Claartje Wesselink

Het belang van een geëngageerde kunst

Kunstcriticus Paul F. Sanders en het nazisme

De Joodse kunstcriticus Paul F. Sanders (1891-1986) zat al ver voor 1940 in het verzet. In zijn artikelen in de socialistische krant *Het Volk* uitte hij vanaf 1933 felle kritiek op het Hitler-regime. In 1936 organiseerde hij een antinazistische tentoonstelling in Amsterdam. Ware kunst was volgens Sanders geëngageerde kunst. Waar mensenrechten werden geschonden, dienden kunstenaars in het geweer te komen. Zijn visie is nog altijd actueel.

Inleiding

De vraag of kunstenaars zich in hun werk moeten bezighouden met het gewoel der samenleving, is in de geschiedenis al vele malen gesteld. De negentiende-eeuwse schrijver Théophile Gautier beantwoordde die vraag ontkennend. Kunst die een boodschap bezit, is lelijk, schreef hij onomwonden.¹ Aan Gautier danken we het credo *l'art pour l'art*: de kunst is er om de kunst alleen. In Nederland werd dit credo bekend door de beweging van Tachtig, die *l'art pour l'art* tot lijfspreuk verhief. De Tachtigers verzetten zich daarmee tegen de ethische opvoedliteratuur en -poëzie van de negentiende eeuw.² Later kwamen Tachtigers als Frank van der Goes, Frederik van Eeden en Herman Gorter tot de conclusie dat hun scheppingen wel degelijk een morele betekenis bezaten.³

Ook in de jaren dertig van de twintigste eeuw werd het doel van de kunst regelmatig ter discussie gesteld. Dat is niet los te zien van het politiek-maatschappelijke klimaat in die jaren. In Rusland waren de communisten aan de macht, in Italië de fascisten en in Duitsland wist Adolf Hitler steeds

meer kiezers aan zich te binden. De economische crisis die in 1929 op Wall Street was begonnen, hield ook Nederland in haar greep. Vele Nederlanders riepen om een sterke leider die het heft in handen nam. Niet weinigen onder hen vonden dat de oplossing buiten de traditionele zuilen moest worden gezocht. Het was de tijd van de 'ismen': fascisten, communisten, anarchisten, nationaalsocialisten en nationaalsolidaristen richtten allerhande partijen en verenigingen op.⁴ Anders dan elders in Europa hebben dit soort bewegingen de gevestigde orde nooit echt doen wankelen. Daar werd in die jaren echter wel voor gevreesd, zeker in het geval van Anton Musserts Nationaal-Socialistische Beweging (NSB), die bij de Provinciale Statenverkiezingen van 1935 8% van de stemmen haalde.⁵ De historicus Ernst Kossmann beschreef die dreiging treffend: 'Het fascisme was juist daarom zo gevaarlijk voor de oude partijen omdat het, vormloos en stelselloos, zich ergens ophield langs de vage grens van wat nog als een nationale vernieuwingsbeweging kon worden beschouwd.'⁶

In dit tijdsgewricht werd het vraagstuk over de verhouding tussen kunst en samenleving opnieuw actueel. De opvatting dat de kunst de tijdgeest moest weerspiegelen zien we bijvoorbeeld terug bij de literatuurcritici Menno ter Braak en Edgar du Perron. In hun tijdschrift *Forum* spraken zij zich uit tegen 'de vergoding van den vorm' – oftewel het principe van *l'art pour l'art* – maar ook tegen het fascisme en het marxisme.⁷ Voor anderen was de onrust in de samenleving juist een reden om de kunst tot bastion van schoonheid en rust te verklaren. Deze opvatting overheerste binnen 'traditionele' kunstenaarsverenigingen als het Amsterdamse Arti et Amicitiae en het Haagse Pulchri Studio.

Iemand die zich nadrukkelijk in deze discussie mengde, was de Joodse kunstcriticus Paul F. Sanders (1891-1986). Vandaag de dag nog maar weinig bekend, was Sanders (afb. 1) een geziene figuur in de Amsterdamse kunstwereld van voor de oorlog. Hij groeide op in een liberaal en welgesteld handelsmilieu, maar werd socialist uit kritiek op het kapitalisme en de schaamteloze kloof tussen rijk en arm die dat systeem teweegbracht. De kiem voor zijn politieke overtuiging was gezaaid in Berlijn, waar hij woonde en werkte in de jaren 1913-1915. Hij was er gegrepen door het – tevergeefse – pacifistische pleidooi van de socialist Karl Liebknecht en zich bewust geworden van de 'verbijsterend slechte sociale toestanden' van die tijd, zoals hij later in zijn memoires zou noteren.⁸

Daarnaast was Sanders kunstzinnig. Eigenlijk had hij violist willen worden, maar die droom was in duigen gevallen vanwege een langdurige blessure aan

zijn gewrichten.⁹ In plaats daarvan werd hij kunstredacteur bij het socialistische dagblad *Het Volk*. Ook componeerde en dirigeerde hij, en was hij bestuurslid van verschillende kunstenaarsorganisaties, waaronder de Amsterdamse Kunstkring 'Voor Allen', de Socialistische Kunstenaarskring (SKK) en de Nederlandse afdeling van de International Society for Contemporary Music.

