



Josef Strzygowski

Verbeelding of antagonist van zijn tijd?

Josef Strzygowski

Verbeelding of antagonist van zijn tijd?

Masterscriptie *Political Cultures & National Identities*

Naam: A.M. van Putten

Studentnummer: 0803685

Begeleider: Dr. H.J. Storm

Tweede lezer: Dr. H.J. Paul

Datum: 19 januari 2014

Afbeeldingverantwoording titelpagina:

Josef Strzygowski, Google afbeeldingen, origineel in Bildarchiv der Österreichisches Nationalbibliothek.

Inhoudsopgave

Inleiding	4
I – Oriënt of Rome?	10
II – Bloed & Bodem	28
III – Nazi-Duitsland	41
Conclusie	52
Literatuur	56

Inleiding

*Was ist Rom, was ist eigentlich die Italienische und Europäische Kunst?*¹

Het zou de vraag worden die hem van het begin tot het eind van zijn carrière zou intrigeren. Wat is nu eigenlijk het fundament van de Europese kunst? Het gaat hier om een uitspraak van Josef Rudolf Thomas Strzygowski (1862-1941), een kunsthistoricus die bekend staat om zijn eigenzinnige theorieën en uitgesproken karakter. Hij wordt met name geprofileerd als kunsthistoricus die tegen de gevestigde orde in ging; een gegeven dat ook door hemzelf expliciet werd benadrukt. In tegenstelling tot de humanistische kring waarin hij zich bevond, zag hij een belangrijke oorsprong van de vroegchristelijke Europese kunst – die later zou leiden tot de Renaissance – terug in het Midden-Oosten en het vroege Perzië. Tevens legde hij nadruk op Indo-Germaanse en Slavische groepen. Terwijl zijn Weense collegae de klassieke oudheid en dan voornamelijk Rome als de oorsprong van de Europese cultuur zagen, ontwikkelde Strzygowski een afwijkende kunsthistorische theorie, waarbij niet Rome maar de Oriënt centraal stond. Hij was zich bewust van het onderscheid dat hij hiermee maakte, waardoor hij zijn eigen theorie alsmaar sterker ging verdedigen. Zijn ideeën worden tevens interessant in het kader van het nationaalsocialisme. Strzygowski was in de jaren dertig een uitgesproken voorstander van de politiek van de NSDAP, de partij van Hitler, wat tevens terug te zien is in zijn werk. Zijn ideeën lijken daarbij zelfs enige weerklank te vinden in het gedachtegoed van het nationaalsocialisme, met name zijn antisemitische uitspraken en focus op het ‘Arische ras’. Daarnaast kan hij worden gezien als fervent Duits nationalist. Door de overeenkomsten met de nationaalsocialistische ideologie, wordt Strzygowski’s werk dan ook in een nationaalsocialistische context gebracht. Hierbij worden zijn latere werken bestempeld als ‘nazi’ en wordt de relatie gelegd met eventuele nationaalsocialistische sporen in zijn vroegere werk. Dit wordt onder andere gedaan door kunst- en cultuurhistorici Hilde Zaloscer en Margaret Olin. Aan de andere kant is hij een duidelijke afwezige op lijsten van nationaalsocialistische kunsthistorici. De vraag is dus in hoeverre zijn werk een ‘nazi-stempel’ kan krijgen en hoe zijn theorieën zich in de loop van de tijd hebben ontwikkeld. Werden zij aangepast – en dus beïnvloed – naarmate het nationaalsocialisme alsmaar sterker werd in het Duitse Rijk? Op welke wijze moet zijn latere werk – geschreven tijdens de

¹ J. Strzygowski, *Europas Machtkunst im Rahmen des Erdkreises. Eine grundlegende Auseinandersetzung über Wesen und Entwicklung des zehntausendjährigen Wahnes: Gewaltmacht von Gottes Gnaden statt völkischer Ordnung, Kirche statt Glaube, Bildung statt Begabung, vom Nordstandpunkt planmäßig in die volksdeutsche Bewegung eingestellt* (Wenen 1941) XIV.

nazi-periode – in verband worden gebracht met het nationaalsocialisme en in welk kader moet zijn vroegere werk worden beschouwd? Het lijkt erop dat Strzygowski, al lang voordat de nazi's in het Duitse Rijk aan de macht waren, zich manifesteerde als fervent racist, nationalist en antisemiet in zijn kunstgeschiedschrijving, los dus van enige nationaalsocialistische invloed. Het is tijd om helderheid te scheppen in Strzygowski's racisme en vermeende nazisme en om de ontwikkeling van raciale theorieën binnen zijn kunsthistorische visie aan een nader onderzoek te werpen. Hierbij zal worden aangetoond dat Strzygowski niet zozeer door de Nazi-ideologie werd beïnvloed. Het duidt eerder op een parallelle ontwikkeling, waarbij Strzygowski, net als de nazi's maar ook andere tijdgenoten, al dan niet verbonden aan de nazipartij, zich met raciale en antisemitische gedachten bezig hielden en dat deze doordrongen in verschillende lagen van de samenleving en academische wereld, zo ook de kunstgeschiedenis.

De naam Josef Strzygowski is na de Tweede Wereldoorlog in vergetelheid geraakt. Pas sinds de laatste jaren is er hernieuwde aandacht voor deze kunsthistoricus. Deze opleving is te plaatsen in het licht van een aantal debatten die in het huidige kunsthistorische veld van belang zijn. Zo is er veel aandacht voor het toenemende mondiale culturele bewustzijn, ook binnen de kunstgeschiedenis. 'Global Art History' is een populair thema binnen de kunsthistorische discipline, waar ook vanuit universiteiten veel aandacht aan wordt besteed. Kunsthistorici worden steeds bewuster van de mogelijkheden om kunstgeschiedenis grensoverschrijdend te benaderen, niet alleen letterlijk door los te staan van een nationale of bijvoorbeeld eurocentrische aanpak, maar ook door andere disciplines te gebruiken, zoals antropologie, economie en geschiedenis. In het geval van Strzygowski door zich los te weken van heersende ideeën binnen de universiteit en niet alleen op een filologische en klassieke grondslag naar kunst te kijken. Hij wilde ook andere gebieden bij zijn onderzoek betrekken en daarbij proberen zo objectief mogelijk te blijven in zijn kunsthistorische aanpak. Hiermee bedoelde hij onder andere dat hij in plaats van louter filologisch eerder archeologisch te werk wilde gaan. Tevens wordt de laatste jaren steeds meer aandacht geschonken aan het belang van de kunsthistorische discipline, opdat het niet wordt gezien als louter hobby- of elitestudie, maar als een academische discipline van waarde. Strzygowski wordt als een belangrijke pionier gezien, onder andere vanwege zijn uitvoerige analyses en gebruik van objecten, die hij gebruikte om bepaalde culturele evoluties te verklaren.

De hernieuwde aandacht voor het werk en de ideeën van Josef Strzygowski laat niet alleen zien dat hij een belangrijke kunsthistoricus was wiens ideeën ook in het huidige debat relevant zijn, maar ook dat zijn werk voor de nodige interpretatieproblemen zorgt. Hierbij

gaat het dan met name om zijn vermeende relatie met het nationaalsocialisme. Margaret Olin en Hilde Zaloscer plaatsen Strzygowski's werk, zowel zijn vroege als latere, in een nationaalsocialistische context. Margaret Olin wijst op zijn vroege werk als 'not yet nazi', waarmee zij niet alleen impliceert dat zijn latere werk dus nazi zou zijn, maar zij vervolgens ook probeert aan te tonen dat zijn vroegere werk ook al nazisporen bevat.² Hierbij zet zij zich af tegen 'others', die claimen dat er geen relatie is tussen zijn vroege en late werk als het gaat om racistische – en nazistisch getinte – ideeën. Het blijft overigens onduidelijk wie deze andere auteurs zijn want er ontbreekt enige referentie. Het blijkt dus echter wel dat zij het niet met deze andere auteurs eens is, want zij ziet wel een relatie tussen zijn vroege en late werk en trekt deze in een nationaalsocialistische context. Hilde Zaloscer neemt hoofdzakelijk Strzygowski's latere werk in beschouwing en wijst erop dat zijn werk in de jaren dertig steeds nader tot de nationaalsocialistische ideologie kwam, waarbij Strzygowski steeds meer de *Führer* zou gaan noemen en ook steeds antisemitischer van toon werd.³ Een eerste kritische aanzet in deze ontwikkeling wordt gegeven door kunsthistoricus Georg Vasold, die al kort wees op het ontbreken van Strzygowski's naam op de lijsten van nationaalsocialistische kunsthistorici en daarbij eveneens aanhaalde dat Strzygowski door de nazi's zelf ook niet altijd werd bejubeld.⁴ Hij zou zelfs eerder met zijn theorie en ideeën afwijken van het nationaalsocialisme dan erbij aansluiten of het omarmen.

