dat zij arbeiders willen zijn, medearbeiders in en aan de nieuwe gemeenschap, waarin de kunst niet overbodige luxe zal zijn, doch deel van het levende organische geheel. [...] Voorts zullen er kunstenaars zijn, die zich moeilijk met het begrip "volksch" kunnen vereenigen. Het is hun te vlak, te gewoon, ja eigenlijk is de klank van dat woord "volksch" een beetje banaal voor hun verfijnde oren. Deze lieden zijn ongeneeslijk. Zij meenen, dat de kunst een zaak is der kunstenaars en dat ook stijl iets is, dat door kunstenaars moet worden uitgevonden. Zij begrijpen niets van het verband tusschen gemeenschap en kunst. Zij beseffen niet, dat voor werkelijke kunst een organische stijlvolle gemeenschap een eerste voorwaarde is".¹¹¹

Tot deze kunstenaars rekende Meuldijk ook Koch, zoals blijkt uit een artikel van zijn hand in het dagblad van de N.S.B., *Volk en Vaderland* (1933-1945).

Koch wordt daarin op één lijn gesteld met een kunstenaar die al voor de oorlog als "ontaard" te boek stond: "Evengoed Jan Sluyters als Pyke Koch hebben onverantwoordelijke dingen gedaan; deze ontardingsverschijnselen zijn niet weg te praten, doch moeten door een leven van arbeid voor ons volk worden geboet, alvorens cultuurverrijkend te kunnen zijn".¹¹²

Dat Koch, die jarenlang in een milieu had verkeerd waarin men zich hoog verheven voelde boven het vulgus profanum, ook maar de minste genegenheid kon voelen voor opvattingen als van Meuldijk, lag in de lijn der verwachting. In zijn bestrijding van de N.S.B.-criticus verkondigde Koch categorisch dat kunst alleen waarde had en begrepen werd door een klein deel van de maatschappij. Evenmin als hij verstand had van beursberichten, konden anderen kunst naar waarde schatten. Slechts een "magische corporatie", bestaande uit kunstenaars en werkelijk belangstellenden, zou gevoel voor kunst hebben.¹¹³ Kochs onafhankelijk kunstenaarsgevoel viel niet te rijmen met de ideeën van Meuldijk, die de kunstenaar slechts zag als een verkondiger van propagandaleuzen. Volgens Koch mocht dit laatste geen criterium worden voor de beoordeling van schilderijen: "Ze [de nationaal-socialistische staat] zal die Kunst niet *bewust* kunnen beïnvloeden en veranderen en ze zal bij het geven van opdrachten, ondanks alles, op *gehalte* moeten letten eerder dan op tendenz. Op tendenz zal de staat natuurlijk wel moeten letten om te voorkomen dat de Kunstenaar zich op politiek terrein zou begeven *met een aan het nationaal-socialisme vijandige bedoeling*".¹¹⁴

Ook wat thematiek betrof, kon Koch moeilijk met Meuldijk meegaan: "Wat bedoelt men met "volksch"? Men bedoelt ermede proletarisch, zijn onderwerpen aan het leven der handarbeiders van den keuterboer tot den fabrieksarbeider. Deze opvatting van het begrip "volksch" is een van de vele trieste resten van de historisch-materialistische gedachtenwereld. En dit onbegrip zal inderdaad verbijzeld *moeten* worden, en, ook *worden*".¹¹⁵ Volgens Koch betekende het begrip "volksch" "nationaal" in plaats van "proletarisch".

Overigens was Koch in *De Waag* niet de enige die over dit begrip polemiseerde; hij werd bijgestaan door verscheidene anderen, die zich evenmin konden vinden in de "volksche" opvattingen van de N.S.B.¹¹⁶

Behalve over kunst en over het doel van kunst, bestonden er meer twistpunten tussen N.S.B.-ers enerzijds en zekere elitaire kringen, waarin met het fascisme werd gekoketteerd, anderzijds. Weliswaar lagen de politieke idealen van deze groepen op hetzelfde vlak, maar in de ogen van elitaire anti-democraten vertegenwoordigde Musserts partij de benepen bourgeoisie. Het burgerlijk karakter van de N.S.B. had iemand als de dichter Bloem met grote ergernis vervuld. In tegenstelling tot Koch was hij wel lid geweest van de N.S.B., maar hij zegde zijn lidmaatschap op na een ontmoeting met Mussert. Door het gesprek met Mussert zag Bloem in dat zijn eigen elite-opvattingen niet terug te vinden waren in een partij waarvan de leider nooit gehoord bleek te hebben van de Franse, fascistische schrijver Maurras, terwijl de dichter zijn theorieën voor een deel aan diens werk ontleend had. Overigens keerde Bloem zich nog voor de oorlog volledig af van de fascistische ideologie.¹¹⁷

Koch heeft een soortgelijke teleurstellende ervaring gehad. Hij was "volslagen gedégoutteerd weggelopen" van een bijeenkomst van het Verbond van Nationaal-Solidaristen in 1933. Ook daar had zich de burgerlijke aard van sommige fascistische gemanifesteerd. In de hierboven reeds vermelde brief aan zijn vriend Labouchère gaf hij blijk van wrevel over de domheid en bekrompenheid van bepaalde figuren onder de Nationaal-Solidaristen, maar tegelijkertijd

betuigde hij zijn instemming met de programma-punten van deze fascistische partij.¹¹⁸ En over de N.S.B., de partij waartegen Koch zich in *De Waag* zo duidelijk had afgezet, deed hij nog in 1964 misprijzend: "Wat een laag niveau. Wat een stelletje lummele waren dat".¹¹⁹

Maar juist de afkeer van of de angst voor een alles-overheersende burgerij was voor Koch als kunstenaar een reden om zich met fascistische en later ook nationaal-socialistische ideeën in te laten. Voor een afbrokkelende beschaving en voor een dreigende anonimiteit – het spookbeeld van Spengler stond Koch voor ogen – leken het fascisme en het nationaal-socialisme een alternatief te bieden. En wel in de vorm van een maatschappij, die niet alleen hiërarchisch was, maar ook gebaseerd leek te zijn op de waarde van het individu, ongeacht zijn sociale afkomst. Met veel retoriek en niet zonder opportunisme schreef Koch in *De Waag*: "Het groote nieuws, ja, de blijde boodschap van het nationaal-socialisme is dat niet alleen de eer van, en de liefde voor ook den nederigsten arbeid wordt hersteld en ons volk van de reeks rampen bevrijdt wordt, die zich uitstrekt van klassensnobisme tot werkloosheid, maar tevens dat zij, die door hun begaafdheid, moed en wilskracht – maar dan ook alleen hierdoor – op de hoogste en verantwoordelijkste posities worden gesteld, verlost worden van den vloek van hun klassen-isollement".¹²⁰

In *De Waag* identificeerde de schilder zich verregaand met de nieuwe mens, voor wiens ontplooiing het fascisme en het nationaal-socialisme vrij baan hadden gemaakt: "De nationaal-socialistische revolutie heeft een generatie voortgebracht, bezielde van zelfopoffering, daadkracht en militaire heroïk. Dit zijn eigenschappen, welke, indien ze langzamerhand de geheele geestelijke atmosfeer van de volken, die bij deze revolutie betrokken zijn, gaan doordringen, op de kunst van grooten en bezielenden invloed kunnen zijn".¹²¹ Daadkracht en heroïek zijn precies die kwaliteiten, waarmee de schilder zichzelf in zijn zelfportret met zwarte band heeft weergegeven. Alle relevante gegevens overziend – afkeer van de bourgeoisie, reactionair milieu, onheilsgedachte, fascistische gezindheid en bewondering voor heldendom en soldateska – lijkt het zeker verantwoord om te concluderen, dat Koch in 1937 in zijn zelfportret een fascistisch ideaal heeft willen oproepen, het ideaal van de nieuwe mens, waarvan hij later in *De Waag* zo vervuld zou blijken te zijn.

WAARDERING

In het schrijven over kunst heeft sinds de vorige eeuw het gevoel geprevalleerd.¹²² Er werd wel onderscheid gemaakt tussen een verstandelijke en gevoelsmatige benadering van kunst, maar in de praktijk was eigenlijk alleen sprake van de laatste categorie. In de jaren '30 gold dit nog zeer zeker, en met betrekking tot Kochs werk is er een aardig idee te geven van de hardnekkigheid waarmee de gevoelsmatige benadering stand hield. Zijn werk heeft over het algemeen uitgelokt tot duidelijke stellingname. In de kritiek zijn globaal twee kampen te onderscheiden: vanuit de visie dat kunst met politiek te maken heeft, een hartgrondig verwerpen van Kochs werk om de geestelijke achtergrond ervan; daarnaast de waarde vrije esthetische benadering op grond waarvan de artistieke kanten van zijn werk in lyrische termen bewonderd worden. Het opmerkelijke is dat deze uiteenlopende reacties uit dezelfde gevoelsmatige benadering van kunst voortkomen. De kritiek in haar totaliteit is geheel a-historisch en beperkt zich of tot een emotioneel afwijzen, of tot het appreciëren van Kochs oeuvre.