Met zijn recensies over muziek en beeldende kunst wilde Sanders de Nederlandse arbeidersbevolking meevoeren in de wereld van de ('hoge') kunsten. Dat voornamelijk de elite naar het Concertgebouw kwam, was hem een doorn in het oog. De kunst, meende hij, kon de arbeidersbevolking verheffen. Of om het eigentijdser uit te drukken: wie wat van kunst weet, weet wat van de wereld, en bezit tevens een middel om omhoog te komen in de vaart der volkeren. Diegene bezit cultureel kapitaal, om met de filosoof Pierre Bourdieu te spreken.¹⁰

Terwijl we deze zienswijze vooral terugvinden in Sanders' krantenberichten uit de jaren twintig, voegde de recensent daar in de gepolitiseerde jaren dertig een boodschap aan toe. Kunstenaars en kunst moesten, waar mogelijk, in opstand komen tegen het fascisme en het nationaalsocialisme. Sanders spoorde niet alleen anderen aan om in verzet te komen, hij voegde zelf de daad bij het woord. Zo hielp hij uit Duitsland gevluchte kunstenaars en was hij in 1936 medeorganisator van een protesttentoonstelling tegen het nazisme.

In dit artikel bespreek ik deze tentoonstelling, *De Olympiade Onder Dictatuur* (kortweg *D.O.O.D.*) en Sanders' rol daarin.¹¹ Met *D.O.O.D.* leverden Sanders en zijn kring een – letterlijk – *pièce de résistance* van vooroorlogs verzet. Wereldwijd werden er vóór het uitbreken van de Tweede Wereldoorlog een vijftal grote antifascistische tentoonstellingen

Afbeelding 1: Paul F. Sanders, late jaren twintig.
Coll. Lisa Sanders, Wenen.

georganiseerd.¹² *D.O.O.D.* kan dan ook met recht een cultuurmonument worden genoemd.

In het tweede deel van dit artikel ga ik in op de hedendaagse betekenis van Sanders' woorden en daden. Mensenrechten worden immers nog altijd geschonden in de wereld, en nog altijd leeft de vraag hoe de kunst zich daartoe moet verhouden. Met de overtuigingen van Sanders in het achterhoofd verken ik de kunstwereld van vandaag de dag. Waarop richt zich het eigentijdse engagement in de kunsten? Had en heeft dit engagement zin? Deze vragen bespreek ik aan de hand van enkele voorbeelden.

Paul Sanders en *De Olympiade Onder Dictatuur*

Als Jood, socialist én liefhebber van moderne kunst was Paul Sanders de belichaming van veel wat de nazi's verachtten. Hij, op zijn beurt, verafschuwde het nationaalsocialisme en maakte dit regelmatig duidelijk in zijn artikelen in *Het Volk*. Zo schreef hij al in maart 1933 – nog geen twee maanden na het aantreden van Hitler – over de 'blinde en domme terreur' die de Joden in Duitsland trof en 'het geestelijk terrorisme, waarmee het huidige Deutsche regiem zich voor alle tijden een onuitwisbaren smaad heeft berokkend'.¹³ In 1935 werd hij lid van de in dat jaar opgerichte Bond van Kunstenaars ter Verdediging van de Kulturele Rechten (BKVK), die bijeenkomsten organiseerde en bulletins publiceerde om het verzet tegen het fascisme aan te wakkeren. Naast Sanders sloten onder anderen de filmmaker Joris Ivens, de fotografen Eva Besnyö en Cas Oorthuys, de beeldend kunstenaars Charley Toorop, Paul Citroen en Hildo Krop en de schrijvers Annie Romein-Verschoor, Theun de Vries en Lou Lichtveld zich aan bij de BKVK.¹⁴ Samen met musicus Bertus van Lier schreef Sanders muziekbijdragen voor het bulletin van de bond.