Strzygowski's werk is onlosmakelijk verbonden met racisme, dat is in ieder geval zeker. Het is echter opmerkelijk hoe weinig literatuur over de relatie tussen racisme en kunstgeschiedenis is verschenen. Ondanks het feit dat er de laatste jaren meer aandacht is voor een bredere kijk op de kunstgeschiedenis, is er op dit gebied nog weinig literatuur verschenen. Voor dit onderzoek was het dan ook niet mogelijk om op dergelijke studies terug te grijpen. Ook aan Josef Strzygowski was op deze specifieke manier nog geen aandacht besteed. Het verband tussen zijn kunsthistorische visie en raciale opvattingen is wel door verschillende auteurs aangekaart, maar is niet eerder op deze manier centraal gesteld, ondanks alle aannames over zijn vermeende racisme. Niet alleen om zijn persoonlijke raciale uitingen te plaatsen, maar ook voor een algemeen beeld van deze kunsthistoricus in zijn tijd moesten uiteenlopende studies worden aangewend. Strzygowski wordt in een zeer divers scala aan

² M. Olin, 'Nationalism, the Jews and Art History', *Judaism: A Quarterly Journal of Jewish Life and Thought* XLV, 4 (2001) 461-482, aldaar 464.

³ H. Zaloscer, 'Kunstgeschichte und Nationalsozialismus', in F. Stadler ed., *Kontinuität und Bruch 1938-1945-1955. Beiträge zur österreichischen Kultur- und Wissenschaftsgeschichte* (Münster 2004) 283-298, aldaar 292.

⁴ G. Vasold, Riegl, 'Strzygowski and the development of art', *Journal of Art Historiography* 5 (2011) 102-116, aldaar 112.

onderzoeken aangestipt, van studies over Armeense architectuur tot de plaats van Joden binnen de kunstgeschiedenis. Telkens wordt zijn naam kort genoemd of in een aantal alinea's geïntroduceerd, maar daar blijft het dan ook bij. Op basis van verschillende invalshoeken zal worden geprobeerd om een overzichtelijk beeld van Josef Strzygowski als kunsthistoricus te schetsen en daarbij zijn vermeende racisme als rode draad te illustreren.

De ontwikkeling van Strzygowski's denkbeelden en kunsthistorische theorie zal chronologisch worden behandeld en zal onder andere worden gebaseerd op een aantal sleutelpublicaties. Hierdoor zal dicht bij zijn kunsthistorische werk worden gebleven en zal hoofdzakelijk worden ingegaan op de wijze waarop Strzygowski's theorie zichtbaar werd naar het lezerspubliek toe. Deze aanpak maakt het goed mogelijk om op de ontwikkeling van zijn denkbeelden in te gaan en daarbij eveneens zijn persoonlijke ontwikkeling te betrekken, ondanks het ontbreken van egodocumenten als brieven en dagboekfragmenten. De publicaties zelf nemen deze rol op zich, doordat zij ook veel persoonlijke anekdotes bevatten. Daarnaast is deze aanpak tevens noodzakelijk door het ontbreken van archiefmateriaal. Het was niet mogelijk om aanvullende egodocumenten te analyseren. In eerste instantie omdat er weinig materiaal was en praktisch niets in Nederland. De bestaande egodocumenten die wel zijn opgenomen in het buitenland, in het archief van de Universiteit van München, zouden echter ook niet genoeg aanvullend materiaal opleveren om een onderzoek op te baseren of om te gebruiken bij een dergelijk onderzoek. Tevens was er weinig toegang tot biografisch materiaal. Zodoende moest ook de informatie over Strzygowski zelf grotendeels gebaseerd worden op de beschikbare gegevens in de secundaire literatuur, aangevuld met de biografische details uit zijn eigen werk indien mogelijk.

Strzygowski heeft ontelbaar veel publicaties op zijn naam staan. Zodoende zullen bij dit onderzoek een aantal sleutelpublicaties – door hemzelf als zodanig verwoord – centraal staan. De eerste dateert uit 1901 en is getiteld *Orient oder Rom? Beitrage zur Geschichte der Spätantiken und Frühchristlichen Kunst*. In dit werk verwoordde Strzygowski voor het eerst zijn revolutionaire kunsthistorische theorie. Door zijn focus op het Midden-Oosten als basis van de vroegchristelijke Europese kunst, stond hij direct lijnrecht tegenover zijn humanistisch geschoolde collegae. Wanneer in dit onderzoek van humanisme wordt gesproken, wordt hoofdzakelijk de scholing bedoeld die zich op de 'klassieken' richtte. Strzygowski noemde dit

zelf een *Mittelmeerglauben*.⁵ Het ging hierbij om de nadruk op, maar eerder ook een soort afhankelijkheid van, klassieke teksten als bronmateriaal. Tevens zat het geloof dat de voormalige klassieke wereld, waarvan de resten zich vooral in Italië en Griekenland bevonden, de bakermat van de Europese cultuur was, diep verankerd binnen de universitaire kringen waar Strzygowski zich bevond. De klassieke oudheid was een hoogtepunt op cultureel en artistiek gebied en deze lijn werd graag doorgetrokken naar het huidige Europa. Strzygowski pleitte dus voor een andere aanpak, waarmee hij zowel tegen zijn eigen scholing als die van zijn tijdgenoten inging. Hij had zich met name verwickeld in een strijd met Alois Riegl, zowel persoonlijk als op academisch gebied. In ‘Hellas im Oriens Umarmung’ uitte hij zijn voornaamste kritiek tegenover Riegl, die zich blind staarde op Rome. Het artikel verscheen in 1902 in *Die Allgemeine Zeitung*. Het is niet alleen een reactie op Riegl, maar bovenal een aanvulling op de eerder beschreven ideeën in *Orient oder Rom*. De twee publicaties geven een beeld van zijn ideeën aan het begin van zijn carrière.

Vervolgens zal worden ingegaan op de periode rond en na de Eerste Wereldoorlog. Hierbij zullen zijn ideeën tevens in de context van het laat negentiende en begin twintigste-eeuwse racisme worden geplaatst. Dit zal worden ondersteund aan de hand van een aantal passages uit *Altai-Iran und Völkerwanderung*, verschenen in 1917. Naarmate de jaren verstreken, ging Strzygowski zich steeds duidelijker bezig houden met ras en bloed, waarbij met name de rol van de Indo-Germanen – de Ariërs – in Europa een rode draad in zijn werk wordt. Daarnaast kan Strzygowski worden gezien als een wegbereider van de *Kunstgeographie*: een tak van de kunstgeschiedenis waarbij de geografische omgeving en bodemeigenschappen van groot belang zijn. Tevens zal uitvoeriger worden ingegaan op zijn taalgebruik en *Deutschtum*, wat van belang is voor een beter begrip van zijn (nationale) identiteit. Strzygowski kwam uit een Duitse enclave in Polen, leefde en werkte te Oostenrijk, maar voelde zich bovenal Duitser. Dit thema zal kort worden belicht.

Tot slot zal een sprong naar het laatste decennium van zijn leven worden gemaakt, tevens het decennium waarin de nazi's aan de macht waren. Aan de hand van *Erdkreisen im Rahmen des Machtkunst* – gepubliceerd in 1941, maar geschreven eind jaren dertig – zal wederom worden gekeken naar de sporen van zijn vermeende racistische uitingen en naar de synthese van zijn kunsthistorisch denken. Hierbij zullen zijn ideeën tevens in de context van het nazisme worden bekeken. Hoe schreef hij in een tijd van ‘nazi-dominantie’ over rassen in het kader van de kunstgeschiedenis en in hoeverre week dit af van eerdere werken? De

⁵ J. Strzygowski, *Aufgang des Nordens. Lebenskampf eines Kunstforschers um ein Deutsches Weltbild* (Leipzig 1936) 13-14, 65-66.

analyse van publicaties uit verschillende decennia zal leiden tot een zo duidelijk mogelijk beeld van de ontwikkeling van Strzygowski's raciale ideeën binnen zijn kunsthistorische visie. Was hij met zijn antisemitische uitspraken en kunstgeschiedenis gebaseerd op etnische categorisering een verbeelding van zijn tijd of was hij toch vooral een antagonist die graag tegen de stroom inzwom?

I

Oriënt of Rome?

Strzygowski werd op 7 maart 1862 geboren te Biala, een stad in Oostenrijks Silezië, tegenwoordig gelegen in Polen als onderdeel van de dubbelstad Biala-Bielitz.⁶ Biala en Bielitz liggen aan weerszijden van de rivier de *Biala*, vanaf 1457 de natuurlijke grens van Polen. Tot aan het einde van de Eerste Wereldoorlog was Silezië een onderdeel van Pruisen. Het is echter wel eens voorgekomen dat de twee steden in verschillende landen lagen. Verschuivingen van landsgrenzen hebben zich de afgelopen eeuwen in dit gebied zeer regelmatig voorgedaan. Zodoende heeft het stadje Biala ook tot verschillende natiestaten behoord. Het behoorde vanaf 1723 bij Polen, bij Oostenrijks Galicië vanaf 1772 en bij de opsplitsing van Oostenrijk-Hongarije na de eerste Wereldoorlog werd Biala weer Pools, ondanks het feit dat het grootste gedeelte van de inwoners van een Duitse etniciteit was. Zodoende was het stadje een soort Duitse enclave in Pools grondgebied.⁷

Ook de familie Strzygowski behoorde, ondanks de Poolse naam, tot het Duitssprekende deel van de stad. Strzygowski stamde uit een familie in de industriële middenklasse, de *Besitzbürgertum*.⁸ Zijn vader was een lakenfabrikant, getrouwd met Edle Rass von Friedlefeldt, een dame van laag adellijke afkomst. In eerste instantie was het de bedoeling dat Josef het werk in de fabriek, die in de loop van de negentiende eeuw sterk was gemoderniseerd, voort zou zetten samen met zijn oudere broer. Na afronding van het de *Realschule* in Brunn en het Gymnasium in Jena, begon hij op achttienjarige leeftijd in de fabriek van zijn vader om de fijne kneepjes van het vak te leren. Twee jaar later besloot hij echter plotseling dat hij wilde stoppen. Strzygowski was dermate gefascineerd geraakt door kunst, dat hij zich liever op de studie van de kunstgeschiedenis wilde storten. Zoals Strzygowski het zelf verwoordde: ‘Ich bin in steter Berührung mit der Kunst aufgewachsen und entschloß mich daher nach an der Realschule abgelegter Reifeprüfung zum Studium der Geschichte der Kunst.’⁹ Hij schreef dit na afloop van zijn studie in een brief aan de faculteit van München, waarin hij krediet vroeg voor zijn studie in Berlijn en Wenen. Hij ging in deze brief verder niet in op de breuk met zijn vakopleiding en de beslissing om kunstgeschiedenis

⁶ S.L. Marchand, ‘The Rhetoric of Artifacts and the Decline of Classical Humanism: The Case of Josef Strzygowski’, *History and Theory* 33, 4 (December 1994) 106-130, aldaar 117.

