



PYKE KOCH

Een duiding van zijn handelen tijdens de
Tweede Wereldoorlog

Vincent E. Brink
v.e.brink@students.uu.nl
BA scriptie
BA Geschiedenis
Universiteit Utrecht
12 april 2016
dr. G.G.von Frijtag Drabbe Kunzel

Inhoudsopgave

Inleiding	2
Hoofdstuk 1 - "Ik ben een aristocraat"	10
Hoofdstuk 2 - Extase en teloorgang	17
Artikelen voor <i>de Waag</i>	17
Een rijkscollectie voor het DVK	20
Postzegels voor de PTT	22
Hoofdstuk 3 - Een tijdsgebonden imago	26
Conclusie.....	31
Bibliografie.....	34
Lijst met afkortingen:	34
Literatuur	35
Bronnen	38
Bronpublicaties	39
Illustratieverantwoording.....	39

Inleiding

Na de Tweede Wereldoorlog was er sprake van een duidelijke schifting. Er was behoefte aan een scheiding tussen goed en fout, verzetsstrijders en collaborateurs. Minister van Justitie, Gerrit Jan van Heuven Goedhart, zei in 1944: "Wij vangen hen allen."¹ Hiermee bedoelde hij alle landverraders. Maar wie waren nu die landverraders? Volgens Peter Romijn is de term collaboratie veelzeggend, maar weinig exact. Tijdens de bezetting betekende collaboratie: alle vormen van samenwerking met of hulpverlening aan de vijand.²

Maar wanneer wordt er samengewerkt en wanneer gaat men door met zijn of haar leven zoals dat voor de bezetting bestond? Het was immers de Nederlandse regering die opriep het dagelijks leven zoveel mogelijk voort te zetten. In deze scriptie wordt ingegaan op een specifieke groep, namelijk de kunstenaars. Het is essentieel voor kunstenaars om zich in alle vrijheid uit te kunnen drukken. Er zal in het bijzonder gesproken worden over Pyke Koch, een schilder die al voor de bezetting de fascistische ideologie aanhing.

Op 15 juli 1901 werd in het Gelderse Beek de zoon van Pieter Frans Christiaan Koch geboren. Hij kreeg dezelfde naam als zijn vader, later zal hij bekend worden als Pyke. In het fascisme vond Koch zijn idealen en voor deze idealen is hij nooit geweken. Koch geloofde in een aangeboren ongelijkheid, en daarmee in de zinloosheid van de klassenstrijd.³ Ondanks zijn fascistische gedachtegoed en zijn samenwerking met de NSB had Pyke Koch na de Tweede Wereldoorlog een plek in de samenleving. Hij kon zijn kunst blijven exposeren en mensen kwamen er ook naar kijken. Vandaag de dag hangen Kochs schilderijen in de grote musea van Nederland. Zijn schilderij *Zelfportret met zwarte band* is zijn bekendste schilderij, dit schilderij is tentoongesteld in het Centraal Museum in Utrecht. Ook was Koch verantwoordelijk voor het ontwerpen van de lantaarnpalen in de Utrechtse binnenstad.

Kunstenaars zoals Pyke Koch werden niet met rust gelaten tijdens de bezetting. De Duitse bezetter zag de bruikbaarheid van de culturele sector. Door middel van

¹ Peter Romijn, *Snel, Streng En Rechtvaardig* (Amsterdam 2002) 9.

² Romijn, *Snel, Streng En Rechtvaardig*, 24.

³ P.F.C. Koch, 'Pyke Koch: Een anarchistische contra-revolutionair', in: Talitha Schoon, *Pyke Koch. Schilderijen en tekeningen*, tent.cat. Rotterdam (Museum Boijmans-van Beuningen) 1995, 11.

propagandastrategieën konden mensen beïnvloed worden in hun denken. De eerste paar jaren van de oorlog geloofden de Nazi's in het overtuigen van de Nederlandse bevolking van hun gelijk.⁴ Het beïnvloeden van de culturele sector ging met behulp van verschillende instituties. Onder leiding van Tobie Goedewaagen poogde het Departement van Volksvoorlichting en Kunsten (DVK) de Nederlandse kunstsector te reguleren. Onderdeel van dit departement was de Kultuurkamer, die zorgde ervoor dat de Kunstenaars in goede banen werden geleid. De kunstsector moest vrij blijven van verkeerde invloeden, deze invloeden noemden de Duitsers ontaard. Ontaarde, of *entartete* kunst, was een door het Nazi-regime bedachte term voor het aanduiden van bijna alle vormen van moderne kunst. Met name het expressionisme moest het ontgelden. Het expressionisme was ontstaan in het Duitsland van de Weimar Republiek. Deze kunst werd gezien als on-Duits, joods en/of bolsjewistisch. Entartete kunstuitingen waren volgens het naziregime uitdrukkingen van ziekte en degeneratie, aldus Benien van Berkel.⁵

Als kunstenaars hun werk wilden blijven voortzetten dienden zij zich aan te melden bij de Kultuurkamer.⁶ Op het niet aanmelden stond een boete.⁷ Wanneer men wel aangemeld was, kon er beroep worden gedaan op subsidies en rantsoenen. Zonder aanmelding werd het moeilijk voor de kunstenaar om het vak nog te blijven beoefenen. Het leven kon zonder een aanmelding niet voortgezet worden zoals dat voor de oorlog bestond.

Over Pyke Koch zijn verscheidene publicaties verschenen. De meest recente is *Kunstenaars van de Kultuurkamer* van Claartje Wesselink. In dit boek is Koch een van de drie kunstenaars die Wesselink behandelt. Wesselink schrijft over kunstcollaboratie in het algemeen en gebruikt drie kunstenaars en twee kunstenaarsverenigingen, waaronder Koch, als casestudie. Daarnaast heeft het *kunstschrift* een editie gewijd aan Pyke Koch. Hierin komen verschillende (kunst)historici aan het woord, waaronder Carel Blotkamp en Mariette Haveman. Samen met Wesselink zijn zij de drie belangrijkste auteurs die geschreven hebben over Koch. Ook is er een kleine biografie opgesteld in de tentoonstellingscatalogus van Kochs tentoonstelling in het Museum

⁴ Romijn, *Snel, Streng En Rechtvaardig*, 31.

⁵ Benien van Berkel, *Dr. Tobie Goedewaagen (1895-1980). Een leven lang national-socialist* (Amsterdam 2012) 296.

⁶ *Verordeningenblad der Nerderlandsche Kultuurkamer*, 'Artikel 3', 1 januari 1942.

⁷ *Verordeningenblad der Nerderlandsche Kultuurkamer*, 'Artikel 32'.

Boijmans van Beuningen in 1995. Mijn onderzoek voegt zich bij de geschiedschrijving over Koch. Net als Wesselink poog ik de grotere vraag over collaboratie en hoe dat geduid moet worden in mijn onderzoek te implementeren. Echter, waar Wesselink aan de hand van Koch een beeld schetst van de Nederlandse kunstwereld tijdens de bezetting, richt ik mij louter op Koch als collaborateur en probeer ik deze collaboratie te duiden. Naast het laten zien van het leven van Koch en dat te verklaren, wat auteurs voor mij gedaan hebben, poog ik Kochs levensloop aan het historiografisch debat over collaboratie tijdens de Tweede Wereldoorlog te koppelen.

In deze scriptie wordt er gebruikt van verschillende soorten bronnen. Het boek van Wesselink heeft de basis gelegd voor het bronnenonderzoek van deze scriptie. De gevonden literatuur heb ik deels te danken aan de bronvermelding van Wesselink. Naast de auteurs die zojuist genoemd zijn, hebben niet veel auteurs expliciet over Koch geschreven. Ik heb daarom naast de eerdergenoemde titels ook gebruik gemaakt van verschillende archieven, namelijk: het Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie, het Letterkundig Museum en het Nederlands Instituut voor Oorlogsdocumentatie. In deze archieven wordt correspondentie van Koch bewaard. Uit deze correspondentie heb ik passages gekozen die wat zeggen over de persoon die Koch was, keuzes die hij maakte voor, tijdens en na de oorlog en zijn ideeën over de wereld waarin hij leefde. Daarnaast heb ik gebruik gemaakt van de krantendatabank Delpher. Ik heb hier alle beschikbare stukken over of door Koch gelezen en de relevante hiervan gebruikt. Wederom gaat het hier om stukken die Kochs handelen tijdens de oorlog laten zien en verklaren. Ook heb ik gebruik van kranten en tijdschriften om de meningen over Koch na de oorlog te kunnen peilen. Ik heb gepoogd verschillende meningen te vinden en deze tegenover elkaar te zetten.

Het historisch debat over goed of fout na de oorlog, en of die termen überhaupt gebruikt kunnen worden, kent een lange geschiedenis. Deze scriptie zal zich goeddeels op de recente ontwikkelingen richten. Toch is het van belang om de aanloop na deze recente ontwikkelingen in kaart te brengen. Na de oorlog, in 1955, kreeg Louis de Jong de opdracht van het Ministerie van Onderwijs, Cultuur en Wetenschap (OCW) om een gedetailleerde geschiedenis te schrijven over Nederland tijdens de bezetting. Vandaag de dag is er veel kritiek op de boekenreeks van De Jong. Hij zou te moraliserend te werk zijn gegaan. In De Jongs boeken was een duidelijke scheiding te vinden tussen goed en fout. In zijn oratie in 1983 pleitte Hans Blom voor het loslaten van waardeoordelen in

de geschiedschrijving over de Tweede Wereldoorlog.⁸ In 2001 kwam Chris van der Heijden met zijn boek *Grijs Verleden*.⁹ Hierin betitelde hij de Nederlanders ten tijde van de Tweede Wereldoorlog niet als misdadigers, maar als meelopers. De gemiddelde Nederlander hing niet de held uit.

Sinds kort is er een nieuwe ontwikkeling in dit historisch debat. Onlangs heeft het NIOD het onderzoeksproject *Erfenissen van Collaboratie* afgesloten. In dit onderzoek wordt de positie van voormalig collaborateurs in de Nederlandse naoorlogse samenleving onderzocht. Dit is op een nieuwe manier gebeurd. Het oogmerk was om op een systematische manier de positie van voormalig 'fout' Nederland in de samenleving te onderzoeken en zo inzicht te geven in de mechanismen van uitsluiting en integratie in het naoorlogse Nederland en de daarmee samenhangende ideeën van 'goed burgerschap'.¹⁰

In het artikel *Nieuwe geschiedschrijving van de collaboratie* van Ido de Haan en Peter Romijn uit 2009 wordt er verder ingegaan op de ontwikkeling van het historiografisch debat over de geschiedschrijving van de Tweede Wereldoorlog. Zij stellen dat de geschiedschrijving in een breder maatschappelijk verband en een langdurig historisch perspectief moet worden gezet. Er moet gekeken worden naar de levensloop van een persoon en zijn intellectuele en professionele achtergrond. De Haan en Romijn benadrukken ook de geografische ontworteling waarmee de Duitse bezettingspolitiek het klimaat schiep voor de betrokkenheid bij grootschalige misdadigheid. Daarnaast zien zij de recente hernieuwde aandacht voor de ideologische werfkracht van het fascisme en nationaalsocialisme en de manier waarop deze stromingen zich verhielden tot grote thema's van de eerste helft van de twintigste eeuw. Er is meer nadruk gekomen op de psyche van de collaborateur.¹¹

Met het boek *Doorn in het vlees* van Ismee Tames is er systematischer aandacht ontstaan voor de maatschappelijke context waarin collaborateurs tijdens en na de bezetting opereerden.¹² De tendens van de tijd is een belangrijke factor in dit boek en

⁸ Hans Blom, *In De Ban Van Goed En Fout* (Amsterdam 2007) 7.