De Olympische Spelen van 1936 in nazihoofdstad Berlijn waren voor de BKVK een aanleiding om verdere actie te ondernemen. Samen met het comité Bescherming der Olympische Gedachte (BOG) besloot de bond om een protesttentoonstelling op poten te zetten tegen de Spelen en tegen het nazisme in het algemeen. Het initiatief was tevens bedoeld als 'tegententoonstelling': naast sporters kregen namelijk ook kunstenaars traditiegetrouw een podium tijdens de Olympische Spelen. Zij strenden om medailles in de parallelle 'Kunst-Olympiade'. Deze wedstrijd was opengesteld voor kunstenaars uit alle deelnemende landen. Naast sporters reisden in 1936 zodoende ook Nederlandse kunstenaars naar Berlijn.¹⁵

Dat Duitsland de Olympische Spelen kreeg, was overigens al in 1931 vastgelegd. Toen Hitler twee jaar later de macht greep, had het Internationaal Olympisch Comité gearzeld: was Duitsland nog wel de aangewezen plek voor dit wereldfeest van de sport, waarin rassendenken geen rol kon spelen? Men besloot dat het land de Spelen mocht houden, maar wel onder de voorwaarde dat het nazistische racisme het evenement niet zou bezoedelen. Die voorwaarde kon natuurlijk alleen maar een wassen neus zijn. Nazisymbolen waren overal te zien en onder de Duitse sporters bevond zich slechts één 'niet-arisch' persoon (de schermster Helene Mayer).¹⁶ Het Nederlands Olympisch Comité (NOC) had eveneens gearzeld, maar besloot na enig beraad om toch mee te doen. Het argument dat het NOC daarvoor aanvoerde, vertoont gelijkenissen met het *l'art pour l'art*-standpunt: de sport stond los van de politiek, dus het moest kunnen. Enkele Nederlandse sporters besloten op eigen gezag om de Spelen van '36 aan zich voorbij te laten gaan.¹⁷ Uiteindelijk nam een recordaantal van 49 landen deel aan het evenement.¹⁸

Paul Sanders hoefde niet lang na te denken toen hij werd benaderd om mee te werken aan de protesttentoonstelling tegen Hitlers Spelen. Met zijn organisatorische gaven en uitgebreide netwerk in de (internationale) kunstwereld werd hij de voorzitter van het tentoonstellingscomité. De expositie zou in augustus 1936 plaatshebben – min of meer tegelijk met de Spelen – in gebouw De Geelvinck in hartje Amsterdam. Naast beeldende kunst zou het publiek ook de nodige documentatie over het Derde Rijk voorgeschiedeld krijgen. Dit om het artistieke gedeelte in een politieke context te plaatsen. In de avonduren stonden rondleidingen en lezingen op het programma. Zo kwam de eerdergenoemde Menno ter Braak spreken over 'Aantikken onder dictatuur' en de socialistische arts Floor Wibaut jr. over rassenleer.¹⁹ De voordrachtskunstenares Liesbet Sanders-Herzberg (de ex-echtgenote van Sanders) nam een poëzieavond voor haar rekening. Zij las voor uit het werk van de (Joodse) dichter Heinrich Heine.²⁰

Voor de beeldende kunst-afdeling schreef het organiserend comité een brochure in vier talen, opdat ook de internationale kunstwereld lucht zou krijgen van het initiatief. Met succes: naast Nederlanders meldden zich onder anderen (gevluchte) Duitsers, Belgen, Fransen, Engelsen, Denen, Zweden, Zwitsers, Hongaren en Tsjechoslowaken. Op de deelnemerslijst prijken namen als Robert Capa, Max Ernst, Fernand Léger, Ossip Zadkine, Jacques Lipchitz, Georges Vantongerloo, Charlie Toorop, Jan Wiegers en Hildo Krop. In totaal waren ruim 250 schilderijen, tekeningen, beeldhouwwerken, etsen, affiches, foto's en collages te zien van bijna 150 kunstenaars. Aan selectie deed

het comité niet. Het geheel oogde daardoor misschien wat chaotisch, schreef Sanders in *Het Volk* (waar hij uiteraard verslag deed van de expositie), maar in de kwantiteit school tevens de kracht van het evenement. Al die kunstenaars deden immers mee omdat zij 'één front wensen te vormen tegen de belagers der cultuur en vrije meningsuiting'.²¹

De anti-nazistische overtuiging van de deelnemers was lang niet altijd terug te zien in de ingezonden werken. Er waren stillevens, landschappen en genrestukken te zien die geen specifieke boodschap uitdroegen. Soms was de kritiek indirect, vanwege de modernistische en dus 'ontaarde' stijl van een werk, of vanwege het onderwerp (of beide). Zo hingen er op *D.O.O.D.* portretten van Joden, zwarte mensen, zigeuners en Aziaten, al dan niet in expressionistische of abstraherende stijl.²²

Onder de werken die wel expliciet antifascistisch waren, was het schilderij *Tijdbeeld 1934* van de Nederlander Harmen Meurs. Dit toont een man met ontbloot bovenlijf, omringd door SS'ers. Eén van de SS'ers kerft hakenkruizen in de borst van de man, terwijl de echtgenote van het slachtoffer gedwongen toekijkt. De Duitse communist Karl Schwesig had zelfs uit zijn eigen ervaringen kunnen putten voor zijn tekeningen van martelkelders. Zijn landgenoot Gerd Arntz zond een tekening in van Hitler met een hakblok en een bijl. Ook het tentoonstellingsaffiche (afb. 2) liet geen twijfel bestaan over de bedoelingen van de organisatie. Daarop gaat een kogelstoter gebukt onder een groot hakenkruis. Verder hingen en lagen op de documentatieafdeling allerhande foto's, knipsels, spotprenten en boeken die het Derde Rijk in beeld brachten, inclusief de terreurdaden die er aan

Afbeelding 2: Affiche De Olympiade Onder Dictatuur. Coll. Stedelijk Museum Amsterdam.

de orde van de dag waren (afb. 3).

