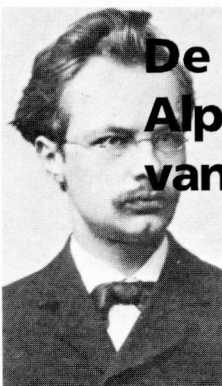


Bas de Jong

De reactionaire revolutie van Alphons Diepenbrock als keerzijde van de gemeenschapskunst



Alphons Diepenbrock (1862-1921) is voornamelijk bekend geworden door zijn werk als componist. In de schaduw van zijn muzikale werk staan zijn cultuurkritische denkbeelden. In dit artikel schetst Bas de Jong Diepenbrocks ontwikkeling van een idealistische cultuurcriticus tot een reactionaire 'realist'.

Met gezwollen en bezwerende artikelen in *De Nieuwe Gids* heeft de componist en cultuurcriticus Alphons Diepenbrock (1862-1921) in de jaren negentig van de negentiende eeuw een pioniersrol vervuld als pleitbezorger van de gemeenschapskunst. Maar terwijl uiteenlopende kunstenaars inspiratie vonden in zijn denkbeelden over een bezielde gemeenschap der kunsten, raakte Diepenbrock zelf naarmate de eeuwwisseling naderde meer en meer bevangen door twijfels over de haalbaarheid van zijn idealen. Daar kwam bij dat hij zich vanuit een elitair en religieus standpunt ernstig in het nauw gedreven voelde door de ogenschijnlijk onstuitbare opmars van het socialisme. Als gevolg van deze ontwikkelingen trok hij zich rond de eeuwwisseling terug uit het publieke debat over kunst en cultuur en in de daaropvolgende periode richtte hij zich slechts zelden nog in geschrift tot het publiek. Diepenbrock gaf de voorkeur aan de veilige beschutting van de correspondentie om zijn meer fundamentele opvattingen over kunst en cultuur te ontvouwen.

Dit zelfverkozen isolement van de cultuurcriticus Diepenbrock staat in schrill contrast met zijn optreden als componist. Juist rond de eeuwwisseling raakte zijn naam in de Nederlandse muziekwereld definitief gevestigd en zijn biograaf Wouter Paap bestempelt dit dan ook als de aanvang van de 'jaren der vervulling'. Het jaar 1914 markeert vervolgens een opmerkelijke omslag in het publieke optreden van Diepenbrock als componist én als cultuurcriticus. Het uitbreken van de Eerste Wereldoorlog had een dusdanige uitwerking op hem, dat hij, volledig geobsedeerd door de oorlog,

tijdelijk geen enkele waardering meer kon opbrengen voor kunst. Muziek kon hij niet meer horen, laat staan maken. Zelfs de werken van zijn vriend Gustav Mahler, die hij zo diep bewonderde, konden hem geen bekoring of ontspanning schenken. Wel had hij de pen weer ter hand genomen om zich met hernieuwde geestdrift tot het publiek te richten. Nu schreef hij echter geen stukken meer van profetische strekking over de aanstaande regeneratie door een gemeenschap der kunsten, zoals hij dat in de periode tussen 1891 en 1895 had gedaan. De oorlogssituatie noopte hem tot het schrijven van politiek gekleurde stukken, waarin hij fel van leer trok tegen de in zijn ogen Duitse, agressieve imperialistische geest. Tekenend voor de allesoverheersende aanwezigheid van de oorlog in het denken van Diepenbrock in die dagen is dat hij zijn muzikale verlamming pas wist te doorbreken door zijn weerzin en ontzetting te verklanken tot propagandistische liederen van pro-Franse, pro-Belgische en anti-Duitse strekking.