In de oorlog werd tweeslachtig op de kunst van Koch en die van de andere magisch realisten gereageerd. Enerzijds viel de vorm bij de nazi's in de smaak om de overeenkomsten met de oude meesters uit het grootse nationaal verleden: de perfecte techniek en de aandacht voor details.¹²³ Anderzijds strookte het karakter van deze kunst niet met hun ideologie. De met de Duitsers sympathiserende Albert Kuyle en Maarten Meuldijk baseerden hun kwalificatie van Kochs kunst als "ontaard" op de onderwerpen van zijn werk, niet op de uitvoering ervan.¹²⁴ De kritiek die in de oorlog werd uitgesproken over de magisch realistische kunst, concentreerde zich steeds op dezelfde punten, zoals verwoord door Fr. Hannema, pleitbezorger van een "gezond realisme", in 1943 in *Groot Nederland*: "De verdienste van een kunst als deze is naar mijn gevoel vooral van technischen en stilistischen aard, en kan niet worden genegeerd. Haar geest echter is uitsluitend negatief, en kan onmogelijk vruchten dragen. Deze drie kunstenaars [Willink, Hynckes en Koch] zijn dichters van den Dood, en niet van het Leven. 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".¹²⁵

Deze kritiek uit fascistische hoek is voor een deel een voortzetting van de vooroorlogse kritiek waarin men onder andere het pessimisme van deze schilders als kenmerkend voor hun stijl naar voren had gebracht. Op verschillende wijze werd het pessimisme uit die tijd in verband gebracht met de magisch realisten. Bij het werk van Willink wees men op de dreigende, donkere onweersluchten, daarbij voorbijgaand aan de ironie die zijn werk ook wel bevat. Voor de schedels op de stillevens van Hynckes gold hetzelfde. Opvallend voor Koch is eerder ironie dan een specifiek pessimisme; Plasschaert omschreef het in 1937 als "pessimistische ironie".¹²⁶ Het idee dat Koch een pessimistisch kunstenaar zou zijn, berust voor een deel op het misverstand dat zijn werk ook de inhoudelijke kenmerken zou hebben van het magisch realisme van Willink en Hynckes, met wie Koch op grond van stilistische overeenkomsten onder één noemer werd gebracht. Maar het was vooral de "hardheid" van Kochs menselijke figuren die het idee van verachting voor de mens en van een pessimistische visie heeft opgeroepen. In de oorlog werd gefulmineerd tegen dit aspect van zogenaamde "meedogenloze liefdeloosheid". Op grond van de techniek beoordeelde de boven geciteerde Hannema Kochs schilderijen *Bar*, *Schiettent* en *Bertha van Antwerpen* als grootse en fascinerende werken, maar hij vond ze tevens "ontstellend van meedoo-

genlooze waarneming" en "levenloos, omdat de liefde eraan onbreekt".¹²⁷

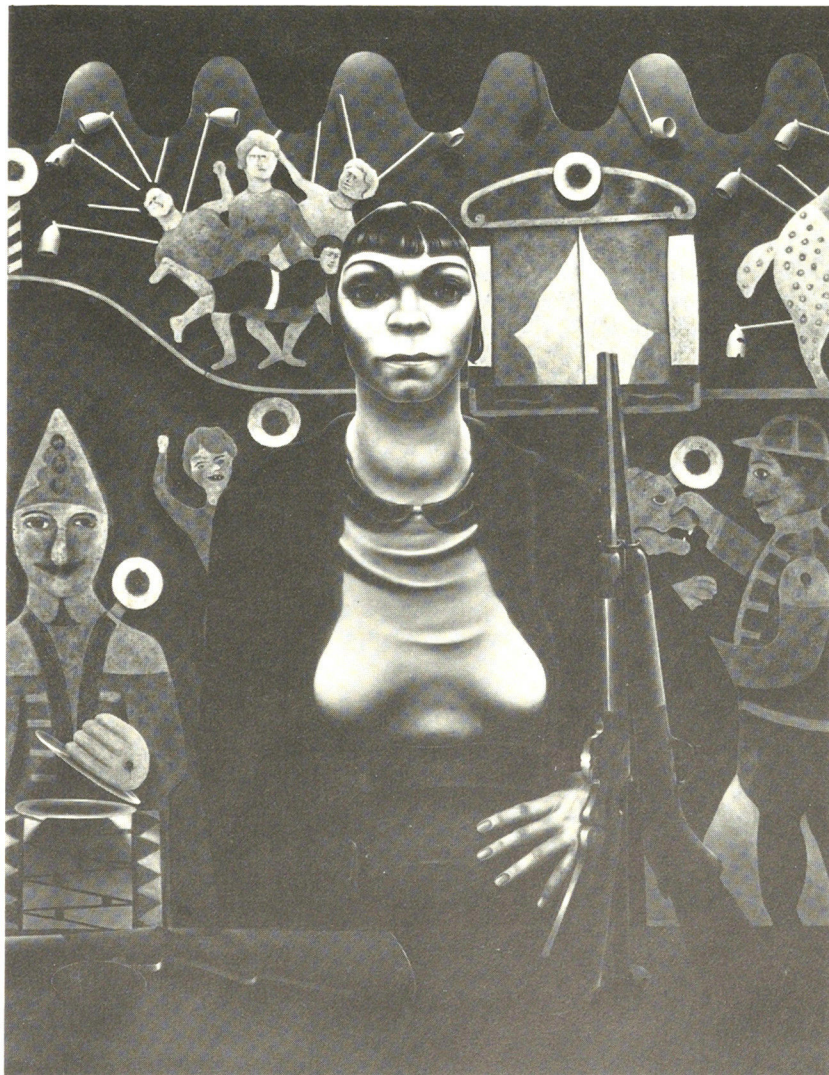
Over de betekenis van deze werken had de schilder zelf een mening die lijnrecht tegenover de opvattingen van de critici stond, die de inhoud verklaarden op grond van de vorm. In een brief aan Jan Engelman uit de jaren '30 beklagde hij zich over het onbegrip van de goegemeente voor met name de vrouwen op zijn schilderijen *Bertha van Antwerpen* en *Schiettent*, in de hoop dat Engelman het één en ander in een artikel zou kunnen verhelderen: "... kan je niet eens duidelijk een paar wanbegrippen uit de weg ruimen en een eind maken aan dat gefemel over: hard, meedogenloos, dierlijk — waar moet dat naar toe, etc. etc. Ze noemen de laatste vrouwen die ik schilderde, beestachtig, verloederd, verloren wezens, niet volwaardigen etc. — Ik begrijp niet dat een mensch 't liefelijke en de kracht in deze opzichten, 't zachtmoedige, wat er voor mij duimen dik boven oplicht b.w.v. zeggen niet kan of wil zien. Is dat omdat liefelijkheid en zachtmoedigheid in hun oog en 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". (afb. 47).¹²⁸

In de oorlog heeft Koch zelf geprobeerd bij N.S.B.-ers en vertegenwoordigers van de Duitse bezetting wat meer sympathie te wekken voor het magisch realisme. Hij trachtte van deze stijl, waarvan het vermeende pessimisme de nazi's niet zo beviel, kwaliteiten aan te geven die hen zouden aanspreken. In zijn artikelen in *De Waag* geeft hij op van het anti-democratische karakter van de magisch realistische kunst; weliswaar schrijft hij over Willink, Hynckes en anderen, maar impliciet tevens over zijn eigen

werk. Ironisch is het dat Koch hier zelf als eerste een verband tussen het magisch realisme en het fascisme suggereert, een relatie die in de naoorlogse kritiek een belangrijke — maar dan pejoratieve — rol zou spelen: "Het werk van mannen als Willink en Hynckes is naar den geest door en door ondemocratisch, antiparlementair! Hier staan menschen, die, uit den chaos, welken het Fransche Impressionisme ons in technisch opzicht naliet, met ijzeren wil, eindeloos geduld en doorzettingsvermogen zich de technische wapenen vervaardigd hebben, die hen in staat stellen hun geestelijke, hun artistieke idealen met een stijgend meesterschap te verwerkelijken. Van Carel Willink schreef niet lang geleden de Joodse recensent aan "Het Volk" dat zijn werk van een soort was, dat waarschijnlijk bij onze Oosterburen nogal in de smaak zou vallen. Wellicht was dit toen als blaam bedoeld... de democratie ruikt waarlijk heel vlug, wáár ze bestreden wordt, al geschiedt dit nog zoo in abstracto!"¹²⁹