Alles tezamen was het voldoende om veel stof te doen opwaaien. En dat gebeurde dan ook, vooral op de kantoren van de Duitse en Nederlandse autoriteiten. Want Hitler was in die dagen nog een 'bevriend staatshoofd',

Afbeelding 3: Documentatieafdeling De Olympiade Onder Dictatuur. Coll. Stadsarchief Amsterdam.

en belediging van zo iemand was strafbaar. Toen de Duitse consul het affiche in het Amsterdamse straatbeeld ontdekte, beklagde hij zich erover bij de burgemeester. De kwestie belandde op de bureaus van een hele trijs ambtenaren, maar zij oordeelden allen dat noch de scène met het hakenkruis, noch het woord dictatuur beledigend was. Een poging van de Duitse autoriteiten om het evenement helemaal te laten verbieden, slaagde evenmin. Wel beloofde de Nederlandse overheid om beledigend tentoonstellingsmateriaal te verwijderen. De secretaris-generaal van Buitenlandse Zaken, Aarnout Snouck Hurgronje, liet de Duitsers nog weten dat zij niet ongerust hoefden te zijn. Volgens hem kwamen er enkel vage, communistische types op de expositie af en liepen gewone mensen er met een boog omheen. Nederland kende nu eenmaal een grote vrijheid op dit gebied. Daar kwam ook wel eens iets minder geslaagds uit voort.²³

Indedaad werden diverse werken uit de tentoonstelling verwijderd, in verschillende etappes. Een van die gelegenheden heeft Sanders beschreven in

zijn memoires. Daarbij kwam de Duitse consul A.E. Jung een kijkje nemen in het gezelschap van de Amsterdamse burgemeester Willem de Vlugt.²⁴ Als voorzitter van het tentoonstellingscomité leidde Sanders hen rond. De consul was hevig ontstemd over de expositie – vooral over de documentatieafdeling – maar De Vlugt speelde het slim, aldus Sanders. Hij betoogde kalm dat hij de uitgestalde werken niet kwetsend vond voor Duitsland. Foto's van aanvallen op Joodse winkels en boekverbrandingen waren immers geen vervalsingen? En de krantenberichten die die gebeurtenissen toejuichten, waren toch echt geschreven? In die zin was de expositie slechts documentair van aard, constateerde De Vlugt droogjes. Tot het gezelschap oog in oog kwam te staan met een wel zeer uitgesproken karikatuur (Sanders laat ongenoemd om welk werk het ging).²⁵ Die moest weg, oordeelde De Vlugt, evenals enkele stukken van vergelijkbare aard. Sanders was er niet blij mee, schreef hij in zijn memoires, maar hij begreep De Vlugs handelwijze. Met zijn nuchtere, autoritaire benadering had de burgemeester de toon gezet. Dat er toch een paar werken werden weggehaald, mocht vervolgens als een cadeautje worden beschouwd.²⁶

Onder de verwijderde werken bevonden zich de genoemde werken van Meurs, Schwesig en Arntz. Ironisch genoeg hadden de autoriteiten het misschien wel beledigendste tentoonstellingsobject over het hoofd gezien. Onder een foto van de *Führer* kon de bezoeker lezen wat de Duits-Oostenrijkse medicus en 'Rassenhygieniker' Max von Gruber over hem had gezegd:

Voor de eerste maal zag ik Hitler van nabij. Gezicht en hoofd van slecht ras. Bastaardtype, laag vliegend voorhoofd, lelijke neus, brede jukbeenbogen, kleine ogen, donker haar, gezichtsuitdrukking die van een opgewonden waanzinnige.²⁷

Hitlers hoofd en de begeleidende woorden van Von Gruber bleven de hele expositie lang zichtbaar voor het publiek.