Wanneer de betekenis van Diepenbrocks denkbeelden (zijn muzikale betekenis wordt hier buiten beschouwing gelaten) in de historiografie aan de orde wordt gesteld dan keert een aantal elementen in wisselende samenstelling steeds terug. Doorgaans wordt zijn ambivalente deelname aan *De Nieuwe Gids* genoemd, daarnaast wordt zijn aandeel in de uitkristallisering van de gemeenschapskunst besproken en meestal wordt ook nog de invloed aangehaald die hij heeft ondergaan van Wagner. Het is opmerkelijk dat het zo ontstane beeld vrij eenzijdig is, omdat het bijna volledig betrekking heeft op de periode vóór 1900. Ik meen dat deze eenzijdigheid rechtgetrokken dient te worden. Want juist de spanning tussen Diepenbrocks vroege hooggestemde idealen en zijn latere 'realistische' inzichten verlenen zijn optreden over de langere periode van zijn leven het interessante paradoxale karakter. Zonder een bestudering van Diepenbrocks uiterst politieke manifestatie als cultuurcriticus én als componist tijdens de Eerste Wereldoorlog, iets wat tot op heden nog onvoldoende gebeurd is, zal de specifieke aard van deze spanning niet blootgelegd kunnen worden. Ook om Diepenbrocks artistieke, gedistantieerde opstelling van voor de eeuwwisseling beter te kunnen duiden, is het noodzakelijk om de ontwikkeling van zijn ideeën tot in de twintigste eeuw te volgen. Pas wanneer het contrast tussen deze verschillende episodes uit het leven van Diepenbrock voldoende wordt erkend, kan zijn intellectuele *Werdegang* met meer reliëf geschetst worden. Dit artikel kan beschouwd worden als een bescheiden eerste aanzet daartoe. Aangezien de ruimte beperkt is, zal ik mij hier richten op de voornaamste wijzigingen die zich tussen 1900 en 1914 in Diepenbrocks kunstopvatting hebben

voorgedaan om zo een aantal verbanden bloot te leggen tussen enerzijds zijn manifestatie als profetische verkondiger van nieuwe artistiek bezielde tijden en anderzijds zijn optreden ten tijde van de oorlog als fel bestrijder van 'het Beest uit de Openbaring, nl. de pruisische Weltpolitiek'.¹

'De zware verwachting der toekomst'²

Opgegroeid binnen een welgesteld, Amsterdams katholiek gezin was Diepenbrock van jongs af aan vertrouwd geraakt met de denkbeelden van de neogotiek. De voormannen van de Nederlandse neogotische beweging waren goede bekenden van zijn ouders: Alphons' moeder was een nicht van Alberdingk Thijm (Lodewijk van Deyssel was een neef van Diepenbrock) en ook met de architect Pierre Cuypers waren zij goed bevriend. Zo ontwikkelde Diepenbrock tijdens zijn jeugd al een voorliefde voor de religieuze middeleeuwen. De polyfone kerkmuziek van Palestrina was voor hem een bezielend hoogtepunt in de muziekgeschiedenis. In de uitkristallisering van zijn opvattingen over muziek is met name het werk van de toen uiterst moderne Wagner een doorslaggevende inspiratiebron geweest. Als veertienjarig jongetje had Diepenbrock door het beluisteren van *Tannhäuser* de schok gekregen, 'die nodig was om de muziek in mij los te maken'.³ Het heeft zijn carrière als componist vertraagd, maar het is zijn brede ontwikkeling ten goede gekomen dat, om redenen van bestaanszekerheid, besloten werd dat Diepenbrock klassieke talen zou studeren. Binnen Nederland was Diepenbrock één van de eerste kenners van de geschriften van Nietzsche. In de grote waardering voor diens *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* kwam zijn liefde voor Wagners muziek en zijn fascinatie voor de oudheid samen. Als gepromoveerd classicus voelde hij een diepe verwantschap met de filosoof, die zich een fel tegenstander had betoond van de dorre vervlakkende methode van de filologie. Ook met een groot deel van diens cultuurkritiek kon Diepenbrock instemmen.⁴

- 1 A. Diepenbrock, *Brieven en documenten IX*, E. Reeser ed. ('s Gravenhage 1962) 330. Verder afgekort als *Bd*.
- 2 A. Diepenbrock, 'Rémy de Gourmont: Le latin mystique' (1892) in: Idem, *Verzamelde geschriften*, E. Reeser ed. (Utrecht 1950) 46-54, aldaar 49. Verder afgekort als *Vg*.
- 3 W. Paap, *Alphons Diepenbrock. Een componist in de cultuur van zijn tijd* (Haarlem 1980) 33.
- 4 Toch kon hij als katholiek onmogelijk volledig instemmen met het denken van Nietzsche en dat beseftte hij zelf terdege. Dit aspect van het gedachtegoed van Diepenbrock behoeft zeker nog een nader onderzoek.