⁷ J.J. Menzel ea., *Geschichte Schlesiens, Preußisch-Schlesien (1740-1945)/ Österreichisch-Schlesien (1740-1918/1945)* III (Stuttgart 1999) 80.

⁸ Marchand, ‘The Rhetoric of Artifacts’, 110.

⁹ Josef Strzygowski, zoals geciteerd in: H. Schödl, *Josef Strzygowski – Zur Entwicklung seines Denkens* (Wenen 2011) 15.

te studeren, maar wilde benadrukken dat hij vastberaden was geweest zich op deze studie te storten en zich zodoende te onttrekken aan het toekomstplan dat van hem werd verwacht. In 1882 was Strzygowski begonnen aan zijn studie in Wenen bij de kunsthistorici Moriz Thausing (1838-1884) en Rudolf Eitelberg von Edelberg (1817-1885).¹⁰ Beiden waren belangrijke figuren van de eerste generatie kunsthistorici aan de Weense Universiteit. Laatstgenoemde was houder van de eerste stoel voor kunstgeschiedenis op deze universiteit. Na ook nog een periode van drie semesters in Berlijn te hebben gestudeerd bij Hermann Grimm (1828-1901) en Eduart Dobbert (1839-1899), rondde Strzygowski zijn opleiding reeds in 1885 summa cum laude af aan de Universiteit van München, waarna hij naar eigen zeggen *mit rasendem Eifer* in 1887 promoveerde in Wenen.¹¹ Dit deed hij met een dissertatie over de representatie van de doop van Christus (*Ikografie der Taufe Christi*), onder begeleiding van kunsthistorici Heinrich Brunn en Carl Robert, grote liefhebbers van Griekse kunst. In zijn dissertatie behandelde hij 169 afbeeldingen van de representatie van Christus die hij analyseerde met behulp van Duitse, Franse, Engelse, Vlaamse en Italiaanse bronnen uit de Renaissance.¹² Na de afronding van zijn dissertatie kreeg Strzygowski een beurs van het Duits Archeologisch Instituut (DAI) en vertrok hij samen met Duitse studenten naar Rome, waar hij drie jaar zou verblijven.¹³ Hierna vertrok hij achtereenvolgens naar Griekenland, Frankrijk en Rusland. In 1892 ging hij naar Graz, waar hij als hoogleraar zeventien jaar kunstgeschiedenis zou geven.¹⁴

In de eerste jaren van zijn carrière ontwikkelde Strzygowski een theorie en visie, waaraan hij tot het eind van zijn leven zou vasthouden. De hamvraag was in feite heel simpel: ‘Oriënt of Rome’? Welke van de twee moet worden gezien als de belangrijkste invloed voor de vroegchristelijke Europese kunst? Na zijn dwaaljaren door Oost-Europa en de voormalige klassieke wereld, had hij naar eigen zeggen duidelijk voor ogen hoe het nu eigenlijk gesteld was met de ontwikkeling van de christelijke kunst in de eerste drie honderd jaar na Christus. De eerste omvangrijke publicatie waarin hij op deze materie inging was *Orient oder Rom. Beiträge zur Geschichte der spätantiken und frühchristlichen Kunst*, gepubliceerd door J.C. Hinrichsche Buchhandlung te Leipzig, in 1901. Tot 1903 publiceerde hij al 71 artikelen over

¹⁰ www.dictionaryofarthhistorians.org, laatst geconsulteerd op 15 januari 2014.

¹¹ Schödl, *Strzygowski*, 16; Strzygowski, *Aufgang des Nordens*, 11.

¹² A. Marquand, ‘Strzygowski and His Theory of Early Christian Art’ in *The Harvard Theological Review* 3 (1910) 357-365, aldaar 358.

¹³ Marchand, ‘The Rhetoric of Artifacts’, 117.

¹⁴ *Ibidem*, 110.

het thema.¹⁵ In *Orient oder Rom* introduceerde hij zijn ideeën dus voor het eerst uitvoerig. In de inleiding schreef hij:

(..) dass die Anschauungen über die Entwicklung der spätantiken und frühchristlichen Kunst einer erneuten Prüfung insbesondere nach der Richtung hin unterzogen werden, ob Rom wirklich, sei es seit Christi Geburt etwa, sei es erst seit dem 4. Jahrh. die herrschende Vormacht auf allen Gebieten der Kunst war, von dort aus Stil und Typen oder auf nur die letzteren allein nach allen Teilen des Reiches getragen wurden und wir daher ein Recht haben, in dem einen Falle von einer römischen Reichskunst, in dem anderen von einer römischen Kirchenkunst zu sprechen.¹⁶

Deze openingszin maakt direct duidelijk waar Strzygowski mee zit: was Rome nu werkelijk, sinds de geboorte van Christus, de heersende macht op het gebied van de kunsten? Het was echter, aldus Strzygowski, niet vreemd dat veel kenners en voornamelijk veel van zijn academische tijdgenoten zich aansloten bij de heersende ideeën over de suprematie van Rome. Juist in de jaren daarvoor was er een grote herwaardering van Rome geweest, terwijl tot dan toe met name de Grieken als bakermat van de Europese cultuur werd gezien, vooral binnen de beeldende kunsten. Vanuit politiek opzicht werd Rome in de negentiende eeuw echter steeds belangrijker, in het kader van het grote Romeinse Rijk dat als voorbeeld werd gezien voor de huidige drang tot een groot (Duits) rijk. De overgang van het grote Romeinse Rijk naar het Heilige Roomse Rijk naar de huidige tijd werd dan ook graag benadrukt.¹⁷ Bij dit grote Romeinse Rijk hoorde ook een bepaalde ‘Romeinse Rijkskunst’, die weer van invloed zou zijn geweest op de beeldvormen in de vroegchristelijke en Karolingische tijd, wat later zou overgaan in de middeleeuwse kerkkunst, Gotiek, Renaissance en Barok. Binnen al deze stromingen had Rome dus een grote rol gehad.

Dit stond in schril contrast met de heersende ideeën over de invloed van de klassieke oudheid, waarin met name de denkbeelden van Johann Joachim Winckelmann, die ook wel als een van de grondleggers van de kunstgeschiedenis wordt gezien, in hoog aanzien stonden. In 1764 werd *Geschichte der Kunst des Altertums* gepubliceerd, een werk waarin hij brak met de huidige kunsthistorische aanpak. Hij stond een andere kijk op de kunstgeschiedenis voor dan zijn voorgangers, die zich met name op kunstenaars focusten. Winckelmann koos voor

¹⁵ Marchand, ‘The Rhetoric of Artifacts’, 118.

¹⁶ J. Strzygowski, *Orient oder Rom. Beiträge zur Geschichte der spätantiken und frühchristlichen Kunst* (Leipzig 1901) 1.

¹⁷ S.L. Marchand, *German Orientalism in the Age of Empire. Religion, Race, and Scholarship* (Cambridge 2009) 404.

een totaal andere aanpak, waarbij hij vooral de kunstwerken zelf beschreef, los van de kunstenaar of van antieke teksten waarin ze werden genoemd. Daarnaast beschreef hij de kunst aan de hand van een ontwikkeling die volgens een bepaald patroon verliep en maakte hij voor het eerst onderscheid tussen Griekse en Romeinse kunst.¹⁸ Winckelmann zag de Griekse kunst als het sublieme. De Romeinse kunst was enkel de kunst van imitatie. Kortom, ‘High Imperial’ Romeinse en laatantieke kunst werden gezien als onderdeel van een achteruitgang die was ingezet sinds de bloeitijd van de Griekse kunst.