D.O.O.D. trok in totaal zo'n 7000 bezoekers. Sanders vond dat een mager resultaat, en weet het aan de gebrekkige belangstelling van de media.²⁸ Dat was niet helemaal terecht, want een aanzienlijk aantal kranten berichtte over *D.O.O.D.* – en dat waren niet alleen maar linkse dagbladen.²⁹ Ook in Duitsland bleef de expositie niet onopgemerkt. Het nazidagblad de *Völkischer Beobachter* sprak van '*Hetzpropaganda übelster Art*', de *Berliner Börsenzeitung* foeterde dat de expositie leugens verspreidde. Dit was het werk van '*zweifelhafte Kreise des internationalen Judentums, eines*

heimatlosen Emigrantenklüngels und des Marxismus aller Schattierungen, aldus de krant.³⁰

Medio september 1936 vond de sluitingsbijeenkomst van *D.O.O.D.* plaats. Finissages zijn normaalgesproken vrolijke aangelegenheden, maar in dit geval was dat anders. Het kladje dat Paul Sanders gebruikte als basis voor zijn toespraak, getuigt van de gemengde gevoelens waarmee de sluiting van *D.O.O.D.* hem achterliet.

Thans een beklemming: we hebben dit gedaan naar onze beste krachten; met de middelen (weinige) die ons ten dienste stonden. Wat nu? Nog slechts begin. Tienduizenden, honderdduizenden zouden deze documentatie moeten zien. (...) Maar onze taak thans gedaan. Dat is de beklemming van dit moment. Er zou in dit opzicht nog zoveel gedaan kunnen & moeten worden.³¹

Sanders' woorden en daden in hedendaags perspectief

De hedendaagse betekenis van Sanders' woorden en daden is niet los te zien van het rampzalige scenario waarvoor hij en een handjevol anderen in de jaren dertig waarschuwd. Hoe dit scenario er precies uit zou zien wisten zij niet, maar dat er een ramp zou volgen wanneer de nazi's hun gang bleven gaan, stond voor hen vast. Sanders overleefde de oorlog in onderduik. Vanuit zijn onderduikadres ging hij door met zijn verzetswerk in de vorm van bijdragen aan *Het Parool* en het tijdschrift *De Vrije Kunstenaar*.

Maar wat is nu precies die hedendaagse betekenis van Sanders' woorden en daden? In Nederland lijkt een dreiging als die waaronder Sanders leefde, ver weg. De sociaaldemocratie staat al decennialang stevig in haar schoenen. Al bijna even lang kent het land (relatieve) rijkdom. Anderzijds zijn ongelijkheid en onrecht in de samenleving van alle tijden en zijn er wereldwijd vele plaatsen aan te wijzen waar schending van de mensenrechten aan de orde van de dag is. Hoe verhoudt de hedendaagse kunst zich daartoe? Waar vinden we de verzetsgeest van *D.O.O.D.* terug? Of, me een denkoefening permitterend: zou Sanders vandaag de dag nog onder ons zijn geweest, over welke kunstuitingen zou hij dan instemmend hebben geschreven?

Misschien zou de Stichting Volksopera NL zijn aandacht hebben getrokken. Deze stichting organiseert opera's voor en door bewoners van Nederlandse stadswijken. In 2018 was de als achterstandswijk bekend staande Vogelbuurt in Amsterdam aan de beurt. De bewoners voerden een opera op over het verleden, het heden en de toekomst van hun wijk. In de commentaren

van de deelnemers herkennen we waar Sanders al in de vroege twintigste eeuw op hamerde. Zo vertelde één van hen over het groepsgevoel dat de opera teweegbracht: ‘Die saamhorigheid is mooi. Het is leuk dat arm en rijk meedoen. Er zijn mensen die een koophuis hebben, maar ook mensen die van de voedselbank afhankelijk zijn.’³² Een ander stelde: ‘De volksopera is vooral leuk omdat ik er slimmer van word. Ik weet nu de jaartallen van belangrijke stadsveranderingen.’³³

Een bekender en internationaal voorbeeld van een muziekproject dat tegenstellingen overbrugt, is het West-Eastern Divan Orchestra. Dat orkest – een initiatief van Daniel Barenboim en Edward Said – brengt ieder jaar zo’n tachtig jongeren uit Israël, Palestina en de Arabische buurlanden bij elkaar om samen te spelen en wereldwijd op te treden. Zo wil het bijdragen aan een vreedzame oplossing voor de conflicten in het Midden-Oosten.