Diepenbroek, getekend door Jan Toorop. Uit: Paap, *Alphons Diepenbroek*, 195.

Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben beschouwde hij als een meesterwerk; hierin vond hij belangrijke inspiratie voor de monumentale kunstopvatting van de gemeenschapskunst.

De Diepenbrock-kenner bij uitstek, Eduard Reeser, heeft in een vroege schets van Diepenbrocks leven en werk benadrukt hoezeer literaire teksten het wezen van zijn muziek hebben beïnvloed.⁵ De invloed van de Duitse romantiek was van jongs af aan een constante factor in de gedachtewereld van Diepenbrock en de verkenning van het werk van dichters als Brentano, Novalis en Goethe heeft hem voortdurend muzikaal gestimuleerd. Tijdens zijn Amsterdamse studentenjaren, in de bevriende omgang met de literatoren van *De Nieuwe Gids*, heeft hij tevens kennisgemaakt met de eigentijdse Franse literaire invloedssfeer van het symbolisme en de *décadence*. Zo heeft hij zich sinds het eind van de jaren 1880 uitgebreid verdiept in de werken van schrijvers als de gebroeders de Goncourt, Flaubert, Barrès, Verlaine, Mallarmé, Huysmans, Rémy de Gourmont en anderen. Ten opzichte van *De Nieuwe Gids* heeft Diepenbrock tot 1891 een betrokken, maar kritische gedistantieerde houding aangenomen. Vanuit zijn katholieke achtergrond en met zijn mystiek-religieuze wereldbeeld kon hij niet instemmen met het individualistische uitgangspunt van het tijdschrift. Hij koesterde echter grootse artistieke ambities, en deze reikten verder dan hij kon verwezenlijken vanuit een gedistantieerde positie. Toen rond 1890 binnen *De Nieuwe Gids* een geleidelijke wending voltrok van een extreem individualistische naar een symbolistische kunstopvatting besloot hij toenadering tot het blad te zoeken in de hoopvolle verwachting een nieuwe richting in de kunst te kunnen wijzen.⁶

Door publicatie van zijn denkbeelden over kunst en samenleving in het algemeen en muziek in het bijzonder wilde Diepenbrock deze symbolistische tendens een verruimende impuls geven. Met kunstenaars als Herman Gorter en Albert Verwey had hij gemeen dat hij het lyrische element in de kunst niet als zelfstandig waardevol beschouwde, maar veeleer als opmaat zag naar een overkoepelend mystiek gemeenschapsbesef. *De Nieuwe Gids* moest het middelpunt worden van zijn grootse verwachtingen: 'Ik beschouw het als een kruistocht. (..) Als het goed wordt zal het ook goed werken omdat het gericht is alleen tot de élite van nu en die er in de

5 E. Reeser, *Alphons Diepenbrock* (Amsterdam 1936) 39.

6 W.E. Krul, 'Nederland in het *fin-de-siècle*. De stijl van een beschaving', *Bijdragen en Mededelingen betreffende de Geschiedenis van Nederland* 106 (1991) 581-594, aldaar 584.

eerste jaren nog komen zal.⁷ De vijf bijdragen die hij tussen 1891 en 1895 voor het tijdschrift schreef, zijn doortrokken van een overspannen optimisme over het naderende herstel van de verloren eenheid in de cultuur. Op Wagneriaanse neogotische grondslag voorspelde Diepenbrock in een gedragen en pompeuze stijl een regeneratie door de wedergeboorte van 'een monumentale homophone visie des levens'.⁸ Overtuigd dat de komst van de nieuwe tijd vooraf gegaan zou worden door de ondergang van de 'oude occidentale, de oude Latijnsche wereld' beoordeelde hij de hedendaagse ontwikkelingen in de Westerse cultuur als laatste stuiptrekkingen. Diepenbrocks voorspellingen ontsproten aan een cyclische cultuuropvatting en typerend daarvoor waren de titels die hij meegaf aan twee van zijn *Nieuwe Gids*-stukken: 'Schemeringen' en 'Ommegangen'. In de eigentijdse cultuur zag hij een dynamiek van 'koortsig-bewegelijke (...) ter doodszee verlangende krachten' en zo knoopte hij aan bij het decadente tijdsbeeld van door hem bewonderde schrijvers als Huysmans, Verlaine en Mallarmé.⁹ Geïnspireerd door een romantisch katholiek beeld van de middeleeuwen, steunde Diepenbrocks visie op cultuur op een afwijzing van de moderniteit en zijn notie van de gemeenschapskunst kan dan ook getypeerd worden als een vorm van moderne antimoderniteit.