⁹ Chris van der Heijden, *Grijs verleden* (Amsterdam 2001) 11.

¹⁰ NIOD, 'Erfenissen van Collaboratie', <http://erfenissenvancollaboratie.nl> (10 februari 2016).

¹¹ Ido de Haan en Peter Romijn, 'Nieuwe geschiedschrijving van de collaboratie', *BMGN* 124 (2009) 3, 323-328, aldaar 325.

¹² Ismee Tames, *Doorn in het vlees: foute Nederlanders in de jaren vijftig en zestig* (Amsterdam 2013).

is daarom belangrijk voor het laten zien van de dynamiek van collaboratie. Zij heeft zich voornamelijk op de naoorlogse situatie gericht. De omgang met collaboratie staat in dit boek centraal. Volgens De Haan en Romijn biedt *Erfenissen van Collaboratie* een veel breder palet aan motieven tot collaboratie dan die van de frustratie van sociaal gedeclasseerden.¹³

Jonathan Judaken heeft onderzoek verricht naar de positie van Franse intellectuelen tijdens de Duitse bezetting. Voor het duiden van deze positie gebruikte Judaken een schaal met elf begrippen. Het gaat hier om de zogenaamde c-curve. De c-curve dankt zijn naam aan elf begrippen die in het Engels met de letter c beginnen. Judaken constateert dat er geen statische positie bestond en dat de positie tijdens de bezetting kon verschuiven door omgevingsfactoren. Judaken kwam met de volgende elf posities:

The range includes 1. commitment (in the sense of organized resistance but also of active opposition), 2. connivance against the enemy, 3. circumspection of the Germans and their institutions, 4. cohabitation, 5. concessions, 6. compromise, 7. compliance, 8. complicity, 9. conviction, 10. collaboration, and 11. collaborationism.¹⁴

Marnix Beyen heeft in zijn onderzoek naar culturele collaboratie in Vlaanderen gebruik gemaakt van de c-curve. Hij heeft de elf begrippen van Judaken vertaald naar het Nederlands. Deze scriptie maakt gebruik van zijn duiding van de begrippen en de vertaling daarvan. Beyen gebruikt de c-curve als volgt:

De lijn begint bij *commitment* (actief, al dan niet georganiseerd verzet) en eindigt bij *collaborationism* (gehechtheid aan de fascistische of nationaalsocialistische ideologie). Daartussenin situeert Judaken *connivance* (meer passieve vormen van verzet), *circumspection* (een argwanende houding ten opzichte van het Duitse bezettingsbestuur), *cohabitation* (wat nog het dichtst bij het meer klassieke

¹³ De Haan en Romijn, 'Nieuwe geschiedschrijving van de collaboratie', 326.

¹⁴ Jonathan Judaken, *Jean-Paul Sartre and the Jewish Question : Anti-antisemitism and the Politics of the French Intellectual* (Lincoln 2006) 311.

'accommodatie' komt), *concessions, compromise, complicity, conviction* en *collaboration* (samenwerking in de strikte zin van het woord).¹⁵

Deze scriptie positioneert zich als volgt in het historiografisch debat. Er wordt gebruik gemaakt van de c-curve van Judaken. Zowel Judaken als Beyen hebben laten zien dat het gebruik van deze curve kan helpen met het duiden van de mate van collaboratie. Het gebruik van de c-curve in onderzoeken naar zowel de Franse als de Vlaamse intellectuelen stelt mij in staat deze te gebruiken voor mijn scriptie. Ik zie voldoende aanleiding om de c-curve over te nemen zoals hij is. Het is interessant om te kijken of deze c-curve toepasbaar is op de Nederlandse situatie, in dit geval op Pyke Koch. Daarmee sluit deze scriptie aan bij de huidige ontwikkelingen in het historiografisch debat. Namelijk, het gebruik van de c-curve kan laten zien dat collaboratie iets dynamisch was. Een collaborateur koos niet expliciet om te collaboreren. In deze scriptie wordt duidelijk dat bij elke vorm van eventuele collaboratie vraagtekens gezet moet worden. Met behulp van de c-curve kan er een genuanceerd oordeel geveld worden over collaboratie. Daarnaast laat het ruimte voor interpretatie. Hierbij zijn de motieven van de collaborateur van belang. Verschillende redenen voor collaborerende activiteiten resulteren ook in verschillende posities op de c-curve. In deze scriptie kijk ik naar de vermeende collaborerende activiteiten van Koch. Deze activiteiten vergelijk ik vervolgens met de posities op de c-curve en Beyens beschrijvingen van deze posities. Hieruit zal ik de meest corresponderende beschrijving kiezen en daarmee een collaborerende activiteit duiden.

Daarnaast geeft de levensloop van Pyke Koch inzicht in de, door De Haan en Romijn benoemde, ideologische wervingskracht van het fascisme en nationaalsocialisme en de manier waarop deze stromingen zich verhielden tot de grote thema's van de eerste helft van de twintigste eeuw. Deze scriptie geeft daarnaast een inzicht in de naoorlogse situatie van collaborateurs. Net als in het boek van Tames richt deze scriptie zich op de tendens van de tijd aangaande collaboratie. Dit benadrukt nogmaals dat collaboratie iets dynamisch was.

In mijn onderzoek staat de interpretatie van Pyke Kochs activiteiten centraal: in hoeverre geven deze activiteiten blijk van sympathieën voor het fascistisch

¹⁵ Marnix Beyen, 'Van Brunclair tot Peleman. Cultureel onderhandelen in bezettingstijd', in: L. De Vos, Y. T'Sjoen en L. Stynen (red.), *Verbrande schrijvers: 'culturele' collaboratie in Vlaanderen (1933-1953)* (Gent 2009) 22.

gedachtegoed en/of van collaboratie? Dit cluster van vragen laat zich opdelen in drie deelvragen die corresponderen met de drie hoofdstukken van deze scriptie. Ten eerste, met betrekking tot zijn vooroorlogse jaren: op welke manier(en) toonde Pyke Koch voor de oorlog zijn politieke affiniteit met het fascisme? In dit hoofdstuk gaat het om interpretatie van zowel zijn werk als van zijn doen en laten. Ten tweede, met betrekking tot de oorlogsjaren: in hoeverre is Pyke Kochs handelen in bezettingstijd inderdaad op te vatten als collaboratie wanneer we de c-curve van Judaken hanteren? Ten derde, met betrekking tot de naoorlogse periode: in hoeverre werden Pyke Kochs activiteiten gedurende de oorlog inderdaad als collaboratie gezien en in hoeverre was dit 'oordeel' statisch?

In deze scriptie komen de volgende termen herhaaldelijk terug: NSB'er, landverrader en collaborateur. Belangrijk is dat een landverrader geen NSB'er hoeft te zijn geweest. Andersom is wel zo dat een NSB'er gezien kan worden als een landverrader en collaborateur. De variatie in het gebruik van deze termen komt voort uit louter stilistische redenen. Daarnaast is het belangrijk om de termen fascisme en nationaalsocialisme of nazisme uiteen te zetten. Voor de definitie van fascisme beroep ik me op die van Paxton:

Fascism may be defined as a form of political behaviour marked by obsessive preoccupation with community decline, humiliation, or victimhood and by compensatory cults of unity, energy, and purity, in which a mass-based party of committed nationalist militants, working in uneasy but effective collaboration with traditional elites, abandons democratic legal restraints goals of internal cleansing and external expansion.¹⁶

Nationaalsocialisme behoort tot de dezelfde familie als het fascisme. Op enkele punten verschillen deze concepten van elkaar. Het belangrijkste verschil is het raciale aspect. In deze scriptie wordt het nationaalsocialisme gezien als onderdeel van het fascisme. De term nationaalsocialisme of nazisme wordt alleen gebuikt als dit verschil zichtbaar is. In alle andere gevallen wordt er gesproken van fascisme.

Deze scriptie is ingedeeld in drie hoofdstukken. Respectievelijk worden de periodes voor, tijdens en na de oorlog behandeld. In hoofdstuk één wordt ingegaan op

¹⁶ Robert Paxton, *The Anatomy of Fascism* (Londen 2004) 218.

de vorming van Pyke Koch tot de persoon die hij bij de aanvang van de oorlog was. Dit zal voornamelijk een inleidend hoofdstuk zijn. Twee schilderijen van hem staan centraal, schilderijen waarin zijn sympathie voor het fascisme naar voren komt. Hoofdstuk twee bestaat uit werkzaamheden die Koch uitvoerde tijdens de bezetting. Deze worden getoetst aan de c-curve. Hiermee wordt er gekeken op welke schaal Koch collaboreerde. Dit hoofdstuk is opgedeeld in drie paragrafen: Artikelen voor de Waag, Een rijkscollectie voor het DVK en Postzegels voor de PTT. Tot slot kan het laatste hoofdstuk gezien worden als een epiloog, de naoorlogse situatie van Koch staat centraal. Er wordt beschreven hoe er in het algemeen omgegaan werd met collaborateurs en of men Koch beschouwde als een collaborateur. Het gaat hier met name om meningen uit de maatschappij. Voor contemporaine meningen wordt er gebruik gemaakt van commentaren van journalisten en kunstcritici. Deze commentaren zijn afkomstig uit tijdschriften en kranten. Deze meningen worden geduid door te kijken naar de tendens van de tijd.

Hoofdstuk 1 – ‘Ik ben een aristocraat’

In dit hoofdstuk wordt er gekeken naar de periode voor de oorlog. Er zal een beeld geschetst worden hoe Koch de persoon werd die hij tijdens de oorlog was. Dit zal voornamelijk een inleidend hoofdstuk zijn. Van collaboratie is in de vooroorlogse periode nog niet te spreken, er is immers geen bezetter of vijand. Toch is het van belang Kochs leven voor de oorlog te bespreken. Deze jaren hebben Koch gevormd tot de persoon die hij bij aanvang van de oorlog was. In dit hoofdstuk wordt de volgende deelvraag beantwoord: op welke manier(en) toonde Pyke Koch voor de oorlog zijn politieke affiniteit met het fascisme?

Het is 1931, Pyke Koch zet zijn laatste penseelstreek op het schilderij *De Schiettent*. Dit schilderij zou zijn doorbraak worden. Dat hij schilder zou worden was niet vanzelfsprekend. Koch haalde zijn diploma voor het gymnasium en ging rechten studeren in Utrecht. Eenmaal in Utrecht voegde hij zich bij het Utrechts Studenten Corps (USC).