En de beeldende kunst? Wie een blik werpt op de programmering van moderne kunstmusea in Nederland en elders, komt tot de conclusie dat de aanhangers van *l’art pour l’art* vandaag de dag aan het kortste eind trekken. Discriminatie, armoede en oorlog zijn terugkerende thema’s in de beeldende kunst in al zijn hedendaagse vormen, variërend van ‘traditionele’ schilderkunst tot fotografie tot ruimtevullende installatiekunst. Tot de meest geëngageerde én omstreden kunstwerken van de laatste tijd – en in die zin vergelijkbaar met *D.O.O.D.* – behoren de affiches die fotograaf Oliviero Toscani maakte voor het modemerkt Benetton. In de jaren tachtig en negentig van de vorige eeuw waren deze bontgekleurde posters niet te missen in het internationale straatbeeld. Zij vertoonden onder andere een zoenende non en priester, een zwarte vrouw met een blanke baby aan de borst, een stervende aidspatiënt, gekleurde condooms (die tevens in de Benetton-winkels werden uitgedeeld) en de bebloede kleren van een gesneuvelde Bosnische soldaat. Toscani ontving enerzijds vele prijzen voor zijn werk, anderzijds werd het niet zelden geboycot vanwege de provocatieve inhoud. Ook stelden critici dat Toscani Benetton hielp kleding te verkopen over de rug van andersmans leed. Maar de besmeurde kleren van de Bosnische soldaat (Marinko Gagro was zijn naam) waren ingestuurd door zijn vader. Zo wilde hij de zinloosheid van oorlogen voor het voetlicht brengen. En de ouders van de stervende aidspatiënt, David Kirby, waren juist trots. Benetton buitte hun verdriet niet uit, stelden zij, maar het was andersom: zij gebruikten het modemerkt om aandacht te vragen voor het aidsprobleem.³⁴ Vanwege de verbinding tussen kunst en commercie was die aandacht vele malen groter dan wanneer het affiche in een museum of galerie had gehangen.

In het verhaal van de kunstbiënnale Manifesta die in 2014 in Sint Petersburg plaatsvond, herkennen we de casus van de sporters die in 1936 naar de Spelen in Berlijn gingen. Want toen de organisatie van de Manifesta Sint Petersburg als locatie koos, was Poetin nog niet aan de macht. Maar toen later onder diens presidentschap De Krim werd bezet en dissidenten en homo's als misdadigers werden behandeld, groeide de kritiek op het geplande evenement. De organisatie besloot desondanks om de Russische editie door te laten gaan. De expositie zou worden benut om politiek stelling te nemen – binnen de grenzen van wat mogelijk was in Rusland. Toen het eenmaal zover was, kon het publiek Marlene Dumas' *Great Men* bekijken, een reeks geschilderde portretten van homoseksuelen. Onder de geportretteerden waren Oscar Wilde, Alan Turing en Rudolf Noerejev, maar ook de Vietnam-veteraan Leonard Matlovich (1943-1988). Onder diens portret (afb. 4) schreef Dumas de tekst die op zijn grafsteen staat: 'When I was in the army, they gave me a medal for killing two men and a discharge for loving one.' Tegen de *New York Times* zei Dumas over haar deelname aan de omstreden expositie: 'I hope to touch the audience with these intimate portraits and the lives of these men. I hope to share my shame, seeing the stupidity and cruelty of the human race.'³⁵ Manifesta-directeur Hedwig Fijen lichtte de keuze om te blijven als volgt toe: 'Het is van belang dat we een statement maken en onze tegenstanders niet de overwinning gunnen door de boel af te blazen. We willen juist laten zien wat de betekenis van hedendaagse kunst voor

Afbeelding 4. Marlene Dumas, *Great Men* (Leonard Matlovich). www.flickr.com.

het dagelijkse leven is.³⁶ Daarmee vertoont deze editie van de Manifesta – subtiel, maar niettemin – gelijkenissen met de deelname van Jesse Owens aan de Spelen van Berlijn. Hij begaf zich op vijandelijk terrein, maar slaagde er met zijn persoonlijke prestaties in om de normen en waarden van het gastland in diskrediet te brengen. (Owens werd overigens ook in zijn vaderland hevig gediscrimineerd vanwege zijn huidskleur.)

Rest de vraag naar het effect van kunst die geen *l'art pour l'art* wil zijn. Kan kunst iets doen aan 'the stupidity and cruelty of the human race' – om de woorden van Dumas te gebruiken? We weten niet hoeveel mensen dankzij *D.O.O.D.* overtuigd raakten van het kwaad van het nazisme. Wat wel waarschijnlijk is, is dat de expositie bezoekers heeft gesterkt in hun antipathie. En dat het evenement op die manier een schakeltje is geweest in een proces van bewustwording. Een bewustwording die eraan bijdroeg dat na de Duitse invasie een klein deel van de Nederlanders in verzet kwam tegen de Jodenvervolging. Ook voor het werk van de Stichting Volksopera, Barenboim en Said, Toscani en Dumas geldt: al is het praktische effect ervan gering, dan nog blijft het van bijzondere waarde. Niet alleen vanwege dat (geringe) praktische effect in het heden, maar ook omdat het zijn activerend potentieel altijd blijft behouden. De betekenis van deze werken gaat verder dan het incidentele onrecht waarnaar zij verwijzen: deze is universeel en van alle tijden. Terwijl Harmen Meurs' *Tijdbeeld 1934* nog steeds geregeld wordt genoemd, heeft bijna niemand het meer over het apolitieke werk van veel tijdgenoten – ook al is dat artistiek gezien misschien even goed of beter.