De brede opgang van het verlangen naar engagement en gemeenschapsbesef binnen de kunst vond bevestiging in de oprichting van *De Kroniek* door P.L. Tak in 1895. Aan dit tijdschrift werkten onder meer kunstenaars als J. Veth, H.P. Berlage en R.N. Roland Holst mee. Ook Diepenbrock besloot, deels uit financiële noodzaak, toe te treden tot de redactie in de hoop met min of meer gelijkgestemde kunstenaars van gedachten te kunnen wisselen over de toekomst van de gemeenschapskunst. Tevergeefs, want met zijn esthetische mystiek-religieuze denkbeelden was hij binnen de kring van grotendeels socialistische ingestelde mederedacteuren min of meer een buitenstaander. Dit kwam scherp aan het licht in 1896 tijdens het *Kroniek*-debat dat als inzet had de vraag naar de verhouding tussen kunst en ethiek. Diepenbrock beschouwde zichzelf als vertegenwoordiger van de 'aristocratie naar den geest' en zo verwierp hij de ethische kunstopvatting van de socialistisch geëngageerde deelnemers aan het debat. Het gebrek aan begrip voor zijn standpunten was hem een grote teleurstelling, temeer daar dit zijn vermoeden bevestigde, dat de opmars van het door

7 Diepenbrock, *Bd I*, 306.

8 Diepenbrock, 'Over Verhulst' (1891), *Vg*, 19-27, aldaar 21.

9 Diepenbrock, 'Schemeringen' (1893), *Vg*, 55-66, aldaar 55.

hem verafschuwde socialisme, een 'materialistische wereldbeschouwing met hare kenmerken van oppervlakkigheid en gemis aan filosofisch historischebegrip', onstuitbaar was.¹⁰

'Zulk een moment is nog nooit in de Geschiedenis voorgekomen, een wereldoorlog.'¹¹

Tot zover komt het hier geschetste beeld in grote lijnen overeen met het beeld dat in de historiografie van Diepenbrock domineert. Zoals gezegd, wordt dit beeld hoofdzakelijk bepaald door zijn opvattingen over de verhouding tussen kunst en samenleving van vóór 1900. Weliswaar braken in muzikaal opzicht in de daaropvolgende periode de 'jaren der vervulling' aan, maar deze vervulling gold louter zijn compositorische werk en niet zijn verwachtingen over het glorieuze aanbreken van 'de gaaf-blanke Dag'.¹² Na de intensieve campagne tussen ruwweg 1891 en 1900 voor de verspreiding van zijn mystiek-katholieke ideeën over de gemeenschapskunst, trok hij zich uit teleurstelling in een betrekkelijk isolement terug uit het intellectuele debat over kunst en cultuur. Daarbij kwam dat zijn vooruitstrevende denkbeelden in de jaren na de eeuwwisseling evolueerde in een uiterst reactionair wereldbeeld. Deze ontwikkeling is zeer bepalend geweest voor de toon en de inhoud van zijn optreden na het uitbreken van de Eerste Wereldoorlog. Diepenbrock beschouwde de oorlog als de culminatie van een diepgeworteld fundamenteel conflict tussen een Germaans-protestants en een Latijns-katholiek cultuurcomplex. De Duitse verwoestingen van eeuwenoude katholieke symbolen als de kathedraal van Reims en de universiteitsbibliotheek van Leuven waren in zijn ogen de specifieke uitingen van deze botsing. In het citaat van Romain Rolland, dat hij in één van zijn oorlogsartikelen aanhaalde om zijn aversie te illustreren, klonken zijn denkbeelden over de monumentale functie van kunst en cultuur nog door: 'Doodt, als gij niet anders kunt, mensen (...) maar eerbiedig de werken van het verleden!'¹³ Geruime tijd na het uitbreken van de oorlog was Diepenbrock niet in staat zich aan de muziek te wijden ('alle muziek is naar den blixem.'¹⁴) en hij kon louter nog interesse opbrengen voor het