Zeven jaar studeerde Koch in Utrecht, hij begon in 1920. Begin jaren twintig kwam in Italië Benito Mussolini aan de macht. Het was voor het eerst dat het fascisme van ideologie verrees tot een staatsvorm. Een belangrijk thema van het fascisme is het geloof in de natie als een sterke eenheid - een eenheid gedragen door sterke mannen en geleid door een sterke man. Fascisme is volgens Heywood een opstand tegen de gevestigde orde van de parlementaire democratie en de erfenis van de Franse revolutie, zo puntig vervat in de slogan ‘vrijheid, gelijkheid, broederschap’. Voor fascistten zijn mensen niet gelijk, maar zijn sommigen significant sterker dan anderen. De erkenning van de natuurlijke ongelijkheid en natuurlijke orde is essentieel voor het fascisme. Het is niet voor niets dat de slogan van de Italiaanse fascistten ‘1789 is dood’ is.¹⁷

Volgens Wesselink toonde Koch in zijn jeugd al sympathie voor onderdelen van het fascisme. De uniformen van de in zijn geboorteplaats gestationeerde soldaten maakten veel indruk op hem. Zijn beste vriend in die tijd was Jonkheer Marinus van der Goes van Naters. Van der Goes had net als Koch veel belangstelling voor wat er zich achter de Nederlandse grenzen afspeelde. Van der Goes gaf te kennen dat hij een

¹⁷ Andrew Heywood, *Political Ideologies: An Introduction* (Londen 2011) 199.

democraat was.¹⁸ Hierop reageerde Koch: 'En ik ben een aristocraat.'¹⁹ Volgens de zoon van Koch, Pieter Koch, bedoelde zijn vader met deze uitspraak dat hij niet geloofde in gelijkheid. Een andere opvatting van Koch was dat persoonlijk geluk onafhankelijk was van materiële welvaart en dus van economische groei. Hiermee gepaard ging zijn wantrouwen tegenover de marktwerking die deze economische groei moest bewerkstelligen. Daarnaast was Koch ervan overtuigd dat het irrationele minstens even bepalend was voor de mens als het rationele.²⁰

Tijdens zijn jaren als student en corpslid in Utrecht kwam Koch in aanraking met het fascisme. In het tijdschrift van het USC, *Vox Studiosorum*, werd het volgende betoogd: 'Het Corps heeft nooit een doel gehad: het eenige doel was 't fascistenidee: sterk zijn en heerschen; welk zedelijk masker gebruikt dient te worden, doet niet ter zake, maar deze opzet hebben beide gemeen.'²¹ Zijn jaren bij het USC hebben zijn denkwijze zeker beïnvloed.

Toch ging Koch ook met andersdenkenden om. De socialistische Charley Toorop was een van zijn beste vriendinnen en tevens schilder.²² In *De maaltijd der vrienden*, een schilderij van Toorop, is Koch te zien met andere bekende intellectuelen uit die tijd. Hij wordt omringd door onder andere Gerrit Rietveld, Adriaan Roland Holst en John Rädecker. Het waren stuk voor stuk andersdenkenden. Volgens socioloog Bram Kempers liepen de culturele scheidingslijnen pas na de Tweede Wereldoorlog langs politieke opvattingen en waren deze kunstenaars en intellectuelen vooral individualisten.²³

Echter is het niet zo dat Koch apolitiek was. Zoals al eerder genoemd geloofde hij niet in gelijkheid van de mens. Daarmee was hij volgens Wesselink wantrouwend tegenover het algemeen kiesrecht en de moderne parlementaire democratie.²⁴ Koch had verschillende ideeën over de staatsinrichting. Deze ideeën baseerde hij op buitenlandse voorbeelden. Zo gaf hij te kennen heil te zien in het Italiaans

¹⁸ Marinus van der Goes van Naters, *Met en tegen de tijd* (Amsterdam 1980) 16.

¹⁹ Koch, 'Pyke Koch', 10.

²⁰ Ibidem, 11.

²¹ Danie de Hiep en Joost Klarenbeek, *125 jaar Vox Studiosorum* (Utrecht 1991) 33-34.

²² Mariëtte Haveman, 'Inleiding tot de Pykologie', *Kunstschrift* 54 (2010) 1, 2-14, aldaar 6.

²³ Bram Kempers, 'Maskerades en metaforen: raadselachtig realisme bij Pyke Koch', in: Talitha Schoon, *Pyke Koch. Schilderijen en tekeningen*, tent.cat. Rotterdam (Museum Boijmans-van Beuningen) 1995, 70.

²⁴ Koch, 'Pyke Koch', 12.

corporatisme; een staatsinrichting die gekenmerkt wordt door zijn fascistische elementen. Daarentegen voelde hij ook aantrekkingskracht tot de negentiende-eeuwse Britse oligarchie. In beide gevallen gaat het om een staatsvorm met een sterk leiderschap; een staat geleid door elite.

Koch gaf zijn fascistische denkbeelden gestalte in de vorm van een lidmaatschap van het Verbond van Dietse Nationaalsolidaristen (Verdinaso). Verdinaso werd in 1931 opgericht en betoogde de eenwording van Nederland en Vlaanderen. Deze beweging had Louis de Jong een antisemitisch karakter.²⁵ Kochs houding tegenover antisemitisme was ambivalent. Op een bijeenkomst van Verdinaso werden Einstein en Freud zwartgemaakt op grond van hun jood-zijn. Dit antisemitisme doet Koch af als domme beginselloze jodenhaterij. Aan de andere kant zag hij een rigoureuus antisemitisme wel als een rechtvaardigde zaak.²⁶

In 1937 vertrok Koch samen met zijn vrouw, Hedwig Maria de Geer, naar Italië. De Geer was een telg uit een adellijke familie en daarmee een vermogend vrouw. Haar vader was minister-president van Nederland vóór de Duitse bezetting. Ze vestigden zich in Fiesole, een plaatsje vlakbij Florence. Hier maakte Koch kennis met het fascisme in de praktijk. Mussolini's corporatisme was volgens Koch de staatsvorm waar de tijd om vroeg. Koch noemde Italië een tweede vaderland.²⁷

Zoals hierboven uiteengezet was Koch al voor de Duitse bezetting van Nederland geïnspireerd door het fascisme, maar dan vooral het Italiaans fascisme. Hij was daarin overigens niet de enige: veel intellectuelen en kunstenaars, binnen en buiten Italië, voelden zich aangetrokken door de fascistische ideologie die voor individualisme een belangrijke plaats had ingeruimd.²⁸

²⁵ Louis de Jong, *Het Koninkrijk der Nederlanden in de Tweede Wereldoorlog deel 1* (Den Haag 1969) 263.

²⁶ Zoals geciteerd in: Claartje Wesselink, *Kunstenaars van de Kultuurkamer. Geschiedenis en herinnering* (Amsterdam 2014) 136.

²⁷ Brief van Pyke Koch aan Jo Planten-Koch, ongedateerd, RKD, Planten, inv.nr. 2.

²⁸ Haveman, 'Inleiding tot de Pykologie', 6.

Wanneer er gekeken wordt naar vooroorlogse schilderijen van Koch zijn er fascistische elementen te herkennen. Met name zijn *Zelfportret met zwarte band* (1937) (afbeelding 1) is hier een voorbeeld van. Dit zelfportret was een geschenk aan het Centraal Museum in Utrecht ter gelegenheid van het honderdjarig bestaan.²⁹ Volgens Koch zelf was de band er om zijn eentonige voorhoofdsoppervlak te bedekken. Daarnaast zorgt de zwarte band voor een harmonieuze kleuropbouw, namelijk licht-donker-licht.³⁰ Over dit schilderij bestaan verschillende meningen. Er



Afbeelding 1

was slechts één kunstcriticus die het werk voor de oorlog associeerde met rechts engagement “[Dit schilderij duidt op] een levenshouding die in haar consequenties tot het nationaalsocialisme moet leiden.”^{31,32} Het feit dat andere kunstcritici hier niet zo over dachten, terwijl Koch toen al een uitgesproken fascistisch gedachtegoed had, duidt erop dat er nog geen gevaar werd gezien in het fascisme. Hierbij moet wel in acht worden genomen dat Koch zich voornamelijk met het Italiaans fascisme bezighield. Italiaans fascisme geloofde in tegenstelling tot het nationaalsocialisme niet in antisemitisme. Daarnaast richtte het zich niet op buitenlandse expansie, wat het nationaalsocialisme wel deed.

Fascisme bestond al wel in Nederland. In 1931 werd de NSB opgericht. Binnen enkele jaren groeide de beweging uit tot de grootste fascistische stroming in Nederland. Mede geïnspireerd door Mussolini pleitte de NSB voor de ondergang van de liberale democratie. De NSB was, volgens de mensen die zich niet konden vinden in de fascistische ideeën of hier zelfs een sterke afkeur voor hadden, een toevluchtsoord voor politieke randfiguren, mislukkelingen en querulanten.³³ Tot 1935 had de Nederlandse bevolking niets tot weinig aan te merken op de beweging van Mussert. Het was pas toen duidelijk werd wat het fascisme teweegbracht dat men zich tegen de beweging ging

²⁹ Annemiek Ouwerkerk en Louis van Tilborgh, *Zelfportret met zwarte band van Pyke Koch* (Utrecht 1980) 4.

³⁰ Ouwerkerk en Van Tilborgh, *Zelfportret met zwarte band van Pyke Koch*, 18.

³¹ Wesslink, *Kunstenaar van de Kultuurkamer*, 139.

³² Roodenburg-Schadd, ‘*De Polemische jaren*’, *Kunstschrift* 54 (2010) 1, 16-23, aldaar 18.

³³ Romijn, *Snel, Streng En Rechtvaardig*, 26.

keren. De Spaanse Burgeroorlog, de Abessijnse campagne van Mussolini en de Neurenberger rassenwetten waren voor de Nederlandse bevolking aanleiding om zich te verzetten tegen de NSB.³⁴ Het is niet geheel onverklaarbaar dat dit zelfportret in verband gebracht wordt met het fascisme. Eind jaren dertig is Nederland al bekend met het fascisme en de gevaren daarvan.

Een ander zelfportret van Koch roept ook vragen op over een eventuele



Afbeelding 2

fascistische inslag. Het gaat hier om het schilderij *Marschgezang* (1940) (afbeelding 2), dat Koch zelf vernietigd heeft.³⁵ Op dit schilderij beeldt Koch zichzelf zingend af. In zijn hand heeft hij een bezem die is vastgemaakt aan een vlag. Koch zegt hier zelf over: 'De bezempjes waren als een hommage bedoeld aan de vroeg gestorven Erich Wichman'.³⁶ Wichman was een

fascistische kunstenaar die artikelen schreef voor het tijdschrift *De Bezem*.³⁷ Net als op het vorige besproken schilderij heeft Koch zichzelf hier ook afgebeeld met een zwarte band om zijn voorhoofd. Engelman zegt dat dit geïnterpreteerd moet worden als fascistische symboliek. Naast een zelfportret duidt de genoemde iconografie volgens Engelman ook op een bekentenis tot het nationaalsocialisme.³⁸

Dat Koch niet heeft geweten wat de uitwassen van het fascisme waren is onwaarschijnlijk. Immers, Koch woonde drie jaar in Italië. In 1937 vestigde hij zich in Fiesole. Het was al in 1935 dat Mussolini zich niet hield aan de verdagen van de Verenigde Naties en Ethiopië binnenviel. Door deze overwinningen steeg de populariteit van Mussolini. De ideeën van het fascisme over de staatsinrichting hebben

³⁴ Romijn, *Snel, Streng En Rechtvaardig*, 26.

³⁵ Arno Haijtema, 'Boymans toont groot overzicht van 'aristocraat' Pyke Koch Gênante, ijzige ontmoetingen', *De Volkskrant* (28 februari 1995).

³⁶ Hans van Straten, 'Schilder Pyke Koch betwist fascistische symboliek in z'n werk', *Nieuwsblad van het Noorden* (vrijdag 22 augustus 1980), 9.