Een eeuw later begon dit beeld dus iets te verschuiven. De Romeinse kunst was niet louter een imitatie van de Griekse kunst, maar kende ook zijn eigen karakteristieke kenmerken, die van grote invloed waren geweest. Dit werd met name gepropageerd door Franz Wickhoff (1853-1907), tijdgenoot en collega van Strzygowski. Zijn belangrijkste publicatie, de *Wiener Genesis* (1895) behandelde de ontwikkeling van de Romeinse kunst van Augustus tot Constantijn I. Onder andere een continue uitbeeldingwijze – de verbeelding van verschillende opeenvolgende momenten van een verhaal op één ondergrond – en daarnaast een illusionistische techniek waren volgens Wickhoff belangrijke elementen van de specifieke Romeinse kunst. Deze vond overigens wel haar oorsprong in Griekenland, maar was dus op zichzelf ook uniek en zodoende een cultureel hoogtepunt.¹⁹ Wickhoff bleef dus bij de klassieke traditie, maar gaf hier wel een revolutionaire draai aan, waarbij Rome het uitgangspunt werd. Hij genoot hiermee veel populariteit aan de Weense universiteit waaraan hij verbonden was. Zodoende had het *Mittelmeerglauben*, met focus op Rome, zich de laatste jaren van de negentiende eeuw stevig verankerd op de universiteit van Wenen.

Ook Strzygowski had zijn opleiding genoten met een focus op deze klassieke oorsprong. Nadat hij zelf in Italië en Griekenland was geweest, maar met name ook in het Midden-Oosten, kon hij zich echter niet meer vinden in dit ‘Romecentrisme’. Hij kon niet anders dan concluderen dat niet Rome, maar de Oriënt de dominante factor was geweest binnen de oorsprong van vroegchristelijke Europese kunst. Strzygowski analyseerde de theorie van Wickhoff uitvoerig en zette vervolgens zijn eigen theorie uiteen. Volgens Strzygowski was het ontoelaatbaar dat er van een ‘Romeinse Rijkskunst’ werd gesproken, met bepaalde motieven, techniek en kenmerken die vervolgens dominant waren geworden. Hierbij werd geen recht gedaan aan de oude hellenistische kunstuiting en invloed, die op deze wijze door de Romeinse Rijkskunst werd verdrongen als belangrijke bron voor de christelijke

¹⁸ M. Halbertsma en K. Zijlmans, *Gezichtspunten. Een inleiding in de methoden van de kunstgeschiedenis* (Nijmegen 1993) 49.

¹⁹ Strzygowski, *Orient oder Rom*, 2-7.

kunst. Als er al van enige vorm van Romeinse Rijkskunst zou kunnen worden gesproken, zou hieronder de laatste fase van de hellenistische kunst moeten worden verstaan, waarbij Rome niet meer was dan een centrum, met name geografisch. Daarbij was uiteraard ook wel een bepaalde karakteristieke stijl geweest – namelijk de focus op realistische portretten en de manier waarop plooien werden geschilderd – maar hierbij kon geen sprake zijn van een unieke Romeinse suprematie die vervolgens de christelijke kunst zou inspireren. Hiervoor moet, aldus Strzygowski, in de eerste driehonderd jaar focussen op de grote hellenistische steden, met name Alexandrië, Antiochia en Ephese.²⁰

Josef Strzygowski pleitte dus voor een andere aanpak. Uiteraard bleef het in *Orient oder Rom* niet bij de analyse van de ideeën van Wickhoff, maar ging hij voornamelijk uitvoerig op zijn eigen voorbeelden in om zijn theorie kracht bij te zetten. Hij beschrijft heel uitvoerig vijf cases, waarmee hij duidelijk probeert te maken hoezeer bepaalde beeldtypen uit de christelijke kunst verwantschap vertoonden met stukken uit de Oriënt. Achtereenvolgens behandelde hij een graftombe in Palmyra (Syrië), een Christusreliëf in kleinazistische richting, een houtsculptuur uit Egypte, stoffen met Bijbelse voorstellingen uit Egypte en een deel van het heilige graf van Jeruzalem. Hij begon elk hoofdstuk met een uitvoerige beschrijving van de decoratie, waarna hij inging op de kunsthistorische betekenis en deze in het perspectief plaatste van de vroegchristelijke kunst. In zijn beschrijvingen ging hij in op de verwantschap tussen de christelijke motieven en de Oriënt. Hij beschreef de verschillende decoratieve elementen, van uiteenlopende texturen – tapijt, hout, steen – en wees er in al zijn voorbeelden op dat de motieven, figuren en architectonische elementen geen Romeinse oorsprong konden hebben, waarna hij ze vergeleek met voorbeelden uit de Oriënt. Niet alleen behandelde hij de verschillende cases zeer uitvoerig, hij illustreerde zijn verhaal met veel afbeeldingen. Hierdoor werd zijn werk voor die tijd tevens als waardevolle bron gezien van moeilijk te bereiken gebieden.

Het was van belang dat Strzygowski zijn ideeën goed verwoordde en illustreerde, want hij stond lijnrecht tegenover zijn tijdgenoten. Hij deed een directe aanval op hun Romecentrisme. Hij was zich ervan bewust dat het niet gemakkelijk ging worden om deze heersende gedachte te nuanceren. In feite was het een nuance, want hij bleef wel trouw aan een Griekse oorsprong en de schoonheid van de Griekse sublieme kunst, maar legde de grens oostelijker. Hij was overtuigd en vastberaden om hier mee verder te gaan, om zijn lezers,

²⁰ Strzygowski, *Orient oder Rom*, 8-10.

studenten en andere toehoorders te doen inzien hoe het eigenlijk zat. Zo schreef hij in de slotpagina's van *Orient oder Rom*:

Es wird harter Kämpfe, langer Arbeit und reicher Mittel bedürfen, um diesen Wahn [das ewige Rom, diesmal in christlichen Gnade tritt wieder in den Vordergrund, und wir gewöhnen uns, alles was christlich ist, von ihm ausgehen zu lassen] auszurotten und für den Orient die Anerkennung seiner führenden Rolle in der Entwicklung auch der frühchristlichen Kunst durchzusetzen.²¹

In eerste instantie bestonden de hoofdstukken waarin Strzygowski zijn cases behandelde hoofdzakelijk uit een uitvoerige analyse van de verschillende vormen en betekenissen van de monumenten, waarbij hij een relatie legde met overeenkomstige christelijke motieven. Tussen de regels door maakte hij echter al een aantal opmerkingen, die wijzen op zijn denkbeeld over bepaalde volkeren. Zo schreef hij bij de graftombe van Palmyra 'die Typen scheinen einheitlicher als auf den ägyptischen Porträts, ausgesprochen semitische Geschichter sind ebenso selten, wie rein griechische'.²² Het zal niet de eerste keer zijn dat Strzygowski de Griekse beeldvormen het bijvoeglijk naamwoord 'rein' geeft, en dit duidelijk tegenover de Semieten plaatst.

Bij de laatste casus, de graftombe van Palmyra, ging Strzygowski ook nog op een ander voorbeeld in, dat hij er graag bij wilde betrekken. Het ging om een Latijns handschrift, *der Ashburnham Pentateuch*, van de eerste vijf boeken van het Oude Testament. De Duitse kunsthistoricus Anton Heinrich Springer – aan wie hij eerder zijn doctoraalscriptie opdroeg – had eerder geconstateerd dat het om een handschrift uit een Noord-Italiaanse of Zuid-Franse provincie ging waar het Germaanse bloed sterk vermengd was met de antieke oudheid. Vervolgens probeerde Strzygowski de aanname van Springer te weerleggen. Het ging niet om een tegenstelling tussen de Romeinen en Grieken, waar de nadruk telkens op lag, maar het ging om een tegenstelling tussen verschillende rassen, waarbij de Grieken en de Romeinen tegenover de Semieten worden gesteld. Zo schreef hij namelijk:

Aber der Gegensatz ist nicht der einer griechisch-byzantinischen zu einer römisch-germanischen Kunstwelt, wie Springer mit einer gewissen Tendenz annahm, sondern es ist der Gegensatz zweier Rassen, der, welcher die Griechen und Römer angehörten und der semitischen.²³

²¹ Strzygowski, *Orient oder Rom*, 150.

²² *Ibidem*, 30.

²³ *Ibidem*, 39.

Niet alleen wees Strzygowski al subtiel op het verschil tussen verschillende rassen in Europa, ook plaatste hij de Semieten dan wel Joden in een negatief daglicht. Dit doet hij bijvoorbeeld door te illustreren dat bepaalde motieven, die door Joden vervaardigd zijn, smakeloos zijn. Zo schreef hij in *Orient oder Rom*:

Wenn ich mir die Juden als die Schöpfer des Vorbildes dieser Miniaturen denke, dann verstehe ich auch, wie das unbegreiflich rohe Durcheinanderschieben der vielen Szenen auf einem Blatte und die geschmackslose Loslösung der einzelnen Darstellungen voneinander durch verschiedenfarbige Hintergründe möglich ist.²⁴

In het kader van de uitspraken van Strzygowski, is het van belang om stil te staan bij het verschil tussen Joden en Semieten. De term Semiet slaat in algemene zin op de Semitisch sprekende volken, waar zowel de Israëlieten (Joden) als de Ismaëlieten (Arabieren) onder vallen. Antisemitisme en Semiet worden echter wel vaak in relatie gebracht met de Joden; ook Strzygowski gebruikte de termen door elkaar. Enerzijds had hij het over de Joden, zoals in bovenstaand citaat. Anderzijds sprak hij bijvoorbeeld van een achteruitgang die door de Semieten was ingezet: ‘die Lähmung durch die Semiten tritt ein’.²⁵ Het onderscheid speelde bij Strzygowski ook zeker een rol. In principe had hij het in algemene zin over de negatieve invloed van de Semieten, waarbij hij zowel het volk van de Israëlieten als de Arabieren bedoelde, dus niet alleen de Joden. Deze gebruikte hij echter wel om te illustreren dat het een volk zonder smaak of eigen creatieve scheppingskracht was. Met zijn uitspraken over de Semieten sloot hij echter ook aan bij de drang om de Germaanse samenleving, onder andere op het gebied van de kunsten, te dissociëren van enige Semitische invloed. De ‘ontsemitisering’ werd rond 1900 en in de jaren van het opkomend nazisme steeds belangrijker, vanwege de nauwe banden tussen de Grieken en de Semieten in het verleden en de culturele invloeden die hierbij waren ontstaan. Historici deden echter hun best om de Oosterse invloed op de Grieken voornamelijk toe te schrijven aan de Myceners, die weer ‘Arische voorvaders’ van de Grieken waren. Enige Egyptische of Assyrische invloeden, die weer met Semieten in verband konden worden gebracht, werden hierbij dus teniet gedaan.²⁶

De antisemitische uitspraken van Strzygowski waren niet schrikbarend in zijn tijd. Verschillende academici, zowel binnen de natuur- als de geesteswetenschap, hadden zich al op eenzelfde en zelfs concretere wijze uitgesproken over Semieten en specifiek over de Joden,

²⁴ Strzygowski, *Orient oder Rom*, 38.