In zijn monografie over de schilder uit 1941, nam Jan Engelman deze mening van Koch schoorvoetend over: "Men kan hoogstens zeggen dat er verband is, maar dan een subtiel verband, tusschen zijn levens- en maatschappij-opvatting en het harde, gedisciplineerde, technische hiërarchische van zijn stijl. In zooverre zou men kunnen beweren, dat deze kunst geen kunst van het democratische tijdperk is en dat zij voorzeggend van aard is geweest".¹³⁰ Zoals reeds gezegd, Kochs politieke positiebepaling werd door Engelman expliciet vermeld, daar waar hij in zijn boek het schilderij *Marschgezang* bespreekt. Dit werk gaf zo duidelijk blijk van politiek uiterst rechtse intenties, dat Engelman hieraan niet voorbij kon gaan: "Eerst in zijn laatste werk, zijn "Marschgezang", kwam Koch tot een uiting, die er geen twijfel aan laat dat zij een revolutionnaire, een nationaal-socialistische belijdenis wil wezen. Tendenz en emphase zijn hier duidelijk genoeg".¹³¹ Engelmans houding ten aanzien van Koch en van dit werk is dubbelzinnig. Hoewel het propagandistische karakter ervan in strijd is met zijn l'art pour l'art-opvattingen, schrijft hij toch: "Een duidelijk politiek voluntarisme, tot uiting gekomen in niet banale schilderkunst. Kunst verheft een tendenz".¹³² Koch pleitte hij vrij van een extreme politieke stellingname, terwijl hij zelf in het tijdschrift *De Gemeenschap* (1925-1941) verschillende malen geageerd had tegen het Duitse nationaal-socialisme: "Hij [Koch] is zelfs niet bezweken voor die [...] verleiding zijn religie te maken van zijn nationaal-socialistische overtuiging".¹³³ Om een dergelijke uitlating kan Engelman onmogelijk een fascist worden genoemd, maar evenmin een antifascist; hij is eerder a-politiek te noemen.¹³⁴ Voor Engelman gold, zoals voor zovelen, dat goede kunst — en dat was voor hem de kunst van Pyke Koch — niet werd bepaald door de levenshouding van de kunstenaar. Zo schreef hij bijvoorbeeld over de kunstenaar in het algemeen: "Zijn levenshouding [namelijk van de kunstenaar] is van belang natuurlijk, nooit bestreed ik het, maar zij interesseert mij, het kunstwerk beschouwend, dan pas, wanneer de man, om met Brunclaire te spreken "Het" bezit, de onbenaambare gave, die buiten iedere nuttigheidstheorie om van belang is voor den niet gepraee-occupeerde toeschouwer en criticus. De kunst heeft een andere orde dan de verdere verschijnselen die den "tijd" vormen, en dit wordt tot vervelens toe vergeten, vooral door degenen die door den scheppenden hartstocht niet voldoende in beslag worden genomen en daarom in andere zaken compensatie zoeken".¹³⁵ Zelfs in twee naoorlogse artikelen over "Kunstzuivering", een onderwerp waarbij een politieke stellingname te verwachten zou zijn, blijft Engelman bij zijn mening dat de inhoud van een kunstwerk van minder belang is dan de artistieke kwaliteit ervan. Hij veroordeelt niemand en laat zelfs een waarschuwend woord horen met betrekking tot de

47
Pyke Koch, *De Schiettent*, 1931. Rotterdam, Museum Boymans-Van Beuningen



mogelijke onjuiste waardering van kunstenaars op grond van hun ideologisch goede principes.¹³⁶ Het zou tot 1955 duren voordat men in de kunstkritiek Kochs politieke opvattingen in verband bracht met zijn werk. Alleen door P. Aretino was dat eerder gedaan, namelijk in 1945 in het al eerder genoemde boekje "Ontaarde kunst". Hij bespreekt hierin het werk van de schilders Willink, Hynckes en Koch, werk dat voor hem "ontaard" is, maar in een andere zin dan de nationaal-socialisten dat bedoelden. Voor hem is kunst ontaard wanneer zij in de tijd van haar ontstaan succes oogst, maar niet van blijvende waarde blijkt te zijn. Hij poogt het oeuvre van deze drie kunstenaars als zodanig te ontmaskeren. Niet zozeer om zijn schilderijen te karakteriseren, of uit verontwaardiging, maar om Kochs geestelijke achtergronden te schetsen, schreef hij de volgende dialoog:

"Piet: En Koch is dus niet normaal?

ik : Man, ik heb je toch gezegd, dat bij hem alles in orde is.

Piet: Ook dat hij fascist is?

ik : Ja, zo gek het klinkt, bij hem is dat in orde. Hij is misschien de enige, bij wie dat in orde is. Ook dat hij antisemit is en weet ik wat nog meer voor gekke dingen. Bij hem klopt dat..."¹³⁷

Kochs politieke opvattingen en zijn kunst werden met elkaar in relatie gebracht in een kritiek in het communistische dagblad *De Waarheid* naar aanleiding van Kochs eenmans tentoonstelling in het Stedelijk Museum in Amsterdam, in 1955/56. De "waarschuwing" die Magda van Embden-Boas de lezers geeft met betrekking tot deze tentoonstelling, stemt enerzijds onbedoeld overeen met een bepaald facet uit de kritiek van rechts uit de oorlog, namelijk de kritiek op de zogenaamde onmenselijkheid. Anderzijds ligt de "waarschuwing" even onbedoeld in het verlengde van hetgeen Koch in *De Waag* geschreven had over de magisch realisten, die in een stijl schilderden die ondemocratisch en anti-parlementair was, ergo fascistisch. Na een inleiding over de politieke achtergronden van de schilder, schrijft Magda van Embden-Boas: "Wij zouden deze feiten [over Kochs fascisme] hier niet zo nauwkeurig vermelden, ware het niet, dat zij onverbreekelijk verband houden met zijn werk. (...) Koch schildert met ijskoude nauwkeurigheid en technische volmaaktheid een volkomen onmenselijke wereld. Niet wat het onderwerp betreft — er staan inderdaad "mensen" en planten en gebruiksvoorwerpen op zijn doeken afgebeeld. Maar elke warmte, elk gevoel, elke vreugde, kortom al het werkelijk menselijke, is aan zijn wereld vreemd. Hard, koud, onaangedaan treedt hij ons tegemoet, zoals de fascistische ideologie ons in theorie en praktijk tegemoet is getreden. Dit werk is een onverbloemd voorbeeld van hetgeen het fascisme wil, hoopt en geprobeerd heeft te verwezenlijken; een wereld niet meer waard om er in te leven".¹³⁸

Dat pas in 1955/56 Kochs politieke opvattingen in verband werden gebracht met zijn stijl, kan verklaard worden uit het feit dat de expositie in het Stedelijk Museum zijn eerste grote naoorlogse tentoonstelling was. Er was daarvoor nauwelijks aandacht geweest voor Kochs werk en dat van de andere magisch realisten. Het bestaan van realistische en aanverwante kunst werd in de jaren '50 vrijwel genegeerd. De tentoonstellingen die in het eerste decennium na de oorlog in het Stedelijk Museum in Amsterdam werden georganiseerd, gingen voornamelijk over de abstracte kunst van de Cobra-groep, expressionistische kunstenaars en kunstenaars van het Bauhaus. Het magisch realisme leek geen bestaansrecht meer te hebben, al bleven schilders als Willink en Koch min of meer in dezelfde trant werken: hun kunst werd nu gezien als verouderd, als weergave

van de oorlogsdreiging, passend in de "bange jaren '30".¹³⁹

De koppeling van Kochs stijl aan het fascisme heeft in de kritiek over zijn werk veel nasleep gehad en bovendien een schaduw geworpen op het magisch realisme in het algemeen. In kritieken die vanaf 1955 verschijnen wordt stevast Kochs fascistische achtergrond gememoreerd. De argumenten die in de oorlog door rechts worden aangevoerd om zijn kunst te verwerpen, dienen wederom, maar nu voornamelijk bij links, om Kochs werk op ideologische gronden af te wijzen. Opmerkelijk is — zoals uit het citaat uit *De Waarheid* blijkt — dat men Kochs politieke opvattingen niet zozeer in verband bracht met de onderwerpen van zijn schilderijen, maar meer met de trant waarin deze zijn uitgevoerd. De "liefdeloosheid" waarmee Koch zijn figuren zou hebben weergegeven, wordt geïnterpreteerd als een getuigenis van het onmenselijke gedrag van de fascistische in het algemeen. Zo typeerde een criticus Kochs werk suggestief als een "wurgende nachtmerrie". De meeste critici brachten Kochs fascisme op een volstrekt ongenueanceerde manier in verband met zijn schilderkunst.¹⁴⁰ Het heeft er tenslotte toe geleid dat alle magische realisten over één kam geschoren werden. Een goed voorbeeld daarvan is de aankondiging van een televisieprogramma over Willink in *Vrije Geluiden* uit 1973. Hierin werd abusievelijk Kochs zelfportret met zwarte band aan Willink toegeschreven, en vermeld als blijk van dienst fascistische sympathieën (afb. 48).¹⁴¹

In de kritiek op Kochs werk is de a-historische interpretatie steeds een rol blijven spelen. L'art pour l'art motieven kan men zowel bij de estheten als bij de moralisten onder de critici vinden. Gepreoccupeerd met de vorm is bijvoorbeeld Carel Blotkamp, die de laatste monografie over Koch schreef. Hij geeft zeker interpretaties van Kochs werk, maar zijn belangstelling gaat voornamelijk uit naar stijl en kwaliteit; de opmerkingen die hij over politiek en maatschappij maakt zijn summier en vrijblijvend. Hij houdt het vooral bij analytische beschrijvingen van die werken uit Kochs oeuvre die hij op grond van formele kwaliteitsnormen heeft geselecteerd. Zo'n houding vinden we vaker, juist in kunsthistorische geschriften over moderne kunst. Eén van de redenen hiervoor is dat bestudering van historische achtergronden met name bij eigentijdse kunst moeilijk is, omdat wanneer de kunstenaar in kwestie nog leeft zijn belangen in het geding kunnen zijn. De functie van moderne kunstkritiek komt daarom vaak neer op een waardebeoordeling in esthetische of morele zin. Er is een kloof tussen kritiek en wetenschap, een kloof die ook zichtbaar is in de reacties op het werk van Pyke Koch en met name op het zelfportret met zwarte band.