In dezelfde tijd waarin Menno ter Braak, Edgar du Perron en Paul Sanders naar culturele middelen grepen om het gevaar van het fascisme aan te kaarten, schreven Albert Einstein en Sigmund Freud elkaar ieder een open brief. De hoofdvraag van die briefwisseling luidde: kan de mens leven zonder oorlog, en zo ja, hoe? De beide genieën waren sceptisch. Niettemin besloot Freud zijn brief licht hoopvol. Zo er een weg is uit de duisternis, schreef hij, dan is het de menselijke beheptheid met cultuur:

How long have we to wait before the rest of men turn pacifist? Impossible to say, and yet perhaps our hope that these two factors – man's cultural disposition and a well-founded dread of the form that future wars will take – may serve to put an end to war in the near future, is not chimerical. But by what ways or by-ways this will come about, we cannot guess. Meanwhile we may rest on the assurance that whatever makes for cultural development is working also against war.³⁷

Noten

1. P. Valkhoff, “De Franse Romantiek en Théophile Gautier,” *De Beweging* jrg. 7 (1911): 248.
2. Bart Slijper, *Hemelbestormers. De revolutie van de Tachtigers* (Amsterdam: Prometheus, 2017), 40-50.
3. Gerben Colmjon, *De beweging van Tachtig. Een cultuurhistorische verkenning in de 19e eeuw* (Utrecht/Antwerpen: Het Spectrum, 1963), 302-308.
4. Zie hiervoor: Koen Vossen, *Vrij vissen in het Vondelpark. Kleine politieke partijen in Nederland 1918-1940* (Amsterdam: Wereldbibliotheek, 2003).
5. Robin te Slaa en Edwin Klijn, *De NSB. Ontstaan en opkomst van de Nationaal-Socialistische Beweging, 1931-1935* (Amsterdam: Boom, 2009), 21-23.
6. E.H. Kossmann, *De Lage Landen 1780-1980. Twee eeuwen Nederland en België, II: 1914-1980* (Amsterdam: Olympus, 2002), 95.
7. Menno ter Braak, E. du Perron en Maurice Roelants, “Ter inleiding,” *Forum* jrg. 1, nr. 1 (jan. 1932); 2. Voor kritiek op het fascisme en communisme zie bijvoorbeeld: Menno ter Braak, “Hitler, Ebenbild des Herrn,” *Forum* jrg. 2 nr. 5 (mei 1933): 341-345; E. du Perron, “Flirt met de Revolutie,” *Forum* jrg. 2 nr. 2 (feb. 1933): 81-99.
8. Internationaal Instituut voor Sociale Geschiedenis (IISG), archief Paul F. Sanders, inv.nr. 1.
9. Ibidem.
10. Stefan van den Bossche en Peter Wouters, *Grondlaag & pigment. Kunst, cultuur en samenleving* (Antwerpen: Maklu, 2012), 134.
11. Eerder verschenen de volgende wetenschappelijke studies over de tentoonstelling D.O.O.D.: José Vorstenbosch, “De Ware Olympische Gedachte. D.O.O.D. en de Olympische Kunsttentoonstelling. Twee exposities rondom de Spelen van 1936,” *Jong Holland* jrg. 7 nr. 4 (1991), 30-43; en Betsy Dokter en Carry van Lakerveld ed., *Een kunstolympiade in Amsterdam. Reconstructie van de tentoonstelling D.O.O.D. 1936* (Zwolle/Amsterdam: Waanders/Gemeentearchief, 1996). De laatstgenoemde publicatie verscheen in het kader van een reconstructie van de expositie bij het Amsterdamse Gemeentearchief. Zie ook: José Vorstenbosch, “Kunstenaars tegen fascisme. De B.K.V.K. en de Olympiade onder dictatuur” (doctoraalscriptie K.U. Nijmegen, 1989); André Swijntink, “Nederland en de nazi-spielen. Verslag van een onderzoek naar de houding van Nederlanders in het bijzonder afkomstig uit de sportwereld tegenover de Olympische Spelen van 1936 in Berlijn (doctoraalscriptie V.U. Amsterdam, 1986). Met dank aan José Vorstenbosch voor het toesturen van haar scriptie.
12. Andere antifascistische exposities vonden plaats in Parijs (1935), Londen (1935) en nogmaals Parijs (1937). In 1934 vond in Amsterdam de kleine kunstmanifestatie *Cultuur 1934* plaats.