³⁷ I. Schöffner, 'Wichmann, Erich (1890-1929)' (versie 12-11-2013), <http://resources.huylgens.knaw.nl/bwn/BWN/lemmata/bwn4/wichman> (15 maart 2016).

³⁸ Jan Engelman, *Pyke Koch* (Amsterdam 1941) 35.

impact gehad op het dagelijks leven in Italië. Knokploegen op de straten was geen zeldzaam beeld.³⁹ In zijn boek *The Anatomy of Fascism* schrijft Paxton het volgende over de situatie van intellectuelen en kunstenaars in fascistisch Italië: ‘They had good reason to feel uncomfortable under the rule of former street fighters contemptuous of professors examining things behind their glasses, idiots who raise unrealistic objections to every affirmation of doctrine.’⁴⁰ Koch moet iets meegekregen hebben van deze ontwikkelingen.

Echter zijn er maar twee uitspraken die Koch gedaan heeft over zijn politieke betrokkenheid in de tijd dat hij in Italië was. De eerste was: ‘Het had niets plebejisch, integendeel iets aristocratisch, in die zin, dat er niet bij alles gedacht werd: wat verdien ik eraan’. En als tweede: ‘Alles marcheerde, iedereen straalde zelfbewustzijn uit. De schoorsteenvegers, die droegen van die papieren mutsen om hun mooie gebrillantineerde haren schoon te houden.’⁴¹ Met deze citaten verklaart Wesselink dat Koch geen verregaand inzicht had in de dieperliggende structuur van de Italiaanse politiek.⁴²

Toen op 10 mei Duitse parachutisten landden op Nederlandse bodem, werden er NSB’ers uit voorzorg opgepakt en opgesloten; dit om te voorkomen dat zij de Duitsers een helpende hand toestaken. Vanaf de eerste dag van de bezetting werden zij bestempeld als landverraders. Zonder samenwerking gepleegd te hebben met de Duitsers waren deze mensen al collaborateurs. Een jaar eerder, in 1939, was het de extremistische NSB’er Rost van Tonningen die een handgemeen uitlokte in de Tweede Kamer, hierop werd hij vervolgens uitgemaakt voor landverrader.⁴³

NSB’ers zagen zichzelf niet als landverraders. Zij zagen zichzelf als revolutionairen. De Duitse bezetting bracht een revolutie die de vooroorlogse legaliteit opzij zette en de weg vrijmaakte voor een nieuwe orde in Europa.⁴⁴ Koch keek hier ook zo tegen aan. In het eerste oorlogsjaar schrijft hij vijf artikelen voor het tijdschrift *De Waag*. In een artikel is Koch vol lof over de nationaalsocialistische revolutie, die een

³⁹ Paxton, *The Anatomy of Fascism*, 139.

⁴⁰ Ibidem, 139.

⁴¹ Betty van Garrel en William Rothuizen, ‘Magisch realisten Willink, Hynckes en Koch: langs de afgrond van de kitsch’, *Haagse Post* 59 (1972) 40, 56-63, aldaar 61.

⁴² Wesselink, *Kunstenaar van de Kulturkamer*, 138.

⁴³ Romijn, *Snel, Streng En Rechtvaardig*, 28.

⁴⁴ Ibidem, 28.

generatie had voortgebracht 'beziel van zelfopoffering, daadkracht en militaire heroïek'.⁴⁵ Dit zal ik in het volgende hoofdstuk verder uitdiepen.

Al met al gaf Koch voor de oorlog al blijk van sympathieën met de fascistische ideologie. Deze sympathie uit zich op verschillende manieren. Al in zijn jeugd gaf Koch te kennen te geloven in de ongelijkheid van de mens. Hij zag zich als een aristocraat. In zijn studententijd liet hij wederom zien affiniteit te hebben met de kernwaarden van het fascisme. Na zijn verblijf in Italië was hij onder de indruk van Mussolini. Hij waardeerde zijn sterke leiderschap. Zijn sympathieën zijn ook in zijn werk terug te vinden. Twee zelfportretten kunnen in verband worden gebracht met het fascisme. Echter dacht hij hier zelf anders over. De zwarte band in beide zelfportretten was er uit louter stilistische redenen, volgens Koch. Een van de portretten heeft Koch zelfs vernietigd. Samengevat kan er gesteld worden dat Koch voor de oorlog al sympathieën had voor het fascisme en dat op verschillende manieren uitte, waarvan zijn schilderijen het meest publieke voorbeeld waren.

⁴⁵ Pyke Koch, 'Notities over kunst, kunstenaars en samenleving', *De Waag* 5 (30 januari 1941) 70.

Hoofdstuk 2 - Extase en teloorgang

Op 10 mei 1940 werd Nederland voor het eerst sinds 1795 binnengevallen door een vreemde mogendheid. De Duitse expansiedrang werd Nederland fataal. Na vijf dagen strijd tekende Generaal Winkelman de capitulatie. Nederland werd bezet door de Duitsers. Niet de gehele bevolking zag dit als een bezetting, voor sommigen was dit een bevrijding. Een bevrijding van het juk van de liberale democratie zoals West-Europa dat sinds de Franse revolutie gekend had. Onder deze groep viel ook Pyke Koch. Al voor de oorlog had hij een belangstelling voor het fascisme. Nu was ook zijn Nederland onder fascistisch bewind. Het waren dan ook de eerste oorlogsjaren waarin Pyke Koch zich mengde in de politiek. Zo schreef hij voor het tijdschrift *De Waag*, ontwierp hij postzegels voor de nazi's en was hij lid van de NSB.

In dit hoofdstuk wordt er gekeken naar het leven van Pyke Koch tijdens de oorlog. Zijn doen en laten wordt vergeleken met de al eerdergenoemde c-curve. Dit gebeurt aan de hand van de volgende vraag: in hoeverre is Pyke Kochs handelen in bezettingstijd inderdaad op te vatten als collaboratie wanneer we de c-curve van Judaken hanteren? Hieruit zal blijken dat sommige acties bestempeld kunnen worden als collaboratie en andere niet. Ik zal proberen de motieven achter de acties te achterhalen. Waar zijn ideologische collaboratie van voor de oorlog nog niet uitmonden in acties is dat tijdens de bezetting wel het geval. Die acties beginnen met het schrijven voor *De Waag*.

Artikelen voor *de Waag*

In het eerste oorlogsjaar schreef Koch meerdere artikelen voor het tijdschrift *De Waag*. *De Waag* was opgericht in 1937. Het blad dankte zijn populariteit in de eerste jaren vooral aan zijn journalistieke breedheid en kwaliteit: het behoorde tot de beste van alle (semi)fascistische bladen, aldus Bernien van Berkel. Begin 1938 stapte hoofdredacteur Baltus Wigtersma op en veranderde het blad steeds meer in een zuiver politiek weekblad.⁴⁶

Waar Koch voor de oorlog nog aanhanger was van Mussolini en zijn fascisme, zorgde de status quo tijdens de bezetting ervoor dat hij zich meer ging richten op het

⁴⁶ Van Berkel, *Dr. Tobie Goedewaagen (1895-1980)*, 126-127.

nationaalsocialisme, aldus Wesselink.⁴⁷ In zijn stukken liet Koch zich zelden antisemitisch uit. Wel zet Koch recensent Paul Sanders neer als de 'Joodsche' recensent aan 'Het Volk'.⁴⁸ Zelf ziet Koch zijn antisemitisme als filosofisch, aldus Haveman. Hij zag zichzelf als een denker en artiest, en had daarom geen boodschap aan ordinare jodenhaterij.⁴⁹ Naast ideologische opvattingen schreef Koch ook praktische beschouwingen over de rol en de aard van de kunst in de fascistische samenleving.⁵⁰ Volgens Koch leed de westerse samenleving aan een ziekelijke drang naar vooruitgang. In een fascistische staat worden het hart en het karakter boven het intellect gewaardeerd, aldus Koch. Het is daarom denkbaar dat er een irrationele kunststroming ontstaat.⁵¹ Koch is in dit artikel voorstander van de irrationaliteit in de kunst. Deze irrationaliteit is een kernwaarde van het fascisme. Heywood zegt hierover: "Facism, addresses the soul, thee motions, the instincts."⁵² Kochs sympathie voor het fascisme kwam voornamelijk naar voren in zijn gedachten over leiderschap. In hetzelfde artikel sprak Koch over de grootsheid van de leiders van zowel Duitsland als Italië. Koch beriep zich in zijn uiteenzetting over goed leiderschap op een citaat van Napoleon: 'Het is gemakkelijker slag te leveren tegen een leger van leeuwen, aangevoerd door een haas, dan tegen een leger van hazen, aangevoerd door een leeuw.'⁵³

Volgens Koch was het evident dat het nationaalsocialisme niet zo groots en triomfantelijk zou zijn als nu, als er geen grootse leider zou zijn.⁵⁴ Wederom een uitspraak die duidt op een innige relatie tot het fascistisch gedachtegoed. Paxton zegt het volgende over het idee van leiderschap binnen het fascisme: 'the superiority of the leader's instincts over abstract and universal reason.'⁵⁵

Het feit dat Koch voor *de Waag* schreef is op zichzelf al een collaborerende actie. *De Waag* was tijdens de bezetting een van de stemmen van het fascisme. Dat Koch zich inzette om het fascisme te promoten is onderdeel van de politiek die de bezetter tijdens de oorlog voerde. De bezetter had als doel, zeker in de beginjaren van de bezetting, de

⁴⁷ Wesselink, *Kunstenaar van de Kultuurkamer*, 139.

⁴⁸ Pyke Koch, 'Over de Kunst', *De Waag* 4 (1 augustus 1940) 368.

⁴⁹ Haveman, 'Inleiding tot de Pykologie', 7.

⁵⁰ Wesselink, *Kunstenaar van de Kultuurkamer*, 139.

⁵¹ Koch, 'Notities over Kunst, Kunstenaars en Samenleving', 70.

⁵² Heywood, *Political Ideologies*, 203.

⁵³ Koch, 'Notities over Kunst, Kunstenaars en Samenleving', 70.

⁵⁴ *Ibidem*, 70.

⁵⁵ Paxton, *The Anatomy of Fascism*, 219.

Nederlandse bevolking te nazificeren. Voor de nazificatie van Nederland was de hulp van haar eigen burgers noodzakelijk. Er waren volgens A.E. Cohen twee methoden om deze nazificatie te bewerkstelligen: opgelegde nazificatie en autonazificatie. Opgelegde nazificatie ging gepaard met het inschakelen van de Nederlandse nationaalsocialisten. Zij moesten het volk ervan overtuigen dat het nationaalsocialisme het beste was wat hen had kunnen overkomen. De autonazificatie, dat de voorkeur had van de bezetter, was afhankelijk van de niet-nationaalsocialisten. Het nationaalsocialisme moest op deze manier een onweerstaanbaar product van de tijd lijken.⁵⁶ Koch is met zijn schrijven voor *de Waag* onderdeel van deze nazificatie.