Carel Willink in Markant Nederland 2, 22.15 uur

"Vrouwen? Wel mooi om naar te kijken", "Goed om in huis te hebben", en "Eigenlijk ben ik in wezen een vrouwenhater" zijn drie uitspraken van magisch-realist Carel Willink die onlangs in Het Gat van Nederland een optreden verzorgde. Vanavond wordt hij in Markant nog eens belicht.

Albert Carel Willink wordt in 1900 in Amsterdam geboren. Aanvankelijk studeert hij bouwkunde in Delft, maar de wens schilder te worden is immer de vader van zijn gedachten. In 1920 studeert hij in Berlijn, waar hij gedurende zijn driejarige verblijf zijn tijd o.m. vult met het lidmaatschap van de Novembergroep.

Zijn eerste onafhankelijk abstracte werk wordt meer en meer beïnvloed door kunstenaars als Paul Klee en Kandinsky. Maar de stoot in de richting waarin Willink nu nog steeds voortwerkt, wordt eerst gegeven door Léger en Ozenfant. In Parijs schildert Willink naar naaktmodellen in het befaamde atelier van Henri le Fauconnier. Tegen die tijd - 1927 - is hij ook in Nederland geen onbekende meer. Zijn portret van een jonge vrouw met een baal als achtergrond wordt alomd geroemd.

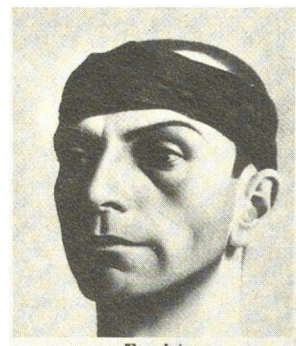
Daarmee breekt hij voorgoed met het abstracte. Hij durft zelfs in een interview uit 1971 de surrealistische en abstracte decadent te noemen.

Het meest bekend van al zijn werken zijn wel de frêle vrouwenaakten met bizarre huizen in de timmermansstijl als decor. Ook zijn zelfportret met zwarte band om het voorhoofd uit 1930, dat zijn fascistische sympathieën verdraagt, behoort tot de meest markante stukken van Nederlandse kunstenaars van vlak voor de oorlog.

48

Vrije Geluiden 1973, 18

Vrije Geluiden 1973, 19



Fascist

Reclame: Een onvergeeflijk misverstand in VG 18 heeft in schilders- en andere kringen enige verwarring gesticht. In een toelichting bij het optreden van Carel Willink in Markant wordt 'een zelfportret met zwarte band om het voorhoofd' uit 1930, dat zijn fascistische sympathieën verradt, ten onrechte toegeschreven aan de meester van het magisch-realistie. Wij bieden Carel Willink onze weigende verontschuldiging aan. Ook Pyke Koch, de werkelijke maker van het bovenafgebeelde portret, offeren wij onze nederige excuses voor deze smadelijke vergissing.

De redactie

Het weekprogramma van Draadroep 1 vindt u deze week op pagina 28.

* Voor informatie over het zelfportret met zwarte band hebben wij ons in de eerste plaats gewend tot de kunstenaar zelf, die zo vriendelijk was ons te woord te staan. Van deze informatie hebben wij – zonder nadere vermelding in de tekst – dankbaar gebruik gemaakt. Ook danken wij de heer en mevrouw Debroet-Reed en de heren C.A. Schilp, W. Wagenaar, A.C. Willink, en L.F. Wijmans die ons vaak bruikbare inlichtingen hebben verstrekt.

Voor raad en suggesties is dank verschuldigd aan Eddy de Jongh, de leden van de werkgroep, Jochen Becker en Hans Mulder. De heer Th. van Tijn was zo vriendelijk dit opstel in proef door te lezen en van commentaar te voorzien.

1. F. Bordewijk, *Blokken, Knorrende beesten, Bint: Drie romans*, 's-Gravenhage, Rotterdam 1949^o, 134.
2. Voor alle nadere gegevens over Pyke Koch verwijzen wij, ook voor het vervolg, naar Carel Blotkamp, *Pyke Koch*, Amsterdam 1972 (diss. Utrecht 1972).
3. Max Doerner, *Malmaterial und seine Verwendung im Bilde*, Stuttgart 1938^o.
4. *ibid.*, VII-VIII; 262-263.
5. W. Vogelsang, *Erich Wichman tot 1920, afbeeldingen en geschriften*, Amsterdam 1920, 192.
6. P. Aretino, "Ontaarde kunst", 's-Graveland 1945, 35.
7. Cat. tent. *Magisch realisme in Nederland: Raoul Hynckes, Pyke Koch, Carel Willink*, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen 1971; en cat. tent. *Pyke Koch*, Stedelijk Museum, Amsterdam 1972.
8. Door Carel Blotkamp, a.w. 1972 (noot 2), 51, wordt de aanvang van zijn activiteiten als schilder als vrij plotseling voorgesteld. Cola Debroet vertelde ons echter dat Koch al vóór zijn eerste erkende schilderij *Dolores' ontbijt* (1927) een geschilderd portret van hem had gemaakt. Ook noemde hij meer tekeningen dan Blotkamp vermeldt, onder andere *Balzac in bad*.
9. Jan Engelman, "Het literaire element bij de Nieuwe Realisten", *Pen en Penseel*, bijzonder nummer van *Critisch Bulletin*, 's-Gravenhage 1947, 130.
10. Zie, voor Kochs "bijdrage" aan de totstandkoming van Nijhoffs bekende gedicht *Awater*, S. Vestdijk, *Gestalten tegenover mij. Persoonlijke herinneringen*, Den Haag 1962, 115 en 247.
11. De "domme schilder" is een term van Menno ter Braak. Hiermee wilde hij aangeven dat intelligentie voor de schilder geen vereiste was. Ook voor hem gold dat een schilder zich meer met de vorm dan met de inhoud bezig zou moeten houden. Zie: Menno ter Braak, *Verzameld werk*, Amsterdam 1949-1951, dl 3, 408.
12. Koch maakte voor het eerst kennis met deze stijl op een door de Amsterdamse kunstenaarsvereniging De Onafhankelijken georganiseerde tentoonstelling in 1929. Zie: *Neue Sachlichkeit*. Met inleiding van Kasper Niehaus, 47 reproductie's naar werken van de Duitse groep, Onafhankelijken no. 1, Amsterdam 1929.
13. Zie: Carel Blotkamp, a.w. 1972 (noot 2), 13-27.
14. Albert Plasschaert, "Pyke Koch", *Verf en kunst* E 5 (1937) 9. De term "réalisme magique" werd al eerder gebruikt door [V.E.] van Uytvanck, "Nieuwe zakelijkheid en surrealisme in de Hollandse schilderkunst", *De Vrije Bladen* 7 (1930) 184.
15. Cat. tent. Antwerpen (noot 7).
16. S.P. Abas, *Schilders van een andere werkelijkheid: Raoul Hynckes, Pyke Koch, Carel Willink*, *De Vrije Bladen* 14 (1937) schrift 10, 3.
17. Cat. tent. *Tentoonstelling van werken van R. Hynckes, D. Ket, P. Koch, W. Schuhmacher, K. van Veen, A.C. Willink*, Friesch Museum, Leeuwarden 1950.
18. C.A. Schilp, "Een voortreffelijk plan", *Utrechtsch Dagblad* 1938, woensdag 9 maart, avondblad 3, 1; idem, "Centraal Museum viert feest" en "De nieuwe schenkingen aan het museum", *Utrechtsch Dagblad* 1938, maandag 5 september, avondblad 1, 3 en 3, 1. Zie ook: *Herdenking honderdjarig bestaan van het Stedelijk Museum op maandag 5 september 1938 in de Nicolaïkerk* (programma), Gemeentearchief Utrecht, Archief Kunstliefde nr 181.
19. *Gedenkboek* met namen van vrienden van het museum die hebben bijgedragen voor het schilderij van Pyke Koch, Centraal Museum Utrecht, inv. nr 8235/a.
20. Circulaire gedateerd 7-3-1938, "Aan de burgerij van Utrecht", met Lijst van Comité van aanbeveling; Circulaire gedateerd mei 1938, verzoek tot betaling van toegezegde geldsom; Circulaire gedateerd 23-8-1938, dankzegging voor betaling. Zie ook: *Verslag van het Genootschap Kunstliefde over het jaar 1938*, Gemeentearchief Utrecht, Archief Kunstliefde nrs 28 en 27.
21. Gedurende de selectieprocedure was Kochs zelfportret met zwarte band overigens tentoongesteld op de Biennale in Venetië. Zie bijvoorbeeld: "Nederlandsche kunst te Venetië",

Utrechtsch Dagblad 1938, woensdag 6 juli, blad 2, 2.