²⁵ *Ibidem*, 150.

²⁶ Olin, ‘Nationalism, the Jews and Art History’, 466.

met name in Duitssprekende landen.²⁷ Specifiek in Oostenrijk, waar Strzygowski studeerde, woonde en werkte, hadden de antisemitische tendensen ook een politieke weerklank gevonden dankzij Georg Ritter von Schönerer (1842-1921).²⁸ Hij had zich vanaf de jaren tachtig van de negentiende eeuw actief ingezet voor de creatie van een pan-Duitse beweging. Ondanks het feit dat Schönerer er nooit daadwerkelijk in geslaagd was om een sterke politieke partij op te richten, was de aanzet ertoe invloedrijk genoeg geweest. Dit kwam met name door de overtuigingskracht van Schönerer zelf. Hij had ervoor gezorgd dat de Oostenrijkse politiek feller werd en met name, antisemitischer. In 1882 werd onder andere door Schönerer een platform opgericht, de *Deutschnationaler Verein*.²⁹ Het programma van de groep werd samengevat in het zogenaamde *Linz Program*, waarin met name naar sociale hervormingen werd gestreefd onder een hoog nationalistisch karakter.³⁰ Daarnaast waren sterkere banden met het Duitse Rijk gewenst; Schönerer wilde zelfs dat Oostenrijk bij het Duitse Rijk zou horen. Zo direct werd dit niet door zijn medestanders verlangd, maar al zijn aanhangers waren het erover eens dat een sterke samenwerking ten gunste zou werken van Oostenrijk en hun doelen: nationale invloed en sociale gerechtigheid. Een van de belangrijkste onderdelen van het programma was echter gericht op de Joden. Schönerers antisemitisme was ongekend sterk, zeker voor Oostenrijkse begrippen. Een van de eerste stappen was dan ook om alle Joden of mensen met enige Joodse bloedrelatie te weigeren deel te nemen aan de vereniging. Zijn antisemitische ideeën vonden weerklank bij zijn aanhangers. Schönerer sprak voornamelijk de armen – de boeren en lage sociale arbeidersklasse – en de jongeren – studenten – aan, twee groepen. Met name de arme arbeiders zagen de Joden als het grote kwaad van alle moderne veranderingen, waar zij geen voorstanders van waren. In feite hadden ze in meer algemene zin een afkeer voor liberale instituties die het volk moesten beschermen en kapitalisme, wat alleen maar tot uitbuiting leidde. Zij zagen de Joden echter als een soort belichaming van de negatieve aspecten van liberalisme en kapitalisme. Schönerer verspreidde zijn ideeën onder andere via een tijdschrift dat in 1883 werd opgericht onder de naam *Unverfälschte Deutsche Worte*. Hierin schreef hij:

Auf dem Brutalen Rassenstandpunkte stehend müssen wir vielmehr erklären, daß wir weit eher eine Vermischung... mit den Slawen und Romanen für möglich halten als eine intime

²⁷ Olin, 'Nationalism, the Jews and Art History', 466.

²⁸ C. Schorske, *Fin-de-siècle Vienna: politics and culture* (New York 1981) 120.

²⁹ A.G. Whiteside, *The socialism of fools: Georg Ritter von Schönerer and Austrian Pan-Germanism* (1975) 90.

³⁰ Schorske, *Fin-de-siècle Vienna*, 126.

Verbindung mit den Juden. Sind doch die ersten als Arier mit uns stammverwandt, während die letzteren uns der Abstammung nach völlig ferne stehen...³¹

Schönerers antisemitisme ging zich steeds meer vorm geven in een verheerlijking van het Germaanse ‘ras’. De afkeer voor Joden en Jodendom werd specifiek gericht op hun ‘raciale kwaliteiten’. Antisemitisme was van nationaal belang, om de waarden van het eigen volk te bewaren en enige negatieve invloed van Joden – met name corruptie – te verbannen.³² De Pan-Germaanse partij maakte van ras een politiek belang. Hun slogan was dan ook:

Deutsch und treu, so ganz und echt. Nicht verjudet, nicht ertschecht,
Nicht verpfaßt und nicht verwelscht. Kurz und gut, ganz unverfälscht.³³

De Pan-Germaanse partij van Schönerer kende niet alleen een Pan-Germaans en antisemitisch component, maar ook een antikatholieke insteek. Dit kreeg onder andere vorm in de *Los von Rom*-beweging. Dit was een campagne, gestart in 1897, waarbij een overgang van het katholicisme naar het Lutheranisme een onderdeel werd van de Pan-Germaanse beweging. Alle niet-Duitse elementen moesten worden gemeden; zo ook de katholieke kerk. Lutheranisme was het enige echte integere geloof voor integere Duitsers, zo sprak Schönerer in 1900.³⁴ Bekering werd niet zozeer een vereiste binnen de beweging, maar wel de idee dat men *Los von Rom* moest komen, waar zich het hart van de katholieke kerk bevond. Uiteindelijk moest elke vorm van invloed van Rome op alle elementen van de Oostenrijkse cultuur – kunsten, gebruiken, geloof en politiek – teniet worden gedaan.³⁵ Ook Strzygowski was geïnteresseerd in deze beweging. Ondanks het feit dat hij in *Orient oder Rom* zijn politieke voorkeur onuitgesproken laat, is een connectie met de antikatholieke, pan-Germaanse anti-establisment beweging van Schönerer overduidelijk.³⁶ Uiteraard ging het Strzygowski met name om de culturele invloed van Rome, waar men vanaf moest wijken. Ook hij wilde terugkeren naar de oorsprong van het Germaanse ras. Hij heeft zich echter niet expliciet tegen het katholicisme uitgesproken; zijn geloofsvoorkeur blijft onduidelijk. Het is echter wel duidelijk dat hij sympathiseerde met de *Los von Rom*-beweging. Daarbij wijst het feit dat hij in 1908 gescheiden is van zijn eerste vrouw, Elfriede Hofmann, er waarschijnlijk op dat hij geen katholiek was. Het was een officiële scheiding – Strzygowski zou in 1925 voor

³¹ F.L. Carsten, *Faschismus in Österreich: von Schönerer zu Hitler* (München 1977) 15.

³² Whiteside, *The socialism of fools*, 120.

³³ Ibidem, 138.

³⁴ Georg Ritter von Schönerer, zoals geciteerd in: Whiteside, *The Socialism of fools*, 209.

³⁵ Vasold, Riegl, ‘Strzygowski and the development of art’, 108.

³⁶ Marchand, *German Orientalism in the Age of Empire*. 404.

een tweede keer trouwen – wat voor de katholieke kerk niet mogelijk was.³⁷ Daarbij schilderde hij de Romeinse historiografie van Riegl en Wickhoff als ‘ultramontaans’; wellicht zou zijn afkeer voor Rome ook een negatieve houding tegen het katholicisme behelzen. Uit zijn werken en de literatuur blijkt echter niet of hij dan wel Luthers, dan wel niet-gelovig was. Er zijn dus enkel aanwijzingen die duiden op een antikatholieke houding.

De Joden werden in Oostenrijk, net als in het Duitse Rijk, als een schadelijke factor gezien door mensen met antisemitische denkbeelden. Dit drong ook door in de wijze waarop naar kunst en kunstgeschiedenis werd gekeken. In de loop van de negentiende eeuw was het idee van de ‘natie’ steeds belangrijker geworden. Hierbij hoorde tevens nationale kunst; nationale schilders waar men trots op kon zijn. Geniale creaties die uit de eigen volksgeest waren ontstaan. Wanneer men probeerde om de eigen natie sterker te maken door middel van een nationale kunst(geschiedenis), ging men zich automatisch afzetten tegen andere naties. Vergelijkingen met andere naties of volken kunnen de eigen er glansrijker in laten passen. De Joden zijn in deze context een interessante ‘outsider’. Ze werden gezien als etnische minderheid zonder geografische locatie of vaste plek.³⁸ Dit betekende dat zij dus ook moeilijk in een nationale kunstgeschiedenis te plaatsen waren, want ondanks de grote nadruk op het belang van rassen als bindende factor, werd toch ook aan de natie veel waarde gehecht.