10 Diepenbrock, 'De kroning van den Czaar' (1896), Vg, 151-153, aldaar 151.

11 Diepenbrock, *Bd VIII*, 360.

12 Diepenbrock, 'Melodie en Gedachte' (1891-1892), Vg, 28-45 aldaar 32.

13 Diepenbrock, 'Het daghet in den Oosten' (1914), Vg, 272-276, aldaar 272.

14 Diepenbrock, *Bd VIII*, 363.

nieuws over de vorderingen aan het front. Hij heeft zelfs overwogen zich als vrijwilliger bij het Franse leger aan te melden om zo de strijd aan te gaan met de Duitse geest, maar heeft hier wijselijk vanaf gezien. In plaats daarvan trad hij toe tot organisaties als de (allerminst neutrale) Bond van Neutrale Landen en de Vaderlandsche Club en schreef hij felle anti-Duitse artikelen. Bovendien componeerde hij 'krijgsgezangen' als *Les Poilus de l'Argonne* en *Le vin de la Revanche*. Dat Diepenbrock een groot deel van deze liederen in oorlogstijd in eigen beheer heeft laten uitgeven, geeft aan hoeveel belang hij zelf aan dit muzikale engagement toekende.¹⁵ Ook voor het historiografisch beeld van de componist zijn deze werken van groot belang, want het componeren en uitgeven ervan markeert een cruciale omslag in de ontwikkeling van zijn denken over kunst en samenleving. Niet eerder had Diepenbrock zich namelijk op muzikale wijze publiekelijk zo uitgesproken politiek gemanifesteerd.

'Misschien ben ik in 9 jaar ook zoo veranderd dat ik in 1899 niet geslikt zou hebben wat ik nu bewonder en waarmede ik sympathiseer.'¹⁶

Een nadere blik op zijn correspondentie leert ons echter dat dit politieke engagement geen plotselinge breuk met het verleden vormde. Doordat de groei van Diepenbrocks anti-Duitse en pro-Franse sentimenten vervlochten is geweest met de onttakeling van zijn gemeenschapsdromen, kunnen de wortels van deze ontwikkeling al in de periode rond de eeuwwisseling getraceerd worden. Overigens had hij zich al ver voor de eeuwwisseling met zijdelinge en spaarzame opmerkingen in brieven laatdunkend uitgelaten over Germanen, Pruisen en Joden ten gunste van de Gallische en Romeinse volkeren. Op overeenkomstige terloopse wijze had hij eveneens de protestantse en socialistische invloed in Duitsland gehekelde. Toch weigerde Diepenbrock destijds zelf op grond van zijn artistieke vernieuwingsstreven enige waarde te hechten aan dergelijke concepties, wat blijkt uit een opmerking uit 1891: 'het verschil tusschen rassen moet zooveel mogelijk genegeerd worden; hoe minder daar over gezeurd wordt hoe eerder zal de tijd komen van zich Europeaan voelen, Westerling, de synthese van spiritualiteit en sensualisme, Flaubert bijv.'¹⁷ Deze nobele overtuiging heeft echter geen stand

15 Ibidem, IX, viii.

16 Diepenbrock, *Bd IV*, 14.

17 Diepenbrock, *Bd I*, 302.



Eerste nummer van *De Kroniek*. Uit: Paap, *Alphons Diepenbrock*, 107.

gehouden. Want met het uitblijven van de zo hevig verlangde artistieke regeneratie ontwaarde hij steeds scherper de actualiteit van zorgwekkende maatschappelijke ontwikkelingen. De doorbraak van dit cultuurpessimisme werd geforceerd door de afloop van het *Kroniek*-debat in 1896 en als gevolg daarvan zouden zowel zijn kunstopvatting, als zijn mens- en wereldbeeld aanzienlijke wijzigingen ondergaan. In een relatief korte periode rond de eeuwwisseling heeft de bestending van deze omslag in zijn denken plaatsgevonden. De brief die Diepenbrock op 26 januari 1901 aan Frans Coenen jr. schreef naar aanleiding van diens artikel 'Kunst en Socialisme' in *De Kroniek* neemt een sleutelpositie in binnen deze ontwikkeling.¹⁸