21. Zie hiervoor ook: Joh. de Winter, "Wensen en luchtkasteelen", *Utrechtsch Dagblad* 1938, vrijdag 9 september, avondblad, 3, 12. De Winter pleit naar aanleiding van de schenking van Kochs zelfportret voor een apart museum voor moderne kunst in Utrecht.
22. *Verslag van het Genootschap Kunstliefde over het jaar 1940*, Gemeentearchief Utrecht, Archief Kunstliefde nr 26. Koch gold binnen Kunstliefde als uitnemende representant van het "fijnschilderen" tegenover de "breed schilderende" Charles Eyck. Door een lid van Kunstliefde worden zij beiden genoemd als de enige twee "werkelijke vertegenwoordigers van de schilderkunst", zie: brief gedateerd 20-7-1936 van Toon van Ham aan de Bestuurders van het Genootschap Kunstliefde, Gemeentearchief Utrecht, Archief Kunstliefde nr 16.
23. Het zelfportret uit 1935 is afgebeeld bij Jan Engelman, "Pyke Koch", *De Gemeenschap* 11 (1935) 12, t.o. 849.
24. Max Doerner, a.w. 1938 (noot 3), 198.
25. Toen het zelfportret tijdens een tentoonstelling beschadigd was, schreef de toenmalige directrice van het Centraal Museum aan degene die de schade wilde vergoeden: "Daar ik weet, hoezeer de schilder zelf aan dit schilderij gehecht is en hij m.i. de eenige is, die deze schade kan verhelpen, stel ik mij voor hem te verzoeken, dit schilderij te restaureren". Zie: brief gedateerd 31-1-1942 van C.H. de Jonge aan het hoofd van de afdeling bouwkunst, beeldende kunsten en kunstnijverheid, Rijksinstituut voor Oorlogsdocumentatie Amsterdam [in het vervolg afgekort als R.I.O.D.], DVK 130 q. Vgl. ook noot 123.
26. Jan van Geest, "Een tentoonstelling als symptoom van een verlangen. Koch doet dubbelzinnig verslag van de menselijke ziel", *Vrij Nederland* 1972, 11 november, 19.
27. Cat. tent. *Wem gehört die Welt: Kunst und Gesellschaft in der Weimarer Republik*, Staatliche Kunsthalle Berlin 1977, bijvoorbeeld 299-306; Berthold Hinz, *Die Malerei im deutschen Faschismus: Kunst und Konterrevolution*, München 1974; Igor Cornelissen, Ger Harmsen, Rudolf de Jong, *De taale rooie rakkers: Een documentaire over het socialisme tussen de twee wereldoorlogen*, Utrecht 1965.
28. Deze truc werd niet alleen in affiches toegepast, ook in de film en de fotografie uit deze jaren werd er dankbaar gebruik van gemaakt. Zoals Carel Blotkamp in zijn monografie van Koch, a.w. 1972 (noot 2), 90, vermeldt, wordt in de film *Jeanne d'Arc* van Carl Dreyer uit 1928 een opmerkelijk gebruik gemaakt van dit middel. De film bestaat voornamelijk uit close ups van gezichten die van onderen af zijn gefilmd.
29. Zie voor algemene noties over fysionomie: E.H. Gombrich, "The Mask and the Face: the Perception of Physiognomic Likeness in Life and Art", E.H. Gombrich, Julian Hochberg, Max Black, *Art, Perception and Reality*, Baltimore, Londen 1973, 1-46. Zie voor antieke opvattingen over fysionomie: Peter Meller, "Physiognomical Theory in Renaissance Heroic Portraits", *The Renaissance and Mannerism. Studies in Western Art: Acts of the Twentieth International Congress of the History of Art*, Princeton 1963, 53-69.
30. Nico Henri Frijda, *Het begrijpen van gelaatsexpressies*, Amsterdam 1956 (diss. Amsterdam 1956), stelling 1.
31. Uit deze zelfportretten zou verzet tegen de burgermaatschappij spreken. Zie bijvoorbeeld: cat. tent. *De schilder in zijn wereld*, Stedelijk Museum "Het Prinsenhof", Delft; Koninklijk Museum voor Schone kunsten, Antwerpen, 1964-1965, cat. nr. 78 (A. Mauve), cat. nrs. 15 en 16 (G.H. Breitner). Voor D. Ket, zie: cat. tent. *Dick Ket*, Gemeentemuseum Arnhem 1962, cat. nr. 11.
32. *Bertha van Antwerpen* 1931, zie: Carel Blotkamp, a.w. 1972 (noot 2), nr. 13, 158-159; *De Schiettent* 1931, *ibid.*, nr 16, 160.
33. C.A. Schilp, "Centraal Museum viert feest", *Utrechtsch Dagblad* 1938, maandag 5 september, avondblad 3, 1.
34. C.A. Schilp, *ibid.*, spreekt bijvoorbeeld van een "Romeinse heros".
35. Just Havelaar, *Het portret door de eeuwen*, Arnhem 1930, 36.
36. Thomas Woolnoth, *Facts and Faces: Being an Enquiry into the Connection between Linear and Mental Portraiture with a Dissertation in Personal and Relative Beauty*, Londen 1854, 24-30.
37. Lodewijk van Deyssel, "Opmerkingen en beschouwingen: Pyke Koch", *De Nieuwe Gids* 57 (1942) 2, 66-67.
38. Wouter Kotte, "De werkelijkheid herontdekt", *Streven* 14 (1961), 961.
39. Vergelijkbaar met het afgebeelde schilderij is onder andere Charley Toorops zelfportret uit 1928. A.M. Hammacher, *Charley Toorop: Een beschouwing van haar leven en werk*, Rotterdam 1952, nr. 114.
40. Pyke Koch, "Over de kunst", *De Waag* 4 (1940) 31, 1 augustus, 368.
41. Brief gedateerd 23-11-1933 van Pyke Koch aan G.C. Labouchère, R.I.O.D. Map Dr G.C. Labouchère, Doc. I-995 A, Map C nr 56. Het verbond van Nationaal Solidaristen in Rijks-Nederland werd in 1932 opgericht, nadat de leider, Sinclair de

Rochemont, er niet in was geslaagd een noordelijke afdeling op te richten van het Vlaamse Dinaso. Zie daarvoor: A.A. de Jonge, *Crisis en kritiek der democratie*. Assen 1968, 126-129.

42. Jan Engelman, *Pyke Koch*, Amsterdam 1941 (Nederlandse schilders van dezen tijd - serie A). De drukproeven en een ongedateerde brief hierover van Pyke Koch aan Jan Engelman, bevinden zich in het Letterkundig Museum Den Haag, Archief Jan Engelman. In de drukproeven werd vijftien in tien veranderd en in de definitieve uitgave is het aantal jaren in het midden gelaten, maar wordt wel het feit vermeld. Zie voor de opmerking over Kochs nationaal-socialisme: *ibid.*, 19.

43. Jan Engelman, a.w. 1941 (noot 42), 35.

In een brief aan Engelman schrijft Koch dat hij speciaal voor Engelmans boek een foto van *Marschgezang* liet maken. Dit is de verklaring voor het feit dat er van dit vernietigde schilderij een foto bewaard is gebleven. Zie: Brief gedateerd op envelop 11-9-1941 van Pyke Koch aan "Janus Angelomanus", Letterkundig Museum Den Haag, Archief Jan Engelman.

44. Deze advertentie is overgenomen uit *De Bezem* 3 (1930) 12, vrijdag 21 februari, maar zij werd gedurende een langere periode afgedrukt.

Zie over *De Bezem*: Hans Mulder, *Kunst in crisis en bezetting: Een onderzoek naar de houding van Nederlandse kunstenaars in de periode 1930-1945*, Utrecht, Antwerpen 1978, 69-72.

45. Zie voor de reputatie van Wichman binnen de verscheidene fascistische groeperingen: H.H. van Regteren Altena, *Erich Wichman, bohémien en fascist*, Warmond 1954 [gestencilde uitgave], 33-34.

46. Pyke Koch, a.w. 1940 (noot 40), 368. Het woord bezem wordt door Koch in deze tekst gebruikt: "Hoe zag het werk eruit van die ware furies van fascisten-van-de-eerste-sonde die den bezem door het Italiaansche land haalden?"

47. Jan Engelman, a.w. 1941 (noot 42), 33.

48. Bijvoorbeeld ook bij Arno Breker, zie: *Arno Breker-Mappe*, z.p., z.j. Deze kop was een voorstudie voor "Der Verwundete" (1937-1940), zie: cat. tent. *Die dreissiger Jahre: Schauplatz Deutschland*, Haus der Kunst München; Museum Folkwang Essen; Kunsthau Zürich, 147, afb. 199.

49. Over het "afleggen van de oude mens" en het "aantrekken van de nieuwe mens": Efeziërs 2:15; 4:22-24 en Colossenzen 3:9-10.

50. Menno ter Braak, a.w. 1949-1951 (noot 11) dl 3, 215.

51. Just Havelaar, *De nieuwe mens: Essays*, Arnhem 1928. Voor kritiek op dit werk, zie: Anton van Duinkerken, *Heden-daagsche ketterijen*, Hilversum 1929, hoofdstuk 5; Menno ter Braak, a.w. 1949-1951 (noot 11) dl 3, "Just Havelaar en zijn tegenstanders", 566-568. Bij het verschijnen van Havelaars boek, heeft Erich Wichman in *De Bezem* waarschijnlijk bij wijze van kritiek, één van zijn oude prenten van idealisten laten afdrucken onder de titel "De 'nieuwe mens' ". Zie daarvoor: *De Bezem* 1 (1928) 7 sept. 40.