Wanneer het schrijven van Koch voor *de Waag* naast de c-curve gelegd wordt is er een punt dat er het meeste uitspringt: *collaborationism*. Dit is volgens de c-curve de uiterste vorm van verraad. Het gaat hier om de toewijding aan het fascisme en de nazi-ideologie. Immers, Koch heeft het in zijn artikelen over ideologie en hoe deze toegepast zou moeten worden op de praktijk. Zoals hierboven beschreven komt in zijn artikelen duidelijk zijn fascistische gedachtegoed naar voren. Zijn plotselinge politieke engagement bekrachtigt zijn collaboratie. Voor de oorlog had hij nog weinig interesse in de politiek en hield hij zijn ideologische overtuigingen voor zichzelf, behalve de twee eerdergenoemde uitspraken.

Het is van belang om te kijken naar de motieven die Koch had om zich nu wél te uiten. Wesselink vindt deze motieven in zijn al eerdergenoemde Spengleriaanse geschiedsopvatting. De capitulatie van Nederland en daarmee de bezetting van de Nazi's bevestigde Kochs wereldbeeld. Een wereldbeeld waarin het nationaalsocialisme de enige juiste, want onontkoombare staatsvorm was.⁵⁷ In *de Waag* zegt Koch: 'Het moment dat ons volk als geheel tot het inzicht gaat komen van de waarheid, dat alleen een nationaalsocialistische orde het kan redden; dat de fascistische gedachte voor Europa in de komende eeuwen de waarheid is.'⁵⁸ Koch was niet de enige bewonderaar van Spengler. Het is belangrijk de tijdsgeest te koppelen aan deze bewondering. Na de Eerste Wereldoorlog ontstond er een tendens waarin er hevig werd geageerd tegen rationalisme, intellectualisme, burgerdom, en parlementaire democratie.⁵⁹ Kochs

⁵⁶ A.E. Cohen, Vrij Nederland III. 1 (19 maart 1943) in: *Het woord als wapen*, 210.

⁵⁷ Wesselink, *Kunstenaar van de Kulturkamer*, 140.

⁵⁸ Koch, 'Over de Kunst', 368.

⁵⁹ Eddy de Jongh, 'Een kunstenaar in troebel vaarwater', *Kunstschrift* 54 (2010) 1, 38-43, aldaar 38.

dedain tegenover Hitler sloeg volgens Wesselink om naar bewondering.⁶⁰ Er kan gevoeglijk gesteld worden dat de status quo van de bezetting Kochs wereldbeeld, wat voor de oorlog nog bestond uit ideologische en misschien wel utopische gedachtes, nu werkelijkheid was geworden. Er was nu een wereld waarin Koch zich kon laten gelden. Hij zegt hier zelf over: "Met de krachten, waarover wij beschikken, kunnen groote dingen verricht worden."⁶¹

Een rijkscollectie voor het DVK

De nazificatie van de bezetter door middel van kunst en cultuur werd aangestuurd door het Departement van Volksvoorlichting en Kunsten (DVK). Dit departement werd eind 1940 opgericht. Aan het hoofd van het departement stond dr. Tobie Goedewaagen. Het departement moest ervoor zorgen dat Nederlandse kunst gezuiverd werd. 'Ontaarde' kunst zoals het genoemd werd, had geen plaats meer in de Nederlandse kunstwereld. De man die bij het DVK over beeldende kunsten ging, waar Pyke Koch onder geschaard werd, was Eduard Gerdes. Gerdes was zelf een succesvol kunstschilder en tevens lid van de NSB.⁶² Gerdes zag in het ontwikkelen van de Nederlandse kunst een rol weggelegd voor Koch. Hij vroeg aan Koch om een afdeling neorealisten uit te denken, een reizende tentoonstelling van Nederlandse kunstenaars in Duitsland, hier ging Koch enthousiast op in.⁶³ Zoals al eerder beschreven had Koch in *de Waag* al ideeën geuit over de juiste manier van kunst maken in een nationaalsocialistische wereld. Koch mocht nu namens Gerdes staatsopdrachten verlenen aan kunstenaars naar eigen goeddunken. Hierop vroeg Koch aan Jan Engelman, zowel kunstcriticus als een vriend van Koch, om een lijst met de beste kunstenaars van het land. Belangrijk te vermelden is het feit dat het hier gaat om een bijzondere vriendschap. Het was Engelman die Koch betichte van het aanhangen van het fascistisch gedachtegoed. Engelman zelf was anti-Duits en verwierp het fascisme. Het is dan ook niet vreemd dat deze lijst er nooit gekomen is. Naast het opzetten van

⁶⁰ Wesselink, *Kunstenaar van de Kulturkamer*, 140.

⁶¹ Koch, 'Over de Kunst', 368.

⁶² A. Bornebroek, 'Eduard Gerdes en het dadererfgoed', <http://www.niod.nl/nl/projecten/eduard-gerdes-en-het-dadererfgoed> (20 februari 2016).

⁶³ John Steen, *Magisch realisten en de tijdgenoten in de verzameling van het Gemeentemuseum Arnhem* (Zwolle 1992) 34-35.

een tentoonstelling in opdracht van het DVK, was Koch ook nauw betrokken bij de rijkscollectie.⁶⁴ Echter kreeg hij nooit de volledige autonomie die hij verlangde. Toen Gerdes zonder zijn weten een schilderij van Carel Willink wilde aankopen schreef Koch hem het volgende: 'Ik vraag je: me zonder restrictie, de volmacht te geven tot het bijeenbrengen van de rijkscollectie. Je zult het *ohnehin* druk genoeg hebben!'⁶⁵

Kochs werk voor het DVK is te betitelen als *collaboration*. Het is misschien wel *collaborationism* wat de drijfveer was achter zijn inspanningen voor het DVK, maar dit werd niet daadwerkelijk uitgesproken. Wat wel zichtbaar is, is zijn samenwerking met de bezetter. Het DVK kan gezien worden als een Duitse instantie, of in ieder geval als een door de Duitsers gecontroleerde en gereguleerde instantie. Koch maakte zich hier schuldig aan collaboratie door direct samen te werken met de bezetter. Aan de andere kant, op het moment dat Gerdes zonder Koch te raadplegen een werk aanschafte van Willink, was Koch daar niet van gediend. Gerdes stond in deze voor de Duitse inmenging in en regulatie van de rijkscollectie. Gevoeglijk kan gesteld worden dat Koch bij zijn handelen in het DVK zich beroept op zijn persoonlijke gedachtes over de samenstelling van de rijkscollectie en zich niet per se verwant voelt met de Duitse gedachtes hierover.

In De Waag van 30 januari 1941 schrijft Koch het volgende:

Het zal goed zijn, indien er een instantie aangewezen zal zijn, welke bij strubbelingen over het al of niet acceptabele van een kunstwerk een recht van veto tegen weigering of verdonkeremaning (b.v. van een in opdracht uitgevoerde wandschildering in een openbaar gebouw) heeft. Het ligt voor de hand, dat deze taak zal toevallen aan een kamer der betreffende syndicale rechtbank.⁶⁶

Uit dit citaat is af te leiden dat Koch voorstander was van de later dat jaar opgerichte Kultuurkamer. Niets bleek minder waar. Door het niet verkrijgen van de volledige autonomie over het vormen van de rijkscollectie deed Koch afstand van zijn activiteiten bij het DVK. Hij kwam tot nieuwe inzichten. Hij staakte niet alleen zijn werkzaamheden op het departement, maar verloor ook zijn vertrouwen in het fascisme. Wesselink stelt: 'Medio 1941 was Koch collaborateur af.'⁶⁷ Maar hoe kon het nu zo zijn dat Koch zijn

⁶⁴ Steen, *Magisch realisten*, 35.

⁶⁵ Ibidem, 35.

⁶⁶ Koch, 'Notities over kunst, kunstenaars en samenleving', 70.

⁶⁷ Wesselink, *Kunstenaar van de Kultuurkamer*, 142.

vertrouwen verloor in iets waar hij eerst zo aan vastklampte? Zelf verklaarde hij dat door te stellen dat het de voorstelling was waarin hij toen leefde.⁶⁸ Kochs zoon en kleinzoon stellen dat hun vader en grootvader een geromantiseerd beeld had van het fascisme en daar van gecharmeerd is geraakt.⁶⁹ Een directe aanleiding voor het vaarwelzeggen van zijn fascistische idealen is de trip die Koch maakte naar Berlijn. Samen met Gerdes en andere afgevaardigden ging Koch op bezoek bij de Duitse minister van Propaganda: Joseph Goebbels. Deze trip bracht hem op andere gedachten.⁷⁰ Later zei Koch over deze trip dat hij alleen meeging om 'de slangachtige persoonlijkheid' van Goebbels mee te maken.⁷¹ Toch stuurde hij zijn aanmeldingskaart van de Kultuurkamer op. Dit duidt erop dat hij nog geen afstand had gedaan van zijn idealen die hij al voor de oorlog bezat. Dit komt duidelijk naar voren in een brief die hij in 1944 schrijft aan zijn zus Minie. In deze brief zei Koch dat Duitsland in Oost-Europa vrij spel had moeten krijgen. Dit was volgens hem beter geweest voor heel Europa. Hij voorzag dat de overwinnende partijen Europa zullen inrichten naar hun goeddunken. Hij noemde het verlies van Duitsland een verlies van Europa.⁷²

Postzegels voor de PTT

Naast het schrijven voor De Waag en zijn werk bij het DVK droeg Koch ook nog op andere manier bij aan de nazificatie van Nederland. In 1943 ontwierp hij een serie postzegels voor de PTT.⁷³ Deze postzegels bevatte Germaanse symbolen. Het was niet de eerste keer dat Koch postzegels ontwierp. In 1936 deed hij dit voor het eerst. Hier betrof het zegels voor het 300-jarig bestaan van de Universiteit van Utrecht. Het gaat hier om twee zegels, een met een portret van Pallas Athene en de andere met een portret van Gijsbert Voetius. Naast deze eerste serie maakte Koch voor de oorlog nog drie andere series, waaronder zegels voor het 40-jarig regeringsjubileum van Koningin Wilhelmina.

⁶⁸ Paul Arnoldussen en Hans Renders, *Jong in de jaren dertig* (Soesterberg 2003) 18-19.

⁶⁹ Haveman, 'Inleiding tot de Pykologie', 6.

⁷⁰ Carel Blotkamp, 'Enkele herinneringen aan Pyke Koch', *Kunstschrift* 54 (2010) 1, 24-29, aldaar 27.

⁷¹ Johannes Mulder, *Kunst in crisis en bezetting. Een onderzoek naar de houding van Nederlandse kunstenaars in de periode 1930-1945* (Utrecht 1978) 228.

⁷² Brief Pyke Koch aan Minie Stärcke-Koch, gedateerd dec. 1944, RKD, inv.nr.2.

⁷³ Fransje Kuyenhoven, *De staat koopt kunst* (Amsterdam 2007) 125.

In tegenstelling tot het schrijven voor De Waag was het ontwerpen van postzegels niets nieuws voor Koch. Immers, Koch was een kunstenaar. Met het maken van kunstwerken, waar postzegels ook onder geschaard kunnen worden, verdiende hij zijn dagelijks brood. Was Koch dan anders dan een slager of een bakker die net zoals voor de oorlog vlees en brood bleven verkopen? Volgens Marinus van der Goes van Naters, lid van de Centrale Eereraad voor de Kunst, is dit wel het geval. Hij zegt hierover na de oorlog: 'Het zó proberen je volk te laten wennen aan de diabolische ideologie die daaraan onmiddellijk ten grondslag ligt, vonden we afschuwelijk en hij is daarvoor dan ook gestraft.'⁷⁴

Wanneer er specifiek naar de betreffende zegels gekeken wordt is de fascistische boodschap die er volgens van der Goes van Naters in zit niet gelijk zichtbaar. Het gaat hier om zeven zegels. Respectievelijk zijn de ontwerpen: een waterpaard, twee zwanen, een slangenboom, een driekronenboom, een ruiter te paard, een levensboom met twee zonnevogels en twee steigerende schimmels. De zegel die het meest met het fascisme gelinkt kan worden is die met de twee steigerende schimmels. Een steigerende schimmel staat symbool voor het Saksische ras. Echter is dit tegelijkertijd ook het symbool van Twente. Het zijn weliswaar Germaanse symbolen, maar het fascisme komt hier niet duidelijk naar voren.