Diepenbrock benadrukte in deze brief de ernst van zijn initiatief tot contact: 'Sints lang hongerde en dorste ik naar één verstandig woord over de dingen die het hier geldt en waarover de ergernis mij soms de keel toedrukte, dat ik 't zou willen uitschreeuwen, maar niet wist hoe en waar te beginnen in die oneindigheid van onverstand, misverstand en kwasterigheid'.¹⁹ Om aan te geven vanuit welk licht zijn zorgen bezien moesten worden en hoe diep zijn ergernis over het socialisme geworteld was, herinnerde hij Coenen aan het *Kroniek*-debat.²⁰ Zeer helder blijkt vervolgens welke systematische ideeën over religie, ras en politiek ontkiemd waren uit zijn vroegere schaarse rudimentaire commentaren op het socialisme, het protestantisme, het jodendom etcetera. In tien stellingen zette hij uiteen waarom de ondergang van de Westerse cultuur door de opkomst van het socialisme bespoedigd werd. Opmerkelijk bovenal waren de dwarsver-

18 Diepenbrock, *Bd III*, 259; F. Coenen jr., 'Kunst en Socialisme', in *De Kroniek*, jrg 7, no 318 (26-1-01) 27-28.

19 Ibidem.

20 Ibidem.

bindingen waarmee hij in de tien stellingen het socialisme met de joodse traditie en het protestantisme verbond. Zo projecteerde hij zijn kritiek op de moderniteit in één synthetisch cultuurcomplex, namelijk 'het huidige Duitsch-Joodsche Marx-Socialisme'.²¹ In een relatief kort tijdsbestek waren zijn antimoderne denkbeelden, vervat in het progressieve mystieke streven van de gemeenschapskunst, geëvolueerd in een reactionair wereldbeeld. De afloop van het *Kroniek*-debat was echter slechts één schakel in deze ontwikkeling geweest.

Zelf bekende Diepenbrock dat de 'jongste gebeurtenissen in Frankrijk' deze wending mede hebben bewerkstelligd. Hiermee doelde hij op de Dreyfus-affaire en de antiklerikale wetgeving van de regering Combes. De oriëntatie die hij eerder had getoond in zijn bewondering voor symbolistische en decadente schrijvers als Barrès, Huysmans en anderen, krijgt in het licht van deze opmerking een nieuwe dimensie. In Frankrijk woedde in die jaren namelijk een hevige meningenstrijd tussen een republikeinse, liberale progressieve factie enerzijds en een reactionaire, katholieke en monarchistische factie anderzijds. Het anti-Duitse sentiment, zo sterk aanwezig in de Frankrijk sinds de nederlaag in de Frans-Duitse oorlog van 1870-1871, laaide onder invloed van deze strijd tot grote hoogte op, met name in het reactionaire kamp, waarvan Maurice Barrès een belangrijke woordvoerder was. Diepenbrock volgde een deel van de door hem bewonderde Franse auteurs dus niet alleen in hun literaire, maar ook in hun politieke gedachtegang en zo was er dus een antisemitisch en anti-Duits sentiment in het denken van Diepenbrock geslopen, alwaar het een merkwaardige verbinding was aangegaan met zijn paranoïde ideeën over het socialisme en het protestantisme.