52. Zie Menno ter Braak, a.w. 1949-1951 (noot 11) dl 3, 223, waar hij schrijft: "Misschien is het fatsoen van de 'honnête homme' onder al deze termen nog de enige herinnering aan de universele mens; aan die trotse universele mens der Renaissance, die tot opvolger van de christelijke gelovige scheen voorbestemd, en die nu begraven ligt onder het puin der vakwetenschap". Typerend voor Havelaars opvatting is dat hij in zijn boek over het portret, a.w. 1930 (noot 35), 145, alleen de term "de nieuwe mens" gebruikt, wanneer hij Leonardo da Vinci behandelt.

53. J.C. Bloem, "De oude mens", *De Gids* 93 (1929) 2, 422.

54. *Ibid.*, 424.

55. *Ibid.*, 422. Voor Bloems bewondering voor heroïek, zie ook: J.C. Bloem, "Het succesboek van den oorlog", *De Gemeenschap* 5 (1929) 283, waar de dichter in een bespreking van Erich Remarque's *Im Westen nichts Neues*, opmerkt dat dit boek te denken gaf over de plaats, die er in de eerste wereldoorlog ook geweest was voor de man, die alle heroïek miste: "... de Hollandse bloede Jan, die zelfs geen kans heeft gehad een doode Jan te worden, tiert in dit opzicht nog harder dan de anderen".

56. A.L. Sötemann, *Vier opstellen over J.C. Bloem*, Amsterdam 1979, 52-53.

57. L. Lindeman (ed.), *Het socialisme van de N.S.B.: Een documentatie over het tijdperk einde 1931-zomer 1940*, Utrecht 1943³, 7; het citaat is uit een rede van Mussert op 7 en 12 maart 1934.

58. "Bei der Kundgebung der H.J.", *Die Reden Hitlers am Parteitag der Freiheit 1935*, München 1935, 57.

59. L. Lindeman (ed.), a.w. 1943, (noot 57), 10, 137, 152 en Koos Vorrink, *Om de vrije mens der nieuwe gemeenschap: Opvoeding tot het democratische socialisme*, Amsterdam 1933, 74. Voor het woordgebruik van de nationaal-socialisten, zie M.C. van den Toorn, *Dietsch en volksch: Een verkenning van het taalgebruik van de nationaal-socialisten*, Socialisten in Nederland, Groningen 1975 (De Nieuwe Taalgids Cahiers 5).

60. *Volk en Vaderland* 2 (1934) 16, 21 april, 8.

61. *Volk en Vaderland* 11 (1943) 1, 8 januari, 8. Het gouden kalf is waarschijnlijk letterlijk overgenomen uit de toespraken van Mussert, die sprak van de dans om het gouden kalf om het materialisme te kenschetsen, een beeldspraak die trouwens ook bij de communisten in zwang was. Zie L. Lindeman (ed.), a.w. 1943 (noot 57), 57. Voor een verder gebruik van de term "de nieuwe mens" in de nationaal-socialistische geleerden, zie: George Kettmann Jr., "Nieuwe mens", *De Jonge Leeuw*, [Amsterdam] 1935 en "De nieuwe mens: De vier deugden van de nationaal-socialist", *Volk en Vaderland* 6 (1938) 44, 4 november, 6-8 (Rede van R. van Genechten). Deze drie zijn, voor zover wij weten, de enigen die voor de oorlog binnen de N.S.B. veel aandacht hebben geschonken aan de betekenis van dit begrip. Anderen gebruikten de term slechts en passant. Pas na de bezetting was hij gemeengoed geworden.

62. Zie voor een voorbeeld van de Christelijke ridder: cat. tent. *Von der Freiheit eines Christenmenschen*, Schloss Charlottenburg, Berlin 1967, cat. nr. 154, 98. Voor Heinrich Vogeler zie: cat. tent. *Heinrich Vogeler-Gedenkausstellung*, Worpssweder Kunsthalle und Haus im Schluh, Worpsswede 1972, cat. nr. 78 "Die Geburt des neuen Menschen" (1923). Dit schilderij werd gebruikt voor de titelprint van Heinrich Vogeler, *Reise durch Russland: Die Geburt des neuen Menschen*, Fernwald, Steinbach, Weimar 1974 [reprint ed. Dresden 1925].

63. Menno ter Braak, a.w. 1949-1951 (noot 11) dl 3, 640.

64. "De Rapaille-Partij (vervolg). De geschiedenis", *Utrechtsch Provinciaal en Stedelijk Dagblad*, 15 mei 1921, 1e blad. Een duidelijk overzicht van de verschillende politieke opvattingen van kunstenaars en intellectuelen in het interbellum ontbreekt. Enige informatie over hen kan men onder andere vinden in: L. de Jong, *Het Koninkrijk der Nederlanden in de Tweede Wereldoorlog*, dl 1, 's-Gravenhage 1969⁹, 236-277; Hans Mulder, a.w. 1978 (noot 44), 65-104; A.A. de Jonge, a.w. 1968 (noot 41), 1-28; H.W. von der Dunk, "De intellectuelen en de depressie van de jaren dertig", *Spiegel Historisch* 4 (1969) 10, 558-566 en H. van Galen Last, *Nederland voor de storm: Politiek en literatuur in de jaren dertig*, Bussum 1967 (Fibulareeks 37). Voor de buitenlandse situatie: Alastair Hamilton, *The Appeal of Fascism: A Study of Intellectuals and Fascism 1919-1945*, New York 1973.

65. Jaap Goedegebuure, "Marsmans maatschappelijke opvattingen", in: *Het interbellum*, *Bzzlletin* 72, 1980, 27.

66. Zie over Spengler, Alastair Hamilton, a.w. 1973 (noot 64), 139-148.

67. Betty van Garrel en William Rothuizen, "Magisch realisten Willink, Hynckes en Koch: Langs de afgrond van de kitsch", *Haagse Post* 1972, 27 sept., 57.

68. Voor deze twee schilderijen, zie: Carel Blotkamp, a.w. 1972 (noot 2), 159, 161, 162, cat. nrs. 14, 18, 21. In 1971 heeft Koch de titel *Avant Guerre* veranderd in *La belle époque*, om verwarring te voorkomen over de vraag, welke oorlog bedoeld zou zijn. Zie *ibidem*, 78. Dat de man op het hobbelpaard geen stereotiep was, maar een bekende van Koch, vertelde Cola Debrot ons.

69. Cat. tent. *Tendenzen der zwanziger Jahre*, Neue Nationalgalerie etc., Berlin 1977, fig. 3, 374: *Picabia auf dem Holzpferdchen Dada*, ± 1920.

70. Jaap Goedegebuure, a.w. 1980 (noot 65) 30.

71. *Ibidem*, 34. Het betrof hier het blad *Rebellie*, bedoeld als orgaan voor het Verbond van Actualisten.

72. Menno ter Braak, a.w. 1949-1953 (noot 11) dl 6, "Bloem vijftig jaar", 396-397 en 401-402 waarin een antwoord van Bloem is opgenomen.

73. Labouchère was lid van 1915 t/m 1927; Koch van 1921 t/m 1926.

74. Over Wichmans lezing, zie J. Bierens de Haan etc., *Het Utrechtsch Studentenleven 1636-1936*, Utrecht 1936, 335-337 (Algemeene Debating Club); 221 noot 1 (lezing van Wichman). En verder "Fascisme", *Utrechtsch Studenten Weekblad Vox Studiosorum*, 60 (1924) 2, 31 jan., 9. Op dit hoofdartikel volgde een ingezonden brief, die gezien de stijl van Wichman zou kunnen zijn. In deze brief wordt de redactie ervan beschuldigd op grond van de verkeerde argumenten voor het fascisme te kiezen. Hierop volgde wederom een antwoord van de redactie, bij monde van V.W.D. Schenk, *ibid.*, 3, 7 februari 1924, 21-23.

75. *Ibid.*, 31 jan. 1924, 9.

76. *Ibid.*

77. Erich Wichman, *Lenin stinkt en andere satirische geschriften gekozen door Wim Zaal*, Amsterdam 1971, 89. Zie voor Wichman ook H.H. van Regteren Altena, a.w. 1954 (noot 45).

78. Antonio Beltrami, *L'uomo nuovo (Benito Mussolini)*, Milaan [1926²]. Zie voor Mussolini: F.G. van der Poll, *Benito Mussolini: Portret contra zelfportret*, Groningen 1964 (diss. Amsterdam 1964).

79. Menno ter Braak, a.w. 1949-1953 (noot 11) dl 6, 20.

80. L. de Jong, a.w. 1969 (noot 64) dl 1, 246. De bedoelde prentenboeken zijn: Hans Diebow, Kurt Goeltzer, *Mussolini: Bilddokumente der Zeit: Eine Biographie in 110 Bildern*, Berlin 1931 en *idem*, *Hitler: Bilddokumente der Zeit: Eine Biographie in 134 Bil-*

dern, Berlijn 1932.