Afbeelding 3

⁷⁴ Van der Goes van Naters, *Met en tegen de tijd*, 17-18.

Het ontwerpen van de zeven postzegels tijdens de bezetting is te rijmen met een ander punt op de c-curve dan de artikelen die Koch schreef voor *De Waag*. Zoals eerdergenoemd komt de fascistische ideologie niet duidelijk naar voren in de afbeeldingen op de postzegels. Het gaat hier dus niet om *collaborationism*. Wel is het zo dat de PTT tijdens de oorlog onder Duits gezag stond. Met het ontwerpen van de postzegels werkt Koch direct voor de bezetter. In dit geval kan er zowel van *collaboration* als *complicity* gesproken worden. Er wordt zowel samengewerkt met de bezetter als actief deelgenomen aan Duitse initiatieven en projecten.

Koch nam in 1941 al afscheid van het fascisme. Dit in acht genomen neemt Koch een andere plek in op de c-curve. Blijkbaar zag Koch dit niet als samenwerken met de bezetter. Hij moest immers niks meer hebben van het naziregime. Zoals eerder geconcludeerd komen er geen duidelijk ideologisch geladen symbolen naar voren in de afbeeldingen op de zegels. Met het in ogenschouw nemen van zijn afscheid van het fascisme in 1941, verplaatst hij met het ontwerpen van de postzegels naar een ander punt op de c-curve. *Concessions* kan in dit geval ook een keuze zijn. Koch was kunstenaar en moest toch zien te overleven. De keuze voor *Concessions* kan standhouden om twee redenen: als eerste zag Koch niks meer in de ideologie van de bezetter en ten tweede wil hij niks meer te maken hebben met de bezetter, wat de punten *Compromise* tot en met *Collaborationism* uitsluit. Aan de andere kant is het zo dat Kochs echtgenote De Geer een vermogend vrouw was. Postzegels ontwerpen om te overleven is in dit geval niet aan de orde. In dat geval verschuift hij wederom op de c-curve. *Cohabitation* is dan de juiste keuze. Dit punt komt het meest overeen met de Nederlandse term accommodatie.

Samenvattend, Koch beging tijdens de oorlog verschillende activiteiten die te bestempelen zijn als collaboratie. Vooral het schrijven voor *De Waag* kan gezien worden als collaboratie. Opvallend was zijn toewijding aan het fascisme in deze artikelen. Nog opvallender is zijn afkeer van deze ideologie na 1941. Zijn werk voor het departement is de meest directe manier waarop Koch samenwerkte met de vijand. Echter is het zo dat bij enige inmenging van hogere (Duitse) hand Koch afhaakte. In het geval van het ontwerpen van de postzegels is het lastig Koch op de c-curve in te delen. Bij deze activiteit kan Koch op drie à vier punten op de c-curve geplaatst worden. Koch was in deze fase van de oorlog mijns inziens niet (meer) te betitelen als collaborateur. Het is daarbij belangrijk rekening te houden met de tijdsgeest. Kochs interesse voor Spengler en zijn bewondering voor Mussolini staat ook in de tijdsgeest van onzekerheid

en pessimisme. Kochs zoon en kleinzoon concluderen dat hun vader en grootvader een geromantiseerd beeld had van het Italiaans fascisme en daar tijdens de oorlog op terug kwam. Waar hij voor de oorlog nog een jongeman was met sympathie voor het fascisme en in het eerste jaar van de bezetting deze sympathie publiek uitte, kwam hij hier naar mate de oorlog vorderde op terug.

Hoofdstuk 3 - Een tijdsgebonden imago

Op 4 mei 1945 capituleerde de Duitse admiraal Von Friedeburg namens de Duitse troepen in Nederland. Er kon begonnen worden met het zuiveren van de samenleving. Collaborateurs moesten voor ereraden verschijnen. Hier werd bepaald wie wel en wie geen landverrader was. De kunstwereld was hier geen uitzondering op. Er was een aparte ereraad voor de kunst: de Centrale Ereraad voor de Kunst. Deze raad was geïnitieerd vanuit het herstelde ministerie van OCW. In dit hoofdstuk staat de zuivering van de kunstwereld centraal, en in het bijzonder Pyke Koch. In hoeverre werden Pyke Kochs activiteiten gedurende de oorlog inderdaad als collaboratie gezien en in hoeverre was dit 'oordeel' statisch?

De Centrale Ereraad voor de Kunst werd in 1946 opgericht. Dit was niet de eerste instantie die zich over het vraagstuk boog van collaborerende kunstenaars. De Centrale ereraad werd opgericht als reactie op de kritiek op de vijf eerder opgerichte ereraden. Deze ereraden werden voornamelijk bestuurd door leden van de Nederlandse Federatie van Beroepsverenigingen van Kunstenaars. Leden van deze organisatie waren goeddeels afkomstig uit het verzet. De leiding van deze vijf ereraden lag in handen van de letterkundige Nico Donkersloot. Hij had tijdens de oorlog actief deelgenomen aan het kunstenaarsverzet en was een van de oprichters van de Federatie.

Een van de eerste daden van de vijf ereraden was het in het openbaar uitspreken van de afkeur tegen kunstenaars die zich hadden aangemeld bij de Kultuurkamer. In juli 1945 werd vastgesteld wat er verstaan werd onder collaboratie: 'Hij die zich schuldig had gemaakt aan "daadwerkelijk profiteren van maatregelen en instellingen van den bezetter" dan wel "ondersteunen en propageren".'⁷⁵ Kunstenaars moesten verdeeld worden in drie categorieën. De eerste categorie bestond uit kunstenaars die zonder politieke achtergrond collectief geëxposeerd hadden. De tweede categorie bestond uit individuele exposanten. En de derde categorie bestond uit kunstenaars die met een politieke achtergrond hadden geëxposeerd. Respectievelijk was de straf per categorie een half, één en twee tot drie jaar uitsluiting van openbare tentoonstellingen en overheidsopdrachten.⁷⁶ Al snel werd duidelijk dat deze ereraden niet naar behoren

⁷⁵ Zoals geciteerd in Wesselink, *Kunstenaars van de Kultuurkamer*, 176.

⁷⁶ N.K.C.A. in 't Veld, *De ereraden voor de kunst en de zuivering van de kunstenaars* (Den Haag 1981) 52.

functioneerden. De uitspraken van de ereraden waren juridisch niet goed onderbouwd en konden daarom niet gehanteerd worden. Om dit probleem op te lossen kwam het ministerie van OCW met een oplossing. Op 5 april 1946 kondigde de overheid de Wet Zuivering Kunstenaars af.⁷⁷ Daarnaast werd de Centrale Eeraad opgericht. De raad bestond louter uit juristen.

De Centrale Eeraad had met de ingestelde wet en zijn juridische achtergrond nu de middelen om collaborerende kunstenaars te straffen. De ereraden hadden 660 van de 10000 Nederlandse kunstenaars veroordeeld. Hiervan gingen 223 in beroep bij de nieuwe ingestelde Centrale Eeraad. Daarvan kregen 187 kunstenaars strafvermindering. De Centrale Eeraad was milder dan de ereraden. Dit was vooral te wijten aan de strenge juridische eisen die de leden van de Centrale Eeraad stelden. Artikel 1 van de nieuwe zuiveringswet luidde:

'alleen zij dienen gestraft te worden die tijdens de bezetting opzettelijk of door schuld zich in dienst hebben gesteld van de vijandelijke propaganda of die hebben bevorderd, of hun beroep op zoodanige wijze hebben vervuld, dat mede daardoor nationaalsocialistische beginselen of denkbeelden ingang zouden hebben kunnen vinden, dan wel den vijand op andere wijze als kunstenaar hulp hebben verleend.'⁷⁸

Deze redenering was dusdanig breed dat er makkelijk een argument ingebracht kon worden om het handelen tijdens de oorlog goed te praten. Zo werden er geen maatregelen genomen als de kunstenaar gehandeld had uit pure noodzaak of in zijn of haar ogen het Nederlands belang diende dat verdere beroepsuitoefening gerechtvaardigd was.⁷⁹

Koch moest ook voor de ereraden verschijnen. De raad had een vermoeden dat hij lid geweest was van de NSB. Daarnaast werd Koch beschouwd als een groot kunstenaar, een veroordeling zou veel publiciteit te weeg brengen. Koch kwam echter nooit opdagen voor een zitting van de raad. Hij zegt zelf over zijn tijd tijdens de bezetting: 'Tijdens de oorlog ben ik alleen voor mijn mening uitgekomen.'⁸⁰ Het enige waar ze hem mee konden belasten was het ontwerpen van de postzegels. Zijn artikelen

⁷⁷ Wesselink, *Kunstenaar van de Kultuurkamer*, 177.

⁷⁸ Zoals geciteerd in: in 't Veld, *De ereraden voor de kunst en de zuivering van de kunstenaars*, 106-107.

⁷⁹ Ibidem, 104.

⁸⁰ Zoals geciteerd in: Wesselink, *Kunstenaar van de Kultuurkamer*, 275.

voor De Waag waren nog niet bekend bij de commissie. Volgens Wesselink werd hem aangerekend dat hij als kunstenaar zijn beroep op een dusdanige manier had uitgevoerd dat nationaalsocialistische denkbeelden geventileerd konden worden richting de bevolking. Hij werd veroordeeld tot een jaar uitsluiting.⁸¹

Na de oorlog werd Koch gezien als collaborateur. Koningin Wilhelmina had tijdens de bezetting al gezegd dat er in het naoorlogse Nederland geen plaats meer was voor landverraders.⁸² In Kochs geval is dit niet helemaal waar. In 1950 nam Koch deel aan verschillende exposities, waaronder de Biënnale van Venetië. Dit is opvallend, de overheid was namelijk verantwoordelijk voor de inzending voor de Biënnale. Daarnaast liep de eerdergenoemde uitsluiting die Koch opgelegd had gekregen van 20 november 1950 tot 21 november 1951. Nu is het wel zo dat de Biënnale van juni tot november gehouden wordt. Hiermee schond Koch dus niet zijn uitsluiting. Echter, het is paradoxaal dat Koch eerst gezien wordt als een collaborateur en daarvoor gestraft wordt, maar voordat die straf ingaat namens Nederland deelneemt aan de Biënnale.

