

PLUNDERAARS

Anders Rydell, *De plunderaars. De nazi-obsessie met kunst*, Amsterdam/Antwerpen, Uitgeverij Contact, 2015, 400 p., ISBN 9789045027814, 24.99 €

The Monuments Men van George Clooney kon in 2014 geen Oscarnominaties in de wacht slepen en kreeg weinig lof van de recensenten. De film had wel de verdienste dat hij het probleem van de kunstroof door de nazi's in de publieke belangstelling bracht. Enkele maanden voordien had de Zweedse journalist en hoofdredacteur van het kunsttijdschrift *Konstnären* Anders Rydell *Plundrarna. Hur nazisterna stal Europas konst* gepubliceerd. Het boek kende een enorm succes. Het werd genomineerd voor de prestigieuze Augustprijs en meermaals vertaald, nu ook in het Nederlands.

De titel *De plunderaars* vat niet de hele inhoud. Robert Starke voorzag zijn vertaling van een adequater ondertitel: *De nazi-obsessie met kunst*. De auteur laat immers uitgebreid en diepgaand zien hoe de kunstroof kadert binnen de nationaalsocialistische kunstpolitiek en ideologie. Meer nog, de nazi's zagen de politiek zelf als kunst, als de ultieme kunst. Hitler beschouwde zichzelf als de architect en hoofdconservator van het Derde Rijk. Zoals God Adam geboetseerd had in de Tuin van Eden, zo was de Führer de schepper van de nieuwe mens. De Duitse cultuur, gebaseerd op het besef van samenhang naar binnen en superioriteit naar buiten, zou het kosmopolitisme, materialisme en individualisme bekampen en verslaan. In zijn toespraak op de partijdagen van september 1937 riep Hitler: 'Deze staat moet niet een macht zijn zonder cultuur en geen kracht zonder schoonheid. Want ook de bewapening van een volk is moreel alleen gerechtvaardigd als die schild en zwaard is van een hogere missie. Wij streven daarom niet naar het brute geweld van Dzjengis Khan, maar naar een rijk van kracht in de vorm van een sterke, sociale en beschermde gemeenschap als drager en hoeder van een hogere cultuur.' (322) De nationaalsocialistische manifestaties, fakkeloptochten, sportevenementen en massabijeenkomsten waren tot politiek verheven theater, zo betogen Arne Ruth en Ingemar Karlsson in *De maatschappij als theater*, de studie waarnaar Rydell herhaaldelijk verwijst. Walter Benjamin sprak van 'de esthetisering van de politiek'. Hitlers minister van Volksvoorlichting en Propaganda Joseph Goebbels omschreef in een toespraak van 1933 de politiek als de 'hoogste en meest omvattende kunst'. Hij legde uitdrukkelijk de link tussen kunstpolitiek en rassenideologie. 'Wij, die de

moderne Duitse politiek vormgeven, voelen ons kunstenaars aangezien de taak van de kunst en de kunstenaar is vorm te geven, het zieke uit de weg te ruimen en volop baan te geven aan het gezonde.’ (32)

Vaak denkt men dat het nazisme een perfect geoliede machinerie hanteerde, een eenvormig top-downbeleid. Dat was echter geenszins het geval. Hitler gaf meestal geen duidelijke bevelen. Zijn ondergeschikten moesten grotendeels raden en zo ‘de Führer tegemoet werken’. De nazi’s hadden ook geen monoliet machtsapparaat. Er waren allerlei spanningen tussen diverse instellingen en zeker tussen individuen. Er bestond een vleugel binnen de NSDAP, indirect vertegenwoordigd door Goebbels, die het expressionisme wilde verheffen tot staatskunst, te vergelijken met de goede betrekkingen in Italië tussen het futurisme en het fascisme. De *völkische* strekking daartegenover werd aangevoerd door Alfred Rosenberg. Deze vluchteling uit Talinn stelde in *Völkische Beobachter*, de partijkrant van de NSDAP, dat de bolsjewistische revolutie in de Sowjet-Unie in feite een Joodse machtsovername was. In zijn boek *Mythos des 20. Jahrhunderts* uit 1930 verbond hij een rechts-conservatieve cultuurvisie met racistische opvattingen. Hij trok fel van leer tegen de kleurrijke cultuur van Weimar, vooral tegen ‘het wangedrocht expressionisme genaamd’, dat zonder ware scheppingskracht noch innerlijk houvast ‘primitieve kunst ging verslinden’. Veel ideeën ontleende hij aan 19e-eeuwse rassenideologen als Houston Stewart Chamberlain. In *Die Grundlagen des neunzehnten Jahrhunderts* betoogde deze onder meer dat de Renaissance het werk van de Noord-Italiaanse Germaanse adel was, die zich daarna vermengd had met andere rassen en zo gedegenereerd was geraakt. Hitler noemde Rosenberg ‘de starre Balt die vreselijk ingewikkeld denkt’, maar verdedigde hem uit tactische overwegingen tegen geslepen carrièristen als Goebbels. In 1936 moest de ‘moderne’ strekking Goebbels het onderspit delven tegen de *völkische* strekking Rosenberg.