81. Naast vertalingen door Ellen Forest van Italiaanse boeken over Mussolini zie bijvoorbeeld Kees Meekel, *De Val van de Diktator*, Amsterdam [1930], waarin de hoofdpersoon duidelijk is geïnspireerd op Mussolini, zie 14; Willem de Mérode, "Mussolini", *Aristo* 1 (1930-31) 68, en de verschillende geschriften van Carel en Margot Scharren-Antink.

82. Zie voor Van der Welie: Cornelis Veth, *Maandblad voor Beeldende Kunsten* 4 (1927) 219 en voor Toorop: Wouter Lutkie, *Van Toorop naar Mussolini*, Oisterwijk [1928].

83. Zie daarvoor L.M.H. Joosten, *Katholieken en fascisme in Nederland 1920-1940*, Hilversum, Antwerpen 1964 (diss. Nijmegen 1964).

84. Zie cat. tent. *Kunstenaren der idee: Symbolistische tendenzen in Nederland ca. 1880-1930*, Haags Gemeentemuseum, Den Haag 1978, 173 cat. nr. 160.

85. Lutkie spreekt over Mussolini als "de bovenmens van onze tijd, universeel en bij uitstek modern", een letterlijke vertaling van Nietzsches Uebermensch. Zie Wouter Lutkie, "Toorop en Mussolini", *Roeping* 6 (1927-28), 276.

86. A.M. Hammacher, *Stromingen en persoonlijkheden: Een halve eeuw schilderkunst in Nederland 1900-1950*, Amsterdam 1955, 137. Ook Jan van Geest maakte een vergelijking met Mussolini, zie *Vrij Nederland* 1972, 11 november, 19.

87. [Betty van Garrel], "Twee schilderijen. Pyke Koch: 'Als ik schilder, vergeet ik alles'", *Haagse Post* 1964, 4 juli, 18.

88. Betty van Garrel en William Rothuizen, a.w. 1972 (noot 67) 57.

89. Zie daarvoor bijvoorbeeld L. Lindeman (ed.), *Het nationalisme van de N.S.B. Een documentatie over het tijdvak einde 1931 - zomer 1939*, Utrecht [1944], 184.

90. Betty van Garrel en William Rothuizen, a.w. 1972 (noot 67), 61.

91. Carel Blotkamp, a.w. 1972 (noot 2) 92.

92. Zie noot 88.

93. Zie noot 65.

94. Oscar Wilde, *Complete Works of Oscar Wilde*, Londen 1976, 17.

95. C. de Deugd, "Art for Art's Sake and Form and Matter: A few Notes related to 'the Movement of the Eighties' in the Netherlands", H. Sparnaay en W.A.P. Smit (eds.), *Miscellanea litteraria. In commemorationem primi decennii instituti edita*, Groningen 1959, 43 (*Studia litteraria Rheno-Traiectina* 4).

96. R.W. Flint (ed.), *Marinetti: Selected Writings*, Londen 1972, 42.

97. Zie voor het citaat: [Betty van Garrel], a.w. 1964 (noot 87), 18.

98. Zie over zijn jeugd: Betty van Garrel en William Rothuizen, a.w. 1972 (noot 67), 58.

99. Erich Wichman, a.w. 1969 (noot 77) 79.

100. L. de Jong, a.w. 1969 (noot 64) 267.

101. Zie daarvoor het misschien enigszins overtrokken interview: Albert Kuyle, "Aan tafel met H. Marsman", *De Gemeenschap* 4 (1928) 310; verder Arthur Lehnig, *H. Marsman, de vriend van mijn jeugd*, Amsterdam 1976, 87.

102. H. Marsman, *De Vrije Bladen* 5 (1928) 316, een boekbespreking van Margot Vos, *De lichte uren*. Men kan spreken van een concentrische cirkel rond de figuur van Wichman; zowel Marsman, Koch als Bloem kenden hem. Voor Marsman, zie: Arthur Lehnig, a.w. 1976 (noot 101) 88-91. Bloem heeft naar zijn zeggen onder pseudoniem in *De Bezem* geschreven, iets waar hij blijkbaar trots op was. De bevestiging ervan is echter nooit gevonden. Zie A.L. Söttemann, a.w. 1979 (noot 56), 53.

103. H. Marsman, "H. de Montherlant", *Verzameld werk*, Amsterdam 1947, dl 3, 98. In iets andere vorm oorspronkelijk gepubliceerd als: "De laatste twee boeken van De Montherlant", *De Stem* 8 (1928) 2, 651-652.

104. T. Goedewaagen, "Wedergeboorte, een inleidend woord", *De Schouw* 1 (1942) 15 jan., 1.

105. Zie over deze partij: A.A. de Jonge, a.w. 1968 (noot 41) 126-129.

106. Zie over *De Waag*: E. Fraenkel-Verkade, A.J. van der Leeuw, *Correspondentie van Mr M.M. Rost van Tonningen, 's-Gravenhage 1967 en Ivo Schöffer, Het nationaal-socialistische beeld van de geschiedenis der Nederlanden: een historiografische en bibliografische studie*, Arnhem, Amsterdam 1956 (diss. 1956).

107. Hennie van de Louw, "Ik kan goed schilderen en de mensen appreciëren dat", *Utrechts Nieuwsblad* woensdag 5 maart 1980, 21.

108. Hans Mulder, a.w. 1979 (noot 44) 80, waarin vermeld wordt dat Koch en Gerdes om deze reden Willink opzochten. Willink zelf bevestigde dit tegenover ons.

109. Ongedateerde brief en brief van 2-10-1941 van Pyke Koch aan Jan Engelman, Letterkundig Museum Den Haag, Archief Jan Engelman.

110. *Deutsche Zeitung in den Niederlanden* 1941, 22 jan. en Hans Mulder, a.w. 1978 (noot 43), 228.

111. M. Meuldijk, *Ontaarde kunst: Een aantal opstellen over beeldende kunst*, Amsterdam [1940?] 5-6.

112. [M. Meuldijk], "Kunst en leven", *Volk en Vaderland* (1941) 5, 31 januari, 6.

113. Pyke Koch, "Kunstkritiek en kunstbeschouwing", *De Waag* 5 (1941) 11, 13 maart. Zie ook: Pyke Koch, "Nogmaals kunstkritiek", *De Waag* 4 (1940) 34, 22 augustus, 417. Beide artikelen zijn gericht tegen de opvattingen van A.E. van den Tol, "De taak der Kunst-kritiek", *De Waag* 4 (1940) 52, 8 augustus, 383, die geschreven had: "Het is echter een betreurenswaardige waan, dat kunst en kunstbeleving iets zou zijn uitsluitend en alleen bestemd voor uitverkorenen, iets bijzonder gewichtigs en ingewikkelds, — iets aparts voor ... intellectuelen!" Kochs andere artikelen zijn: "Over de kunst", *De Waag* 4 (1940) 31, 1 augustus, 36; "Notities over Kunst, Kunstenaar en Samenleving", *De Waag* 5 (1941) 5, 30 januari, 70; "De God van Nederland", *De Waag* 5 (1941) 10, 6 maart, 1.

114. Pyke Koch, "Over de kunst", *De Waag* 4 (1940), 31, 1 augustus, 36.

115. Ibid.

116. H.M. Klomp [bekend onder het pseudoniem Mien Proost], "Kunst en Overheid", *De Waag* 5 (1941) 24, 12 juni; 362-363; K. van Looward, "De Beeldende Kunstenaars", *De Waag* 5 (1941) 8, 20 febr., 122 en Henri Bruning, "Niet-Volksche kunst", *De Waag* 5 (1941) 27 maart, 200.

117. Clara Eggink, *Leven met J.C. Bloem*, Amsterdam 1977, 57 en 113-114. Tevens A.L. Söttemann, a.w. 1979 (noot 56) 52-53.

118. Brief van Pyke Koch aan G.C. Labouchère, a.w. 1933 (noot 41).

119. [Betty van Garrel] a.w. 1964 (noot 87).

120. Pyke Koch, "Over de kunst", *De Waag* 4 (1940) 31, 1 augustus, 36.

121. Pyke Koch, "Notities over Kunst, Kunstenaar en Samenleving", *De Waag* 5 (1941) 5, 30 januari, 70.

122. E. de Jongh, "Enige aspecten van de Nederlandse kunstkritiek in de 20ste eeuw", *Museumjournaal* 12 (1967), 67-80.

123. Zie voor de smaak van de nazi's inzake kunst: Berthold Hinz, a.w. 1974 (noot 27). De waardering die Kochs werk tijdens de oorlog genoot, blijkt uit de aankoop van de grisaille *Het wachten* door het rijk in 1943, voor een bedrag van f 5000,—; er was nog sprake van een opdracht voor het uitwerken van deze schets tot een schilderij, voor f 12000,— maar dit ging niet door, waarschijnlijk uit geldgebrek. Zie: brief gedateerd 28-5-1942 aan Pyke Koch namens de secretaris-generaal, door het hoofd van de afdeling bouwkunst, beeldende kunsten en kunstnijverheid, R.I.O.D.: DVK 135 Aae. Zie ook de brief van 16-1-1942, door dezelfde functionaris geschreven aan C.H. de Jonge van het Centraal Museum in Utrecht, bij het terugzenden van Kochs zelfportret dat uitgeleend was geweest voor een tentoonstelling: "Tegelijkertijd moge ik U dankzeggen voor het feit dat U genoemd schilderij, hetwelk een sieraad Uwer collectie is, geruimen tijd hebt willen afstaan", R.I.O.D.: DVK 130 q.