Nederland was tussen het einde van de oorlog en begin jaren vijftig veranderd. De door wraakgevoelens gedreven drang om landverraders te straffen had plaats gemaakt voor een rationelere kijk op de zaak. Eind jaren veertig stond vrijwel iedereen weer op vrije voet volgens Ismee Tames. Zij schreef een boek over de omgang met landverraders in de jaren vijftig. De Nederlandse pers stelde zich terughoudend op tegenover collaborateurs. De pers was grotendeels verzuild. Landelijke dagbladen stonden goeddeels in dienst van de politieke partijen waar zij zich verwant mee voelden, aldus Tames.⁸³ De berichtgeving was afstandelijk. Ongepaste nieuwsgierigheid en sensatie werden vermeden. Oud-collaborateurs mochten geen ‘doorn’ in het ‘vlees van de Nederlandse democratie’ worden.⁸⁴ Zij hadden recht op een tweede kans. Volgens Tames moesten de oud-landverraders laten zien overgestoken te zijn naar de goede kant.⁸⁵ Het was noodzakelijk de fascistische ideologie af te wijzen. Alleen dan kon een oud-collaborateur gerehabiliteerd worden.

Koch deed na de oorlog geen afstand van zijn verleden. Hij heeft nooit spijt betuigd en afstand gedaan van de nationaalsocialistische ideologie. Aan de andere

⁸¹ Steen, *Magisch realisten*, 42.

⁸² Koningin Wilhelmina, ‘Toespraak 10 mei 1941’, *Radio Oranje*.

⁸³ Tames, *Doorn in het vlees*, 226.

⁸⁴ *Ibidem*, 344.

⁸⁵ *Ibidem*, 344.

kant heeft hij zich nooit positief uitgelaten over de NSB. Na de oorlog zegt Koch tegen Engelman het volgende: 'Je moet hem maar duidelijk maken dat er nooit een grotere NSB'er fresser was dan ik'.⁸⁶

Ondanks de uitgebleven spijtbetuiging was Koch na de oorlog niet uit de gratie geraakt, zoals dat misschien verwacht zou kunnen worden van een aangewezen landverrader. Kochs kunst heeft hem zeker geholpen. Na de oorlog werd het magisch realisme, de stijl waar Koch toegerekend kan worden, geassocieerd met het nationaalsocialisme. Deze connotatie zorgde voor de afname van de populariteit van deze werken. Er ontstond een beweging om het door de Duitsers als 'ontaard' beschouwde kunst als symbool voor de vrijheid te gebruiken. Het ging hier goeddeels om abstracte kunst. In 1956 was Koch weer volledig terug op het toneel van de Nederlandse beeldende kunst. Hij kreeg een eigen expositie in het Stedelijk Museum in Amsterdam. Willem Sandberg, verzetsstrijder en directeur van het Stedelijk, was degene die zich ondanks verzet van de Amsterdamse gemeente inzette voor de komst van Koch naar het Stedelijk. Deze tentoonstelling was voor Koch het moment van de waarheid. Dit was het moment waarop duidelijk werd of het publiek hem vergeven had voor zijn oorlogsdaden of niet.

De reacties op de tentoonstelling waren zowel positief als negatief. In de Maasbode van 31 december 1955 sprak Ko Sarneel zijn blijdschap uit over de terugkeer van Pyke Koch op het kunsttoneel. Volgens hem was Koch 'volstrekt buiten-artistieke redenen' van het erepodium geweerd. Sarneel ziet deze buiten-artistieke redenen niet als aanleiding om Koch de toegang tot het publieke leven te ontzeggen.⁸⁷ Negatieve reacties waren er ook. Veelal ging het hier om louter kritieken op zijn stijl. Één criticus richtte haar pijlen op het oorlogsverleden van Koch. In de *Waarheid* van 9 januari 1956 zei Magda van Emde Boas over deze tentoonstelling: 'Een bezoek aan deze tentoonstelling behoort tot het naargeestige en meest verkillende, wat men in deze dagen in Amsterdam kan beleven.'⁸⁸ Hiermee doelde van Emde op het oorlogsverleden van Koch. Het is niet voor niets dat de titel boven haar artikel 'Pyke Koch – een waarschuwing' is. Zij ziet nog steeds het gevaar in de werken van Koch, volgens haar

⁸⁶ Brief van Pyke Koch aan Jan Engelman, 3 april 1947, LM, coll. Brieven Koch aan Engelman, E.3171 B.2.

⁸⁷ Ko Sarneel, *De Maasbode* (31 december 1955).

⁸⁸ Magda van Emde Boas, 'Pyke Koch – een waarschuwing', *De Waarheid* (9 januari 1956) 4.

zijn ze beladen met nationaalsocialistische en fascistische symbolen. Van Emde besloot haar artikel dan ook met de volgende woorden: 'Het blijft onbegrijpelijk, dat tot de organisatie van een dergelijke tentoonstelling in een Amsterdams gemeente-museum kon worden besloten.'⁸⁹

De jaren vijftig waren mild voor Koch. Hij exposeerde en zijn werk werd goeddeels gewaardeerd. Over de oorlog sprak men niet. In de jaren zestig verandert deze situatie. Het magisch realisme werd populairder. Het Arnhems Gemeentemuseum begon met het aankopen van werken van magisch realisten. Ook werden er tentoonstellingen georganiseerd met magisch realisten. Waar er in de jaren vijftig niet gesproken werd over de oorlog was dit in de jaren zestig wel het geval. Opvallend is dat deze noties over het oorlogsverleden van Koch niet per se negatief zijn. Zo schreef het Rotterdams Nieuwsblad: 'Het zou een sterk geheugen vergen en voor de culturele geschiedschrijving van menig land zou het ingrijpende gevolgen hebben, wanneer men kunstenaars om hun politieke verleden wilde vergeten.'⁹⁰ Hier is al een tendens zichtbaar waarbij het oorlogsverleden van Koch niet buiten beschouwing wordt gelaten maar benoemd wordt en vervolgens wordt er niet verder over geoordeeld. Volledig waardevrij was de mening over Koch als kunstenaar nog niet. Paul van 't Veer verweet Koch in het Vrije Volk van 27 juni 1966 verblind te zijn voor de verdorvenheid van het fascisme.⁹¹

In de jaren negentig ontstond er een ander geluid. De schuldvraag kreeg hernieuwde aandacht. In 1995 vond er een grote solotentoonstelling plaats van Koch in het Museum Boijmans van Beuningen. Deze tentoonstelling bracht veel discussie teweeg. De zoon van Koch, Pieter Koch, had in de tentoonstellingscatalogus een kleine biografie over zijn vader geschreven. Het NRC verweet Pieter Koch hier niet diep genoeg op het oorlogsverleden van zijn vader in te zijn gegaan. Criticus van het NRC, Henk van Gelder, zei hier het volgende over: 'Boijmans hinkt op twee gedachten: de fascistische sympathieën van Pyke Koch worden wel aangestipt, maar tegelijk vervaagd, vergoelijkt en verdraaid.'⁹²

⁸⁹ Magda van Emde Boas, 'Pyke Koch – een waarschuwing', 4.

⁹⁰ *Het Rotterdams Nieuwsblad* (18 juni 1966).

⁹¹ *Het Vrije Volk* (27 juni 1966).

⁹² Henk van Gelder, 'De Duitse leider en zijn gigantische taak; Het weggemoffelde politieke verleden van Pyke Koch', *NRC* (3 maart 1995).

Carel Blotkamp die twintig jaar eerder gepromoveerd was op de kunstenaar Pyke Koch en sinds die tijd bevriend was geraakt met de kunstenaar, zag een publieke functie in de hetze tegen Koch. Met het spreken over Kochs oorlogsverleden zouden de critici impliciet naar hun eigen politieke correctheid verwijzen.⁹³ Deze nieuwe tendens van het steeds weer oprakelen van Kochs oorlogsverleden wijt Wesselink aan de optimistische, welvarende jaren na de val van het IJzeren Gordijn en vóór 9/11 en de moord op Fortuyn en Van Gogh.

Samenvattend, ondanks de woorden van Wilhelmina had Koch toch een plaats in het naoorlogse Nederland. De Centrale Ereraad zag in zijn oorlogsjaren tekenen van landverraad en strafte hem daarvoor. Koch heeft zelf nooit spijt betuigd of tekst en uitleg gegeven. Kochs beeld als collaborateur veranderde mee met de tendens van de tijd. Na de oorlog was het onderwerp nog te gevoelig om te bespreken en werd er alleen gesproken over zijn artistieke verrichtingen. De wederopbouw had de hoogste prioriteit. In de jaren zestig veranderde dit. Koch oorlogsverleden werd besproken, maar niet veroordeeld. Later in de jaren negentig ontstond er een tendens van een hernieuwde aandacht voor de Tweede Wereldoorlog en de schuldvraag die daar mee gepaard gaat. Er werden vraagtekens gezet bij Kochs handelen tijdens de oorlog. Daarnaast beschuldigden verschillende critici curators ervan het oorlogsverleden van Koch niet goed te duiden en weg te moffelen.

Conclusie

In de inleiding van deze scriptie is er een cluster van vragen opgeworpen om Kochs handelen voor, tijdens en na de oorlog te kunnen duiden. In de voorgaande hoofdstukken zijn deze vragen beantwoord.

In hoofdstuk één stond de volgende vraag centraal: op welke manier(en) toonde Pyke Koch voor de oorlog zijn politieke affiniteit met het fascisme? In dit hoofdstuk werd duidelijk dat Koch voor de oorlog al blij gaf van sympathieën met de fascistische ideologie. Sinds zijn jeugd was Koch er al van overtuigd dat gelijkheid tussen mensen niet bestaat. Hij zag zichzelf als een aristocraat. Zijn verblijf in Italië liet hem kennismaken met het Italiaanse fascisme in de praktijk. Koch raakt gecharmeerd van het sterke leiderschap van Mussolini. Zijn blij van sympathie voor het fascisme is terug te zien in twee zelfportretten die hij eind jaren dertig schilderde. Zelf zag hij deze

⁹³ Wesselink, *Kunstenaar van de Kultuurkamer*, 293.

fascistische symboliek overigens niet. De vermeende symboliek waren volgens hem louter stilistische elementen.

Het tweede hoofdstuk stond in het teken van de oorlogsjaren van Pyke Koch. In hoeverre is Pyke Kochs handelen in bezettingstijd inderdaad op te vatten als collaboratie wanneer we de c-curve van Judaken hanteren? Koch zag de Duitse bezetting van Nederland in mei 1940 als een welkome ontwikkeling. Zijn affiniteit met het fascisme mondde uit in het schrijven van artikelen voor het tijdschrift *De Waag*. In deze artikelen gaf Koch duidelijk blijk dat hij gecharmeerd was van het fascisme. Hij had het over het sterke leiderschap van zowel Mussolini als Hitler. Op de c-curve wordt dit gezien als de ergste vorm van collaboratie. Naast het schrijven van deze artikelen werkt Koch ook samen met het DVK. Hier werkte hij op een directe manier samen met de bezetter, maar liet daarentegen niets merken van zijn fascistische opvattingen. Dit kan gezien worden als een kans die Koch benutte om invloed te krijgen op de samenstelling van de rijkscollectie. Toen Koch niet de volledige autonomie kreeg die hij verlangde, stopte hij met zijn werkzaamheden. Niet veel later deed hij afstand van zijn affiniteit met de bezetter en daarmee hun ideologie. Op de c-curve verschilt deze handeling van het schrijven van de artikelen voor *De Waag*. Een door ideologie gedreven motivatie was hier niet duidelijk aanwezig. Na dit afscheid trad hij opnieuw in dienst van de bezetter, dit keer als ontwerper van een serie postzegels. Zijn afscheid van het fascisme veranderde de kijk op het ontwerpen van de postzegels, dit kan gezien worden als het uitoefenen van zijn beroep. Koch was immers kunstenaar. Deze actie laat zien dat het mogelijk was om meerdere posities tegelijk in te nemen op de c-curve.