Het gaat zelfs nog verder dan dat: Joden werden gezien als een volk zonder kunst. De Duitse kunsthistoricus Wilhelm Lübke (1826-1893) schreef in 1888 dat Joden geen artistieke gevoeligheid van zichzelf hadden, en dus artistieke vormen – met name laat-hellenistische motieven – moesten lenen en overnemen van andere naties.³⁹ Dit is een belangrijk punt. Joden werden dus gezien als een volk dat kunst ‘leende’ van anderen en geen eigen kunst kon creëren, iets wat juist een belangrijk onderdeel was van zelfrepresentatie. Nationale schilders representeerden nationale kunst. De Joden werden echter gezien als een volk zonder natie. Zodoende hadden zij dus ook geen nationale kunst. Ze werden hierdoor zelfs als een soort parasieten afgeschilderd die enkel op Barbaarse wijze vormen van anderen konden overnemen. Dit idee was ook in het Duitse Rijk doorgedrongen. Het ging zelfs zo ver dat Max Liebermann, een bekende kunstenaar van Duits Joodse afkomst, expliciet als Duitser werd voorgesteld en zo veel mogelijk werd vermeden dat hij een Jood was.⁴⁰ Langzaam maar zeker

³⁷ Schödl, *Strzygowski*, 17.

³⁸ Olin, ‘Nationalism, the Jews and Art History’, 466.

³⁹ www.dictionaryofarthistorians.org, laatst geconsulteerd op 4 januari 2014.

⁴⁰ Olin, ‘Nationalism, the Jews and Art History’, 466.

werd zichtbaar dat elke mogelijke relatie met de Joodse etniciteit, ook binnen de kunsten, moest worden verhuld.

De Joden werden bestempeld als een volk zonder kunst. Dit werd echter nog een stapje verder doorgevoerd door te claimen dat Joden daarbij zelfs een volk ‘tegen kunst’ waren. Door de afkeer voor afbeeldingen vanuit de dominante Hebreeuwse God, werden de Joden niet alleen gezien als een volk dat geen eigen kunst kende maar ook een verbeelding van pure spirituele leegheid, aldus Hegel in zijn essay *The Spirit of Christianity*. Hegel noemt de Joden een volk met het karakter van een slaaf. Zij werden gedomineerd door hun God en moesten deze gehoorzamen. Zij hadden een dierenbestaan, fysieke afhankelijkheid. De belangrijkste reden voor het ontbreken van kunst, was het gegeven dat het geloof voorschreef dat er geen afbeeldingen mochten worden gemaakt. En de Joden konden niet anders dan hieraan gehoorzamen.⁴¹

Dergelijke uitspraken zijn niet bij Strzygowski terug te zien. Het bleef vooral bij subtiele verwijzingen, waarbij hij met name duidelijk wilde maken dat de Semieten invloed hadden gehad op de neergang van de bloeiende Griekse kunst en dat zich Joden dus niet kon voorstellen als scheppers van artistiek hoogwaardige kunstvormen. Als het ging om artistieke uitingen, maakte Strzygowski voornamelijk onderscheid tussen rassen. Het werd echter al wel duidelijk dat het hierbij om een tegenstelling ging tussen de Semieten dan wel Joden enerzijds, en de Grieken, Romeinen maar met name de Germanen anderzijds.

Rond de publicatie van *Orient oder Rom* was Strzygowski verwickeld in een strijd met collega Alois Riegl (1858-1905). Niet alleen verschilden de twee academici van kunsthistorische visie – Riegl was groot voorstander van de ideeën van Wickhoff, met name de centrale focus op Rome – maar ook op persoonlijk vlak was de relatie niet amicaal. Riegl verweet Strzygowski bij zijn vroege werk onzorgvuldige onderzoeksmethoden gebruikt te hebben. Hij twijfelde aan de argumentatie van zijn collega. Dit had Riegl onder andere gebaseerd op de zeer onorthodoxe opleiding van Strzygowski en dan met name het feit dat hij de *Realschule* had gevolgd en derhalve geen ‘ware academicus’ was.⁴² De *Realschule* was de opmars naar een ambachtelijke carrière. Dit was ook wat Strzygowski voor ogen had en wat van hem werd verwacht, maar daar had hij zelf bewust van afgezien. Ondanks het feit dat Strzygowski gewoon het recht had om kunstgeschiedenis te studeren na afronding van het Gymnasium, bleef het Riegl dwars zitten dat zijn collega eigenlijk op de *Realschule* thuis

⁴¹ G.W.F. Hegel, *Early Theological Writings*, vert. T.M. Know (1948) 191-192.

⁴² Olin, ‘Art History and Ideology’, 163.

hoorde. Hij beschuldigde hem naar aanleiding hiervan zelfs dat hij zijn dissertatie zou hebben vervalst. De vijandigheid zou tot de dood van Riegl in 1905 aanhouden en was niet onbekend binnen de Weense en kunsthistorische kringen. Kunsthistorica Margaret Olin suggereerde in haar artikel ‘Art History and Ideology: Alois Riegl and Josef Strzygowski’ zelfs dat deze beschuldigingen er specifiek toe hebben geleid dat Strzygowski graag de kunstgeschiedenis wilde delen met een algemeen publiek. Dit uitte zich in vele colleges, publicaties, maar ook een actieve bijdrage aan volwassenenonderwijs – om ook andere mensen, die zich met een andere professie bezig hielden maar die wel geïnteresseerd waren in kunstgeschiedenis, de mogelijkheid te geven om in aanraking te komen met zijn ideeën. Zo konden deze mensen zich buiten hun wellicht ‘minder-academische’ bezigheden toch intensief met kunst en kunstgeschiedenis bezighouden. Uit verschillende artikelen blijkt echter ook dat Strzygowski zeer hooghartig kon zijn.⁴³ Hij was ernstig overtuigd van zijn eigen unieke kunsthistorische visie en wilde deze dan ook graag benadrukken en propageren. Dit zal wellicht de reden zijn dat hij zo graag zijn ideeën en theorieën vertolkte ten overstaan van een groot publiek.

De strijd tussen Strzygowski en Riegl speelde zich niet alleen af binnen de muren van de universiteit, maar werd ook naar buiten toe zichtbaar. In ‘Hellas in des Orients Umarbung’, verschenen in de *Allgemeine Zeitung* in februari 1902, gaat Strzygowski tegen zijn collega in. Hij gebruikte eenzelfde aanpak als in *Orient oder Rom*, maar nu in een kort artikel. Allereerst haalde hij de ideeën van Riegl aan, waarbij hij kanttekeningen plaatste. Vervolgens zette hij zijn eigen theorie uiteen. Hierin maakte hij wederom niet alleen zijn kunsthistorische visie kenbaar, maar drong ook langzaam zijn idee over ‘rassen’ door.

Strzygowski reageerde in eerste instantie op *die Spätromische Kunstindustrie nach den Funden in Österreich-Ungarn im Zusammenhange mit der Gesamtentwicklung der Bildenden Künste bei den Mittelmeervölkern* (Wenen 1901), geschreven door Alois Riegl. Onder andere voor dit stuk was de *Wiener Genesis* van Wickhoff een grote inspiratiebron geweest. Strzygowski wilde in zijn artikel nogmaals duidelijk maken dat Riegl en Wickhoff te sterk gericht waren op Rome. ‘(...) denn Beider Ausstellungen leiden an einem Fehler in den Fundamenten: sie kennen den Orient nicht. Sowohl Wickhoff wie Riegl liegt Rom in Blüte’.⁴⁴

Het artikel hoorde ook bij de triptiek zoals die door Strzygowski zelf werd aangeduid, een driedelig werk dat hij onbewust had samengesteld maar waar hij in het laatste werk pas naar zou verwijzen.⁴⁵ Zonder dat hij het zo bedoeld had, wilde hij er met drie werken voor

⁴³ Zie onder andere Vasold ‘Riegl, Strzygowski and the development of art’, 102-116.

⁴⁴ J. Strzygowski, ‘Hellas in des Orients Umarbung’ in *Allgemeine Zeitung* 40/41 (februari 1902) 313.

⁴⁵ J. Strzygowski, *Kleinasien. Ein Neuland der Kunstgeschichte* (Leipzig 1903) 234.

zorgen dat de Oriënt de erkenning zou krijgen van zijn doorslaggevende rol in de ontwikkeling van de laatantieke en vroegchristelijke kunst. Hij schreef eerst *Orient oder Rom*, waarin hij tegen de heersende opvattingen inging, tegen het idee van een Romeinse Rijkskunst. Vervolgens zou hij in ‘Hellas in des Orients Umarmung’ hebben aangetoond, dat de nieuwe richting van de laatantieke tijd ook niet zomaar een spontane ontwikkeling was van het antieke kunstwezen, maar juist een doordringen van de oude Oriënt in Hellas. Het derde deel, *Kleinasien, ein Neuland der Kunstgeschichte*, toonde aan hoe de Oriëntaalse invloed via Rome naar Europa stroomde en bepaalde kenmerken in de Gotiek terug kunnen worden gebracht tot Constantinopel. Dit is de eerste publicatie waarin hij inging op volksbewegingen, wat ook als een rode draad in zijn werk kan worden gezien. ‘War es im Bosphoros der alte Orient in Verein mit Hellas, so isst es im Norden derselbe Orient unter Einwirkung germanischen Geistes, zu jener Blüte führt’.⁴⁶ Het laatste deel zal in dit onderzoek buiten beschouwing worden gelaten, omdat zijn theorie aan de hand van de andere twee kan worden aangeduid en er geen toevoeging in zit die voor dit onderzoek relevant is.