Anders Rydell schrijft vijftien losse hoofdstukjes, maar de grote krachtlijnen van de nationaalsocialistische cultuurpolitiek laten zich daaruit afleiden. (i) De nazi’s wilden allereerst nieuwe kunst scheppen. Bij de opening van het *Haus der deutschen Kunst* in München schreef de Kölnische Volkszeitung: ‘Overall komt een zucht van schoonheid tegemoet. Gezonde, frisse en optimistische kunstenaars tonen hun veelzijdige, persoonlijke werk. Een nieuw kunsttijdperk is aangebroken.’ Hitler had Rembrandt als *Erzieher* van Julius Langbehn gelezen, een racistisch aftreksel van Nietzsches opvattingen over de tragedie. Rembrandt hoorde volgens Langbehn geestelijk bij Duitsland. Hij was een oorspronkelijk kunstenaar, hij zag de mythe. Langbehn wilde van de Duitsers ware kunstenaars te maken. Hij contrasteerde de kunstzinnige blik aan die van de moderne machinemens, instinct aan verstand, vaderlandsliefde aan individualisme, en de *Heimatgeist* die een directe band heeft met de aarde, aan de artificiële en ontwortelde kosmopoliet, waar de Jood model voor staat. De

kunstenars, ‘die trouw gebleven zijn aan de aarde waaruit zij geschapen zijn’, moesten voorop gaan in de transformatie van het Duitse volk. In de praktijk echter vielen de ‘godbegenadigde’ nazi-kunstenars vooral terug op burgerlijk realisme, romantische landschappen en neoclassicisme. ‘De architecten speelden onbekommerd leentjebuor bij allerlei gebouwen en stijlen van vroeger die allemaal als kenmerk hadden dat ze grandeur moesten uitstralen.’ (58). In *Fascinating Fascism* schreef Susan Sontag: ‘Onder de nazi’s beeldden schilders en beeldhouwers vaak naaktfiguren af, maar mochten ze geen lichamelijke onvolkomenheden laten zien. Hun naakten lijken op plaatjes in bodybuildingtijdschriften, pin-ups die zowel huichelachtig aseksueel als (in technische zin) pornografisch zijn, want ze vertonen de perfectie van een fantasie.’ (56) (ii) Voorts legden Hitler en de nazi-kopstukken een grootse collectie van waardevolle historische kunst aan. Tot zijn laatste dagen fantasieerde Hitler in zijn bunker bij een maquette over zijn Führerstad Linz a/d Donau, met een museum dat het Louvre en het Hermitage moest doen verbleken. Daartoe liet hij, eerst onder de leiding van Hans Posse en daarna Hermann Voss, kunstwerken bijeenbrengen: Michelangelo, da Vinci, Rembrandt, Vermeer, Van Eyck en talloze anderen. Volgens het ultieme Nero-bevel moest het Duitse volk ten onder gaan samen met de Führer, maar in zijn persoonlijke testament van daags vóór zijn zelfmoord maakte Hitler een uitzondering voor zijn kunstcollectie. En de westerse geallieerden ontdekten bij hun opmars in Zuid-Duitsland ruim duizend opslagplaatsen met verstopte kunstwerken. Deze waren gestolen of aangekocht, vaak erg beneden hun waarde, in het kader van de zogenaamde ‘rijksvluchtbelasting’ vanwege Joden in ruil voor hun emigratie. Niet alleen Joden werden getroffen, de nazi’s beroofden iedereen die in hun weg stond. (iii) Ten derde was er de eliminatie van minderwaardige kunst. Hitler had een afkeer van alle kunst waarvan de vormentaal niet natuurlijk was. Hij vergeleek ze met een geestesziekte. ‘Kubisme, dadaïsme, futurisme, impressionisme, etc. hebben met ons Duitse volk niets van doen. Ze zijn gekunsteld gestamel van mensen die door God niet begenadigd zijn met een waarachtig artistiek talent. Vanaf nu zullen we een meedogenloze zuiveringsoorlog voeren tegen de laatste elementen die onze cultuur ondergraven’, sprak hij bij de opening van het *Haus der Deutschen Kunst* in München. Op de fameuze tentoonstelling *Entartete Kunst*, overigens een echte publiekstrekker, hingen ruim 600 kunstwerken: van Ernst, Chagall, Kandinsky, Klee, Kirchner, Dix, Marc en veel anderen. De attractie was het negendelige *Das Leben Christi* van Emil Nolde, met in het midden de gekruisigde Christus. Een deel ‘minderwaardige’ kunst werd vernietigd (Picasso, Miro, Braque), maar meestal verkocht (Göring maakte stiekem ettelijke schilderijen te gelde bij de Nederlandse bankier Franz Koenigs), andere geruild tegen oude werken. (iv) Tenslotte werd ook kunst verzameld als documentatie voor onderzoek enerzijds naar ‘vooroudererfgoed’, anderzijds naar Joden en andere minderwaardige