Hoezeer deze opvattingen in korte tijd verankerd zijn geraakt in Diepenbrocks gedachtegoed blijkt uit de verstrekkende consequenties die hij eraan verbond. In complexe weerspiegeling met het conflict dat Nietzsche en Wagner uit elkaar dreef, raakte ook Diepenbrock na een teleurstellend bezoek in 1896 aan het *Festspielhaus* in Bayreuth geleidelijk verwijderd van de invloedssfeer van zijn leermeester. Deze was volgens hem 'te "utopistisch"' en niet nuchter genoeg om het beperkte van de rol, die de "reinmenschliche" kunst in onzen tijd kan spelen, scherp in te zien.²² Aangezien Diepenbrocks

21 Ibidem, 260.

22 Ibidem, III, 347. De wisselwerking in de houding van Diepenbrock tot Nietzsche enerzijds en Diepenbrock tot Wagner anderzijds is een onderbelicht aspect in de historiografie over Diepenbrock. De scriptie *Diepenbrock als denker. Een onderzoek*

notie van de gemeenschapskunst steunde op de Wagneriaanse regeneratiegedachte verloren zijn artistieke gemeenschapsidealen gestaag hun glans. Deze ontwikkeling kan afgelezen worden aan zijn veranderende houding ten opzichte van zijn vroegere geestverwant Antoon Derkinderen. Weemoedig verzuchtte hij in een brief aan de schilder: 'Hoe is Wagner langzamerhand een bron van misverstand (ook tusschen ons) geworden.'²³ Onder invloed van het groeiende pessimisme verweet hij de schilder in een naïef idealisme te volharden: 'Aan de vereeniging der kunsten geloof ik niet. Evenmin aan gemeenschappelijken arbeid. Dit zijn voor mij historische illusies.'²⁴ De verbitterde omslag naar een verschrompeld idealisme laat zich nauwelijks beter illustreren dan aan de hand van het alternatief voor de gemeenschapskunst dat hij hem voorlegde: 'Wij kunnen dus gemeenschappelijk alleen dat oogpunt gemeen hebben, dat wij als kunstenaar, ons in dienst van den strijd der rassen stellen (...)'.²⁵

**'In dezen tijd is het de taak van den musicus inderdaad
krijgsgezangen aan te heffen om den moed aan te
wakkeren van hen die op de een of andere wijze het
Beest uit de Openbaring, nl. de pruisische Weltpolitiek
bestrijden.'** ²⁶

Nadat hij zijn geloof in de mogelijkheden van de gemeenschapskunst had laten varen, bood Diepenbrocks schematische en uiterst subjectieve constructie van een Latijns-katholiek en een Germaans-protestants machtsblok hem een alternatief perspectief op de moderniteit. De antimoderne sentimenten die hij nu uitvergrootte en projecteerde op Duitsland waren al een vormend bestanddeel geweest van zijn overspannen verlangen tot een herstel van de eenheid in de cultuur. Ondanks de aansporing aan Derkinderen heeft Diepenbrock in de periode tot 1914 zelf geen gehoor gegeven aan zijn oproep zich in dienst te stellen van de rassenstrijd. De boodschap van de muziek waar hij zich in deze jaren wel mee tot het publiek richtte, was nauwelijks

naar de houding van Diepenbrock ten opzichte van Nietzsche in relatie tot hun beider visie op Wagner (1997) van P. Meijer biedt een aardige opening, maar laat veel specifieke vragen nog onbeantwoord.

23 Ibidem.

24 Ibidem, IV, 170-171.

25 Ibidem.

26 Ibidem, IX, 330.

uitgesproken politiek. Aangezien hij zich bewust was van de controversiële aard van zijn cultuurkritische denkbeelden, heeft hij deze in de periode tussen 1900 en 1914 niet in het openbaar willen verkondigen. Daar kwam bij dat zijn felle antisemitische agitatie in zijn correspondentie ook weer geleidelijk afzwakte. Desalniettemin bleef het reactionaire wereldbeeld wel degelijk het uitgangspunt van zijn beschouwingen over de ontwikkelingen in de moderne cultuur. Het uitbreken van de Eerste Wereldoorlog vormde voor Diepenbrock dan ook een bittere bevestiging van zijn gelijk. Bovendien was hij overtuigd dat deze situatie een krachtadig optreden verlangde en dat zijn vroegere terughoudendheid niet langer opportuun was. Door een openlijk anti-Duits standpunt te prediken ter verdediging van de bedreigde Latijns-katholieke cultuur heeft Diepenbrock als componist én als cultuur-criticus pas in 1914 de uiterste implicaties aanvaard van de denkbeelden die hij grotendeels rond de eeuwwisseling had ontwikkeld.