Net als in *Orient oder Rom*, wilde Strzygowski in ‘Hellas in des Orients Umarmung’ hoofdzakelijk zijn theorie uiteenzetten; zijn ideeën over rassen komen wederom op subtiële wijze naar voren. Ook in dit artikel maakte hij echter wel een aantal opmerkingen, die zijn ideeën over rassen en het onderscheid daarbinnen bevestigen. Zo noemde hij ook hier en passant de Joden, onder de verwijzing ‘der Ewige Jude’. Hiermee refereerde hij specifiek aan ‘de eeuwige Jood’, een thema dat hij ook in *Orient oder Rom* aanhaalde. Hiermee doelde hij op de mythe rond de wandelende – of Eeuwige – Jood, genaamd Ahasverus, die Jezus had geweigerd onderdak te bieden op zijn weg naar het kruis in Golgotha. Deze Jood was door deze daad gedoemd om tot in de eeuwigheid te zwerven.⁴⁷ Dit verhaal is in de loop der tijd in verschillende gedichten, verhalen en schilderijen teruggekeerd, op allerlei uiteenlopende manieren. Het verhaal diende als rechtvaardiging voor de vervolging van Joden, die in feite al eeuwen aan de gang was.

Zoals eerder benadrukt, wilde Strzygowski de focus verleggen naar het Midden-Oosten; ‘Rom [muß] aus dem Spiele bleiben.’⁴⁸ Oppervlakkig gezien zou men vervolgens kunnen denken dat dit was vanwege een positieve houding tegenover het Oosten, aangezien hij zich zo sterk maakte voor de Oosterse invloed in de Europese cultuur. Hij beschreef de relatie tussen Europa en Azië echter als een waarin rivaliteit, oorlog en geweld centraal

⁴⁶ Strzygowski, *Kleinasien*, 234.

⁴⁷ G. Geerts en T. den Boon eds., *Van Dale. Groot Woordenboek der Nederlandse taal* II (Utrecht 1999) 1506. Zoekterm ‘jood’ – wandelende jood.

⁴⁸ Strzygowski, ‘Hellas’, 314.

stonden. De titel ‘Hellas in de omarming van de Oriënt’ moet worden gelezen als een soort hardnekkig vastgrijpen, op gewelddadige wijze. Deze gewelddadige relatie kon, aldus Strzygowski, mooi worden geïllustreerd aan de hand van een schilderij van Eugène Delacroix, *Scène des massacres de Scio* (1824), waarop Hellas wordt afgebeeld als een prachtige vrouw die op brute wijze – *durch Türkische Roheit* – wordt meegesleurd door een Turkse officier; het schilderij verbeeldt de Griekse onafhankelijkheidsstrijd.⁴⁹ Nadat Strzygowski het contrast tussen de brute Turk en de mooie Hellas duidelijk had gemaakt, ging hij vervolgens verder hoe hij zelf het ‘lot’ – de ondergang – van de Griekse kunst voor ogen had. Strzygowski stelde zich het lot van Hellas voor aan de hand van een aantal illustraties die hij zou maken. Op de eerste illustratie zou te zien zijn hoe de voorouders van de Griekse kunst vanuit het noorden kwamen, terwijl het bloeiende kind aan een Oriëntaalse muze werd toevertrouwd. Vervolgens zou hij een lentetekening maken in de stijl van Albert Böcklin (1827-1901), of Pierre-Cécile Puvis de Chavannis (1824-1898), een Franse symbolistische schilder, waarop te zien zou zijn hoe de mensheid verder bloeide; een gestalte die werd bewonderd, gecultiveerd en geadoreerd door haar omstanders. Zijn keuze voor Albert Böcklin is niet geheel onwaarschijnlijk. Hij werd rond 1900 gezien als een ‘Duits schilder bij uitstek’.⁵⁰ Hij was zich als geen ander bewust dat taal alleen niet genoeg was voor een alomvattend beeld, maar dat (symbolische) schilderijen daar al een deel van de oplossing voor boden. Bovenal werd Böcklin langzaam maar zeker een ‘Duitse held’; hij paste met zijn modernistische stijl precies in het idee van de Duitse kunstenaar. Zijn kunst werd gezien als een belichaming van het Duitse Volk.⁵¹ Het lijkt er dus op dat ook Strzygowski zich bij dit idee aansloot.

In de derde tekening zou de volwassen schoonheid worden getoond, die werd gekocht door een oude Semiet; ze was daarmee direct de grootste schat in zijn harem. Hiermee duidde Strzygowski dus wederom op het feit dat de Semieten de kunst van Hellas hoofdzakelijk overnamen en daarmee uiteraard direct een grote schat in handen hadden – het was namelijk de hellenistische periode geweest waarin de bloei van de kunst op zijn hoogtepunt was. Nadat de oude Semiet Hellas gekocht had, werden er grote feesten gehouden, waarbij Hellas logischerwijs de toon zou zetten. Bij deze feesten kwamen ook de Semitische stammen, getooid met zijde, goud en kostbare juwelen. Net als sommigen van zijn tijdgenoten, schilderde Strzygowski de Semieten af als hebberige stammen die puur op kostbaarheden gericht waren. Tot slot zou hij tonen hoe deze stam, na de dood van de ziel van Hellas, de

⁴⁹ Strzygowski, ‘Hellas’, 314.

⁵⁰ S.L. Marchand, ‘Arnold Böcklin and the Problem of German Modernism’ in D. Lindenfeld en S.L. Marchand eds., *Germany at the fin de siècle: culture, politics, and ideas* (Baton Rouge 2004) 129-166: 129.

⁵¹ Marchand, ‘Arnold Böcklin’, 160.

nalatenschap erfde en zo het gezag over het Romeinse Rijk aanvaardde. Met deze passage wilde Strzygowski hoofdzakelijk illustreren wat er gebeurde met de Griekse kunst toen deze in aanraking kwam met Semieten. Hij zag het als een uitleg voor de val van Griekse kunst. De Griekse kunst was van haar voetstuk gevallen en terug gekeerd als slavin. De Oriëntaalse stam had het vertrouwen geschaad en haar verraden. Zo schreef hij verderop in het artikel:

(...) die Kunst stürzt von dem hohen Sockel, auf dem sie die Griechen gehoben hatten, herab, es ist die orientalische Sipphaft, die ihre Schönheit verräth (...) An die stellen der hohe Frau, voll adeliger Selbstbestimmung, tritt wieder jene Sklavin, die sich zu allem als Mittel hergibt.⁵²

De volken uit het noorden – de Germanen – waren richting Hellas getrokken en daar geïnspireerd geraakt, de kunsten konden bloeien en Hellas kende haar hoogtepunt. Toen Hellas echter in aanraking kwam met Semitische volkeren, die haar wilden samendrukken, kwam zij in gevaar. Hierin klinkt tevens Strzygowski's angst voor het in gevaar brengen van de puurheid van het Germaanse Ras.⁵³ Dit illustreert Margaret Olin aan de hand van de volgende passage: 'Metze (...) deren Zauber sich im Mittelalter selbst die sonnigen, griechengleichen Barbaren des Nordens nicht entziehen können.'⁵⁴ Strzygowski maakte hiermee, aldus Margaret Olin, de Germaanse ziel een pendant van de vrouwelijke Hellas en betreurde de allure van Italië, welke een gevaar was omdat het de krachtige Duitse stam zou omvormen tot maniërisme – Italiaans geïnspireerde kunst; dit schreef hij tevens in het artikel. Dit sloot, aldus Olin, aan bij zijn pogingen om Italië van elke claim op de oorsprong van Christelijke kunst te ontdoen, zoals door zijn tegenstanders in Wenen opgevat.⁵⁵

Ondanks zijn afwijkende denkbeelden, werd Strzygowski in 1909 wel gevraagd om aan de Weense universiteit, waar hij eerder zijn opleiding had genoten, te komen doceren. Vanaf 1909 was hij officieel als hoogleraar verbonden aan de universiteit. Hierdoor wordt hij als kunsthistoricus binnen de zogenaamde 'Weense school' geplaatst. Zijn plaats hierbinnen was echter controversieel. In het in 1934 verschenen artikel 'Wie Wiener Schule der Kunstgeschichte. Rückblick auf ein Säkulum deutscher Gelehrtenarbeit in Österreich' noemde schrijver Julius Schlosser de naam van Strzygowski, maar enkel negatief. Schlosser, eveneens

⁵² Strzygowski, 'Hellas', 326.

⁵³ Olin, 'Art History and Ideology', 165.

⁵⁴ Strzygowski, 'Hellas', 326.

⁵⁵ Olin, 'Art history and Ideology', 165.