124. M. Meuldijk, a.w. [1940?] (noot 111); Albert Kuyle, "Wat kunnen wij doen voor de kunst vroeg Pyke Koch", *De Weg* (1940), 30 november. In dit stuk suggereert Kuyle dat hij tien jaar eerder Kochs werk al op dezelfde gronden verafschuwde. In het bedoelde artikel "Hagel", *De Gemeenschap* 9 (1933) 10, 535-536, fulmineert Kuyle inderdaad tegen het werk van Koch, maar de schilderkunst die hij toen zelf prefereerde, namelijk de Ecole de Paris, was evenmin in overeenstemming met de fascistische idealen die hij in *De Weg* zou belijden.

125. Fr. Hannema, "De onlust in de moderne schilderkunst", *Groot Nederland* 41 (1943) 2, 15.

126. Albert Plasschaert, a.q. 1937 (noot 14), 9.

127. Fr. Hannema, a.w. 1943 (noot 125), 15. In een handboek van recenter datum kan men zelfs nog lezen dat Pyke Koch "zich met brutale agressiviteit op de medemens [stort] ..."; H. Gerson, *Voor en na Van Gogh: De Nederlandse schilderkunst*, 3, Amsterdam [1961], 66 (De schoonheid van ons land).

128. Ongedateerde brief van Pyke Koch aan Jan Engelman, Letterkundig Museum Den Haag, Archief Jan Engelman. Het artikel waarop Koch in deze brief doelt, is waarschijnlijk: Jan Engelman, "Pyke Koch", *De Gemeenschap* 11 (1935) 12, 875-878.

129. Pyke Koch, a.w. 1940 (noot 40) 368.

130. Jan Engelman, a.w. 1941 (noot 42) 18-19.

131. Ibid., 19.

132. Ibid., 35.

133. Ibid., 24.

Een artikel waarin Engelman ageert tegen het Duitse nationaal-socialisme is bijvoorbeeld: Jan Engelman, "In Duitschland", *De Gemeenschap* 10 (1934) 7, 484.

134. Zowel in de jaren '20 als in het begin van de jaren '30 heeft Engelman in zijn artikelen bewondering getoond voor het Italiaanse fascisme. Van het Duitse nationaal-socialisme heeft hij zich vanaf 1934 afkerig getoond, maar zijn anti-democratische standpunt heeft hij waarschijnlijk voor de oorlog nooit verlaten.

Politieke opvattingen zijn in zijn kritieken echter sporadisch te vinden. Engelmans politieke stellingname, voor zover men van stellingname kan spreken, komt voornamelijk voort uit zijn opvattingen over kunst en cultuur. Typerend voor zijn a-politieke gedrag is bijvoorbeeld het feit dat hij in 1938 zowel schreef in *De Kroniek*, een links blad, als in *De Waag*, een tijdschrift met uiterst rechtse opvattingen. Informatie over Engelmans politieke ideeën kregen wij van Elmer Peters, die zo vriendelijk was ons zijn doctoraalscriptie te laten lezen. Zie: *Jan Engelman, zijn opvattingen over cultuur, kunst, politiek, tot 1940* [ongepubliceerde doctoraalscriptie Instituut De Vooy's/ Kunsthistorisch Instituut Utrecht 1980].

135. Jan Engelman, "Kroniek, Architectuur: Gerichten en Be-paalden", *De Gemeenschap* 12 (1936) 4, 197.

136. "Men kan een groot kunstenaar zijn en weinig verantwoordelijkheidsgevoel aan de dag leggen tegenover de krachten, die het cultuurleven op een bepaald moment bedreigen. Men kan een bescheiden talent hebben en een bijzonder gevoelig tastvermogen voor de ontbindende machten. En ook: karakter is iets anders dan talent". Jan Engelman: "Kunstzuivering: De verantwoordelijkheid van de kunstenaar", *Je Maintiendrai* 6 (1945) 14, 12 oktober, 9; idem, "Kunstzuivering II: De roeping van den kunstenaar", *Je Maintiendrai* 6 (1945) 15, 19 oktober, 11.

137. P. Aretino, a.w. 1945 (noot 6), 34.

138. M. Bs. [Magda van Embden-Boas], "Pyke Koch - een waarschuwing", *De Waarheid* 1956, 10 januari.

139. Vgl. ook de titel van de tentoonstelling *De bange jaren '30. Neo-realisme in de Nederlandse schilderkunst*, Gemeentemuseum Arnhem, 1960.

140. Een voorbeeld van ongenueanceerde kritiek, zie: J.B. Charles, "Van het kleine koude front", III, *Maatstaf* 8 (1960-61) 461.

Een reactie hierop: Hendrik de Vries, "Van klimaten gesproken", *Maatstaf* 8 (1960-61) 590-592. Ongenuanceerd is ook de auteur van "'Hoge droom" van Pyke Koch: huiveren in Arnhems Gemeentemuseum: Droom van "sterk ras" nog niet uitgedroomd", *Amersfoortse Courant* 1966, 13 augustus, die Kochs werk typeert als een "wurgende nachtmerrie" en over het zelfportret schrijft dat de zwarte band "zonder enige moeite vervangen kan worden door een W.A.-pet".

141. "Ook zijn [Willinks - sic!] zelfportret met zwarte band om het voorhoofd uit 1930 [sic], dat zijn fascistische sympathieën verraadt, behoort tot de meest markante stukken van Nederlandse kunstenaars van vlak na de oorlog", gedeelte uit begeleidende tekst bij: "Carel Willink in Markant. Nederland 2, 22.15 u., 6-5-1973", *Vrije Geluiden* 1973, 18. In *Vrije Geluiden* 1973, 19 verscheen een rectificatie. Zie ook: "VPRO biedt Willink excuses aan", *Tubantia* 1973, 4 mei. (Vriendelijke mededeling van de heer A.C. Willink).

Colofon

Deze publicatie is de laatste uit een serie, uitgegeven naar aanleiding van zes aaneensluitende tentoonstellingen in het Centraal Museum, onder de verzameltitel *Een schilderij centraal*. De zes "centrale schilderijen" zijn: het Kruisigingsdrieluik van een anonieme Utrechtse meester uit de 15de eeuw, de Jeruzalemvaarders van Jan van Scorel, de Slapende Mars van Hendrick ter Brugghen, een Stadsgezicht van Pieter Jan van Liender, de Steenbakkerij Ruimzicht van Anthon van Rappard en het Zelfportret met Zwarte Band van Pyke Koch.

De tentoonstellingen zijn voorbereid en de teksten van de bijbehorende publicaties zijn geschreven door leden van een werkgroep – kandidaten in de kunstgeschiedenis – van het Kunsthistorisch Instituut van de Rijksuniversiteit Utrecht, onder leiding van prof. E. de Jongh en in nauwe samenwerking met drs J.A.L. de Meyere, conservator aan het Centraal Museum.

De leden van de werkgroep waren: Mia Asselbergs-Van Ophem, Korine Hazelzet-Van der Linden, Erik de Jong, Annemieke Ouwerkerk, Hans Schopping, Ludger Smit, Louis van Tilborgh en Anet West-Braams.

Vormgeving tentoonstelling: Hans Schopping en Ludger Smit

Foto's

A. Dingjan Den Haag 10; Fotodienst Gemeente Utrecht 3, 5, 15, 16, 17, 30, 37 (uit: cat. tent. *Heinrich Vogeler-Gedenkausstellung*, Worpsweder Kunsthalle und Haus im Schluh, Worpswede 1972, cat. nr 78), 48; B. Frequin Voorburg 9, 26, 45; Gemeentearchief Arnhem 25; Internationaal Instituut voor Sociale Geschiedenis Amsterdam 29; Kirschberger Dortmund 18; P.F.C. Koch Utrecht 1, 4; Kunsthistorisch Instituut Utrecht 2, 13, 14, 19, 20, 24, 27, 31, 32, 33 (uit: R. Müller-Mehlis, *Die Kunst in Dritten Reich*, München 1976, 144), 34 (uit: idem, 145), 38 (uit: G. Giudice, *Benito Mussolini*, Turijn 1969, t.o. titelpagina), 41, 42 (uit: G. Dorfles (ed.), *Kitsch: The World of Bad Taste*, New York 1970, 112), 43, 44, 46; Museum Boymans-Van Beuningen Rotterdam 47; Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie Den Haag 12, 28, 36; Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie Den Haag 12, 28, 36; Rijksinstituut voor Oorlogsdocumentatie Amsterdam 40; Rijksmuseum Kröller-Müller Otterlo 11, 23; Stedelijk Museum Amsterdam 6, 7, 8, 22; Universiteitsbibliotheek Utrecht 21, 35, 39.

vormgeving Daan Out, Centraal Museum Utrecht
Druk: Drukkerij Elinkwijk, Utrecht