13. P.F.S., 'Richard Strauss en de nazi's', *Het Volk* (23 maart 1933).
14. Hans Mulder, *Kunst in crisis en bezetting. Een onderzoek naar de houding van Nederlandse kunstenaars in de periode 1930-1945* (Utrecht/Antwerpen: Het Spectrum, 1978), 128-129.
15. Zie hiervoor het artikel José Vorstenbosch, "De Ware Olympische Gedachte. D.O.O.D. en de Olympische Kunsttentoonstelling. Twee exposities rondom de Spelen van 1936," *Jong Holland* jrg. 7, nr. 4 (1991): 30-43.
16. Saul Friedländer, *Nazi Germany and the Jews. The years of persecution: 1933-1939* (Londen: Weidenfeld & Nicolson, 2014).
17. Dat waren Wim Peters, Tollien Schuurman, Ben Bril, Bets ter Horst, Hans Paerl en Henri Landheer. *Auke Kok, 1936. Wij gingen naar Berlijn* (Amsterdam: Thomas Rap, 2016), 32-43.
18. Arnd Krüger, "Epilogue," in *The Nazi Olympics. Sport, politics, and appeasement in the 1930s*, ed. Arnd Krüger en William Murray (Urbana/Chicago: University of Illinois Press, 2003), 230.
19. Anon., "Lezing dr. Menno ter Braak op de tentoonstelling D.O.O.D.," *De Telegraaf* (27 aug. 1936); anon., "De Olympiade Onder Dictatuur," *Het Vaderland* (10 sept. 1936).
20. Anon., "Voordracht Liesbet Sanders op de tentoonstelling D.O.O.D.," *Het Vaderland* (5 sept. 1936).
21. P.F.S., "Beeldende kunstenaars getuigen. Op de tentoonstelling D.O.O.D.," *Het Volk* (20 aug. 1936).
22. John Steen, "D.O.O.D. 1936: de internationale achtergrond," in *Een kunstolympiade in Amsterdam. Reconstructie van de tentoonstelling D.O.O.D. 1936*, ed. Betsy Dokter en Carry van Lakerveld (Zwolle/Amsterdam: Waanders/Gemeentearchief, 1996), 24-26.
23. Peter Hofland, "De Olympiade Onder Dictatuur. Bestuur, cultuur en openbare orde in de jaren dertig," in *Een kunstolympiade in Amsterdam. Reconstructie van de tentoonstelling D.O.O.D. 1936*, ed. Betsy Dokter en Carry van Lakerveld (Zwolle/Amsterdam: Waanders/Gemeentearchief, 1996), 14.
24. Sanders schrijft in zijn memoires dat de Duitse ambassadeur een bezoek bracht, maar waarschijnlijker is dat het ging om de consul-generaal, die in Amsterdam gevestigd was. Het bezoek lijkt te zijn afgelegd op 17 augustus 1936. Stadsarchief Amsterdam, archief van de Gemeentepolitie (5225), inv.nr. 4788.
25. Het zou kunnen gaan om een karikatuur van Goebbels. Peter Hofland, "De Olympiade Onder Dictatuur. Bestuur, cultuur en openbare orde in de jaren dertig," in *Een kunstolympiade in Amsterdam. Reconstructie van de tentoonstelling D.O.O.D. 1936*, ed. Betsy Dokter en Carry van Lakerveld (Zwolle/Amsterdam: Waanders/Gemeentearchief, 1996), 16.
26. Internationaal Instituut voor Sociale Geschiedenis (IISG), archief Paul F. Sanders, inv.nr. 1.
27. Als geciteerd door Peter Hofland, "De Olympiade Onder Dictatuur. Bestuur, cultuur en openbare orde in de jaren dertig," in *Een kunstolympiade in Amsterdam. Reconstructie van de tentoonstelling D.O.O.D. 1936*, ed. Betsy Dokter en Carry van Lakerveld (Zwolle/Amsterdam: Waanders/Gemeentearchief, 1996), 17.

28. Internationaal Instituut voor Sociale Geschiedenis (IISG), archief Paul F. Sanders, inv.nr. 1.
29. Bijvoorbeeld: anon., “Expositie de Olympiade onder dictatuur,” *De Telegraaf* (11 aug. 1936); anon., “De Olympiade Onder Dictatuur,” *Het Vaderland* (10 sept. 1936).
30. Als geciteerd door José Vorstenbosch, “De Ware Olympische Gedachte. D.O.O.D. en de Olympische Kunsttentoonstelling. Twee exposities rondom de Spelen van 1936,” *Jong Holland* jrg. 7 nr. 4 (1991), 40.
31. Internationaal Instituut voor Sociale Geschiedenis (IISG), archief Paul F. Sanders, inv.nr. 98.
32. Marieke de Ruiter, “Abba uit het hoofd,” *Het Parool* (22 juni 2018).
33. Ibidem.
34. Lien Billiet, “United colors of Benetton. Een onderzoek naar culturele verschillen in de perceptie van de Benettoncampagnes” (scriptie K.U. Leuven, 2003). Zie: <http://www.thesis.net/benetton/benetton.htm>.
35. Nina Siegal, “Art shapes a civil rights debate in Russia,” *The New York Times* (18 juni 2014).
36. Rutger Pontzen, “Kremlin in de kunsten,” *de Volkskrant* (19 juni 2014).
37. Albert Einstein en Sigmund Freud, *Why War?* (z.p.: League of Nations, International Institute of Intellectual Co-operation: 1933), 56-57.