rassen.

De geschiedenis van de restitutie na de Tweede Wereldoorlog is een apart verhaal. De *Washington Conference on Nazi-Confiscated Art* in november 1998 had grote verwachtingen gewekt. Stuart Einzenstatt, staatssecretaris onder Bill Clinton, drong aan om bij de milleniumwende af te rekenen met een der grootste tragedies van de 20e eeuw. De archieven van de voormalige Sovjet-Unie waren open gegaan. Toch werd de restitutiekwestie een complexe, slepende en dikwijls traumatische geschiedenis. De 44 deelnemende landen aan de Conferentie van Washington spraken af dat ze toegang zouden geven tot hun archieven voor onderzoek, hun museumcollecties checken op gestolen kunst en ‘een redelijke en billijke oplossing’ zoeken bij terechte claims op teruggave. Het waren morele, maar geen juridisch bindende principes, *soft law* zegt Rydell. Tijdens het Derde Rijk hadden kunsthandelaren zonder veel scrupules kunst aangekocht. De denazificatie daarna bleef gebrekkig, wat maakt dat die werken doorverkocht werden aan museumdirecteuren en galerijhouders, zonder dat zij veel vragen stelden omtrent hun herkomst. ‘De hele roofbureaucratie leek nog zo goed als intact.’ (337) Ook buiten Duitsland was het vaak niet willen zien, niet willen weten. Kunstwerken waren ook menigmaal in andere handen overgegaan. Sommige waren mettertijd als collectief erfgoed beschouwd. Waren de kunstdiefstallen intussen niet verjaard? De oorspronkelijke bezitters waren dikwijls vermoord tijdens de Oorlog, de overlevenden gestorven. Waarom zouden de erfgenamen de werken niet in bruikleen laten bij de musea en genoeg nemen met een vermelding en een ‘bescheiden’ vergoeding? Op veel van wat buiten het veilingcircuit verkocht werd had men geen zicht. De Joden werd hebzucht (sic!) en de advocaten, *Nazi bounty hunters* zoals David Rowland, buitensporige honoraria verweten. Onder druk van de pers en de publieke opinie werden enkele spectaculaire resultaten geboekt. Zo bereikten het Museum van moderne kunst van Stockholm en de erfgenamen van de Duits-Joodse familie Deutsch een overeenkomst over het schilderij *Blumengarten* van de expressionist Emil Nolde, in september 2009, na zes jaar juridisch en politiek getouwtrek en onder grote druk van de media. Maar volgens de *Holocaust Art Restitution Project* slaagt slechts een paar procent van de families die op zoek gaan naar verloren roofkunst om die ook daadwerkelijk te vinden en terug te krijgen.

Anders Rydell heeft een bijzonder interessant boek geschreven: spannend, goed gedocumenteerd, geëngageerd en genuanceerd. Stevige journalistiek zoals die vandaag zeldzaam geworden is.

Rob DEVOS (Leuven)