Het derde en tevens laatste hoofdstuk stond in het teken van Kochs naoorlogse situatie. In hoeverre werden Pyke Kochs activiteiten gedurende de oorlog inderdaad als collaboratie gezien en in hoeverre was dit 'oordeel' statisch? Na de oorlog boog de Centrale Eerraad zich over de activiteiten die Koch tijdens de oorlog had uitgevoerd. Zij zagen hem als een collaborateur en sloten hem een jaar uit van tentoonstellen in het openbaar en het verkrijgen van overheidsopdrachten. Echter, de omgang met collaborateurs was in de jaren vijftig anders ten opzichte van de jaren direct na de oorlog. De wederopbouw had de grootste prioriteit in het verzuilde Nederland. De pers stelde zich terughoudend op tegenover collaborateurs. In deze tijd maakte Koch zijn rentree op het publieke toneel. Een tentoonstelling in het Stedelijk Museum stond symbool voor zijn rehabilitatie in de Nederlandse samenleving. Ondanks dat hij zich

niet verontschuldigd had, werd Koch niet meer gezien als de collaborateur waarvoor hij na de oorlog was uitgemaakt.

Al met al kan er geconcludeerd worden dat Koch in zoverre een collaborateur was dat hij voor de oorlog al sympathiseerde met de ideologie van de bezetter, tijdens de oorlog samenwerkte met de bezetter en hun ideologie uitdroeg en na de oorlog ook betiteld werd als zodanig. Aan de andere kant kan er ook worden gesteld dat Koch deed wat hij wilde. Hij liet zich zowel tijdens als na de oorlog niet leiden door de publieke opinie. Koch was geen persoon die zich liet betitelen als collaborateur.

In deze scriptie heb ik getracht de c-curve van Judaken toe te passen op het oorlogsverleden van Koch. Het toepassen van de c-curve heeft ervoor gezorgd dat de acties van Koch tijdens de oorlog gedetailleerd geduid konden worden. Het is hiermee een toevoeging aan de bestaande historiografie. Met deze curve kan er een veel genuanceerder oordeel worden geveld over de mate van collaboratie. Deze scriptie heeft duidelijk gemaakt dat de curve op kleine schaal zeer bruikbaar is. Daarnaast is er in deze scriptie aangetoond dat collaboratie iets dynamisch is. Elke vorm van collaboratie kan op verschillende manieren geduid worden. Ook is er, met name in het eerste hoofdstuk, inzicht gegeven in de ideologische wervingskracht van de bezetter. De levensloop van een collaborateur, Pyke Koch in dit geval, is in deze scriptie leidend geweest. Om de mate van collaboratie te kunnen duiden is het bestuderen van de levensloop van de collaborateur essentieel. Het bestuderen van de motivatie van een collaborateur achter vermeende collaborerende activiteiten zorgt ervoor dat een activiteit op verschillende manieren geïnterpreteerd kan worden. Als laatst heeft deze scriptie een kleine inkijk gegeven in de naoorlogse omgang met collaborateurs. Kochs leven als aangewezen collaborateur na de oorlog komt overeen met de tendens van de tijd. Deze tendens laat net zoals het gebruik van de c-curve zien dat collaboratie iets dynamisch was.

Dit onderzoek kan worden uitgebreid door de curve toe te passen op grotere schaal, bijvoorbeeld door te kijken naar andere kunstenaars tijdens de bezetting en deze met elkaar te vergelijken. Daarnaast kan er gekeken worden naar een eventuele connectie met kunstenaars in andere bezette landen. Kunstenaars buiten beschouwing gelaten kan dit onderzoek ook een opstap zijn voor het gebruik van de c-curve in de algemene geschiedschrijving over collaboratie. Het huidige historische debat richt zich op de dynamiek van collaboratie. Daarnaast is het bestuderen van de levensloop van de

collaborateur essentieel wanneer men tot een genuanceerd oordeel wil komen. Het gebruik van de c-curve is een handig middel gebleken in deze ontwikkeling. De mogelijkheid tot het creëren van nuance en de ruimte voor interpretatie corresponderen met de huidige ontwikkeling in het debat. Ik hoop hiermee een nieuwe weg te zijn ingeslagen in het historiografisch debat over collaboratie tijdens de Tweede Wereldoorlog.

Bibliografie

Lijst met afkortingen:

Bronnen:

Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie (RKD)

Letterkundig Museum (LM)

Nederlands Instituut voor Oorlogsdocumentatie (NIOD)

Tijdschriften:

Bijdragen en Mededelingen betreffende de Geschiedenis der Nederlanden (BMGN)

Literatuur

- Arnoldussen, Paul en Hans Renders, *Jong in de jaren dertig* (Soesterberg 2003);
- Berkel, Bernien van, *Dr. Tobie Goedewaagen (1895-1980): een leven lang nationaal-socialist* (Amsterdam 2012);
- Blom, Johan Cornelis Hendrik, *In de ban van goed en fout* (Amsterdam 2007);
- Blotkamp, Carel, 'Enkele herinneringen aan Pyke Koch', *Kunstschrift* 54 (2010) 1, 24-29;
- Blotkamp, Carel, *Pyke Koch. Een studie van zijn schilderijen, met oevrecatalogus* (Amsterdam 1972);
- Bohm-Duchen, Monica, *Art and the Second World War* (Farnham 2013);
- Broos, Kees, *Pyke Koch* (1990);
- de Haan, Ido en Peter Romijn, 'Nieuwe Geschiedschrijving Van De Collaboratie', *BMGN* 130 (2009) 4, 323-328;
- Emde Boas, Magda van, 'Pyke Koch – een waarschuwing', *De Waarheid* (9 januari 1956);
- Engelman, Jan, *Pyke Koch* (Amsterdam 1941);

- Garrel, Betty van en William Rothuizen, 'Magisch Realisten Willink, Hynckes en Koch: Langs de Afgrond van de Kitsch', *Haagse Post* 27 (1972) 40, 56-63;
- Gelder, Henk van, 'De Duitse leider en zijn gigantische taak; Het weggemoffelde politieke verleden van Pyke Koch', *NRC* (3 maart 1995);
- Goes van Naters, Marinus van der, *Met en tegen de tijd* (Amsterdam 1980);
- Haijtema, Arno, 'Boymans toont groot overzicht van 'aristocraat' Pyke Koch Gênant, ijzige ontmoetingen', *De Volkskrant* (28 februari 1995).
- Haveman, Mariëtte, 'Inleiding tot de Pykologie', *Kunstschrift* 54 (2010) 1, 2-14;
- Heijden, Chris van der, *Grijs verleden* (Amsterdam 2001);
- Heywood, Andrew, *Political ideologies: An introduction* (Londen 2011);
- Hiep, Danie de en Joost Klarenbeek, *125 jaar Vox Studiosorum* (Utrecht 1991);
- Jong, Louis de, *Het Koninkrijk der Nederlanden in de Tweede Wereldoorlog deel 1* (Den Haag 1969);
- Judaken, Jonathan, *Jean-Paul Sartre and the Jewish question: anti-antisemitism and the politics of the French intellectual* (Lincoln 2006);
- Kelder, Jan, *Schrijven voor de nieuwe orde* (Utrecht 1983);
- Kuyvenhoven, Francisca Rosa Elisabeth, *De Staat koopt kunst: De geschiedenis van de collectie 20ste-eeuwse kunst van het Ministerie van Onderwijs, Cultuur en Wetenschap en voorgangers (1932-1992)* (Amsterdam 2007);
- Mulder, Johannes, *Kunst in crisis en bezetting. Een onderzoek naar de houding van Nederlandse kunstenaars in de periode 1930-1945* (Utrecht 1978);

- NIOD, 'Erfenissen van Collaboratie', <http://erfenissenvancollaboratie.nl> (10 februari 2016);
- Ouwerkerk, Annemiek en Louis van Tilborgh, *Zelfportret met zwarte band van Pyke Koch* (Utrecht 1980);
- Paxton, Robert, *The Anatomy of Fascism* (Londen 2004);
- Romijn, Peter, *Snel, streng en rechtvaardig* (Amsterdam 2002);
- Roodenburg-Schadd, Caroline, 'De Polemische jaren', *Kunstschrift* 54 (2010) 1, 16-23;
- Schöffner, Ivo, 'Wichmann, Erich (1890-1929)' (versie 12 november 2013), <http://resources.huuygens.knaw.nl/bwn/BWN/lemmata/bwn4/wichman> (15 maart 2016);
- Schoon, Talitha, *Pyke Koch. Schilderijen en tekeningen*, tent.cat. Rotterdam (Museum Boijmans-van Beuningen) 1995.
- Steen, John, *Magisch Realisten en tijdgenoten in de verzameling van het Gemeentemuseum Arnhem* (Zwolle 1992);
- Straten, Hans van, 'Schilder Pyke Koch betwist fascistische symboliek in z'n werk', *Nieuwsblad van het Noorden* (vrijdag 22 augustus 1980);
- Tames, Ismee, *Doorn in het vlees: foute Nederlanders in de jaren vijftig en zestig* (2013);
- Veld, Nanno Klaas Charles Arie in 't, *De ereraden voor de kunst en de zuivering van de kunstenaars* (Utrecht 1981);

- Vos, L. de, Y. T'Sjoen en L. Stynen (red.), *Verbrande schrijvers: 'culturele' collaboratie in Vlaanderen (1933-1953)* (Gent 2009);
- Wesselink, Clarissa Christina, *Kunstenaars van de Kultuurkamer: Geschiedenis en Herinnering* (Amsterdam 2014);

Bronnen

- Brief Pyke Koch aan Minie Stärcke-Koch, december 1944, RKD, inv.nr. 2;
- Brief van Pyke Koch aan Jan Engelman, 3 april 1947, LM, collectie Brieven Koch aan Engelman, inv.nr. E.3171 B.2;
- *Het Rotterdams Nieuwsblad* (18 juni 1966);
- *Het Vrije Volk* (27 juni 1966);
- Ko Sarneel, *De Maasbode* (31 december 1995);
- Koch, Pyke, 'Over de Kunst', *De Waag* 4 (1 augustus 1940);
- Koch, Pyke, 'Notities over kunst, kunstenaars en samenleving', *De Waag* 5 (30 januari 1941);
- Koningin Wilhelmina, 'Toespraak 10 mei 1941', *Radio Oranje*;
- *Verordeningblad der Nerderlandsche Kultuurkamer*, 'Artikel 3' (1 januari 1942);
- *Verordeningblad der Nerderlandsche Kultuurkamer*, 'Artikel 32' (1 januari 1942);

Bronpublicaties

- NIOD, Het woord als wapen, Keur uit Nederlandse ondergrondse pers, 1940-1945. Bronnenpublicaties. Serie Diversen 1 (Den Haag 1952);

Illustratieverantwoording

- Afbeelding omslag: 'Pyke Koch in zijn atelier' (1955).
- Afbeelding 1: Koch, Pyke, *Zelfportret met zwarte band* (1937), Centraal Museum, Utrecht;
- Afbeelding 2: Koch, Pyke, *Marschgezag* (1940), *Nieuwsblad van het Noorden* (vrijdag 22 augustus 1980);
- Afbeelding 3: Koch, Pyke, *Postzegels Germaanse Symbolen* (1943), Filavari.nl/Koch;