Weens kunsthistoricus verbonden aan de Weense universiteit, zag in zijn collega niets anders dan een tegendraadse kunsthistoricus die niets met de Weense traditie te maken had. Zijn gehele oeuvre was een soort ‘antithese’ van de Weense school en daarom weigerde hij om Strzygowski’s ideeën te behandelen. Hij wilde hem zelfs uit de annalen van de school laten verdwijnen. Deze gang van zaken is frappant, zeker gezien het feit dat de ‘Weense school’, als constructie, niet één bepaalde gedachte voorstond, maar juist verschillende belangrijke kunsthistorici met hun eigen unieke ideeën. De kunsthistorici verbonden aan de Weense universiteit waren uitzonderlijk nauw verbonden met musea en probeerden de kunstgeschiedenis te bestuderen op een zo objectief mogelijke manier – met zo min mogelijk (persoonlijke) smaak en esthetische voorkeur verwerkt binnen het kunsthistorische oordeel.⁵⁶ De nadruk lag op kunstgeschiedenis als een objectieve wetenschap. Dit werd niet alleen vanuit de universiteit gezien als een van haar grondvesten, maar was ook een belangrijk argument om de plaats van de kunsthistorische discipline binnen de monarchie te verzekeren. Deze objectieve besturing, waarbij gedegen onderzoek en bewijsvoering cruciaal waren, was een belangrijk element binnen de school; belangrijker dan precies hetzelfde gedachtegoed. Dit heeft echter, aldus kunsthistoricus Georg Vasold, met name te maken met de manier waarop Schlosser neerkeek op de academische verrichtingen van Strzygowski. In die zin is het ook niet zo vreemd dat Schlosser hem niet binnen de Weense school wilde behandelen, aangezien hier veel waarde aan werd gehecht. Daarnaast probeerde Schlosser zijn eigen positie binnen de academische wereld te verzekeren en probeerde hij de nieuwe Oostenrijkse politieke leiders te plezieren door te focussen op de Weense school als de ultieme bron van traditie, een autonoom instituut, met een hoogstaande intellectuele homogeniteit. Dit is dus met name een constructie achteraf. Met Strzygowski’s afwijkende theorieën zou dit beeld niet kloppen. Wanneer echter nader naar Strzygowski’s werk wordt gekeken, bijvoorbeeld in vergelijking met Riegl, blijken de twee juist in bepaalde opzichten een zelfde basis te hebben, met name op methodologisch gebied.⁵⁷ Het is dan ook maar de vraag in hoeverre Strzygowski daadwerkelijk afweek van zijn collegae – behalve dat hij graag wilde afwijken:

Die Erklärung für die Möglichkeit, ein halbes Leben lang unentwegt gegen den Strom zu schwimmen, wird wohl darin zu suchen sein, daß mir diese Art Dasein insofern in die Wiege

⁵⁶ M. Rampley, ‘Art History and the Politics of Empire: Rethinking the Vienna School’, *The Art Bulletin* 91, 4 (December 2009) 446-462: 446,

⁵⁷ Vasold, ‘Riegl, Strzygowski and the development of art’, 104-105.

gelegt war, als ich, von Natur auf seelisches Erleben eingestellt, für eine geschäftlichen Laufbahn vorbestimmt war.⁵⁸

Schlossers' relaas laat echter wel zien hoezeer de Weense universiteit, en dan met name het gedachtegoed van de 'Weense school', moet worden geplaatst binnen een nationale en met name politieke context. Dit werd al eerder aangestipt in het kader van het belang dat werd gehecht aan Rome, het grote Romeinse Rijk en de ontwikkeling naar het Heilige Roomse Rijk en vervolgens naar de huidige tijd. Het ging echter nog verder dan dat. In 1873 was Wenen de locatie van de vijfde Wereldtentoonstelling. Tijdens deze tentoonstelling werd een poging gedaan om de macht van de monarchie te legitimeren. Onder het motto 'eenheid in diversiteit' werd geprobeerd om *Vielvölkerstaat* Oostenrijk-Hongarije naar buiten toe te profileren als een sterke macht in Europa, naast bijvoorbeeld Engeland en Frankrijk die zich in deze periode met name sterk maakten vanwege hun koloniale bezittingen en macht.⁵⁹ Oostenrijk-Hongarije bestond als natie echter nog maar net en voor de strijd om de koloniën was het net te laat geweest, dus moest de natie zich op andere wijze legitimeren. Dit werd onder andere gedaan door groot belang te hechten aan cultuur en de rol van de staat hierbij. De monarchie kon hierbij dankbaar gebruik maken van het feit dat de Weense universiteit al sinds de jaren vijftig de leidende rol had binnen de kunsthistorische discipline, die zich toen net wist te grondvesten. Aan de andere kant kreeg de Weense universiteit hierdoor een nog sterkere positie ten opzichte van andere kunsthistorische scholen, omdat zij steun kreeg vanuit de monarchie.

De relatie tussen de monarchie en de Weense universiteit gaat echter nog verder. Niet alleen was het mogelijk door het ontstaan van de monarchie om de 'kunsthistorische school' naar een nationaal niveau te trekken. Ook werden de geschriften van de Weense kunsthistorici in sterke mate beïnvloed door de culturele en politieke kwesties in Oostenrijk-Hongarije. Margaret Olin spreekt in deze context zelfs van een 'imperiale kunstgeschiedenis', die onlosmakelijk verbonden is met politieke en sociale debatten.⁶⁰ Zo was de enorme herwaardering van het late Romeinse Rijk, vanwege zijn grote internationale machtspositie, en de vroegchristelijke kunst tevens een debat binnen de monarchie, van belang voor de nationale identiteit en de grondvesten van de natie.⁶¹ De werken van de Weense kunsthistorici

⁵⁸ J. Strzygowski, *Aufgang des Nordens* (Leipzig 1936) 11.

⁵⁹ Rampley, 'Art History and the Politics of Empire', 448; Th. DaCosta Kaufmann, *Toward a Geography of Art* (Chicago 2004) 57.

⁶⁰ M. Olin, 'Alois Riegl: The Late Roman Empire in the Late Habsburg Empire', in R. Robertson en E. Times eds., *The Habsburg Legacy. National Identity in Historical Perspective* (Edinburgh 1994) 107-120.

⁶¹ Rampley, 'Art History and the Politics of Empire', 446.

laten zo veel sporen zien ook van de spanningen binnen het Oostenrijk-Hongaarse rijk; spanningen die uiteindelijk hebben geleid tot de neergang van het rijk in 1918.⁶² In deze werken zitten tevens veel van de ideologische ideeën die in de loop van de tweede helft van de negentiende eeuw waren ontstaan ten gunste van de legitimatie van het Rijk. Nogmaals, deze relatie werd van beide kanten extra bijgezet, ten gunste van zowel het Rijk als de kunsthistorici, die uiting gaven aan ideeën die over het algemeen speelden in het land. Een voorbeeld hiervan is de houding ten opzichte van minderheden binnen het rijk – een interessant gegeven gezien de eerdere focus op ‘eenheid binnen diversiteit’. Er werd echter niet altijd even vriendelijk aangekeken tegen bepaalde minderheden in het Rijk, met name tegenover de Slaven. Strzygowski is hierbij wederom een vreemde eend in de bijt, omdat hij juist veel aandacht besteed aan de Slaven op een positieve manier en ook andere volken die door zijn collegae buiten de canon worden gehouden naar voren brengt als cruciaal binnen het ontstaan van de vroegchristelijke Europese kunst en cultuur. Dit maakt Strzygowski’s plek binnen de Weense universiteit dus wederom opmerkelijk. Het laat echter goed zien hoezeer de Weense kunsthistorici een reflectie waren van de spanningen binnen het rijk in de aanloop naar de Eerste Wereldoorlog.

⁶² Rampley, ‘Art History and the Politics of Empire’, 459.

II

Bloed & Bodem

Karakteristiek aan het werk van Strzygowski, met name vanaf de jaren tien van de twintigste eeuw, is dat woorden als ‘Blut’, ‘Ariër’ en ‘ras’ prominenter worden. De onderbouwing van zijn theorie aan de hand van een etnische categorisering was ook al in zijn vroege werk aanwezig, maar nog heel subtiel. Concrete termen die bij veel ‘rassentheoretici’ van zijn tijd voorkwamen, begonnen ook bij Strzygowski steeds meer aanwezig te worden. Zo schreef hij in *Altai-Iran und Völkerwanderung* (1917): In Hellas siegte die seelische kraft des Ariers.⁶³ De woorden kwamen niet alleen ontelbaar vaak voor in zijn publicaties; Strzygowski ging zelfs een bepaalde systematiek gebruiken, waarbij rassen, bloed en Ariërs dominant zijn. Het worden de categorieën die zijn verhaal structuur geven; zo wijdde hij er bijvoorbeeld specifieke paragrafen aan. In *Oriënt oder Rom* en ‘Hellas in des Orients Umarbung’ vielen de termen dus al wel, maar slechts sporadisch en niet nadrukkelijk. Ondanks het feit dat hij in de jaren tien en twintig nog steeds hoofdzakelijk bezig was met het uiteenzetten van zijn theorie worden voornamelijk ‘rassen’ een concreter onderdeel van zijn werk.

De meeste van Strzygowski’s publicaties vanaf de jaren tien bestonden uit studies naar bepaalde volken, rassen en gebieden, telkens oostelijker. Bij deze studies valt voornamelijk op hoezeer hij binnen zijn kunsthistorische aanpak bezig was met geografie. Hij had een afkeer van kunsthistorici die hun conclusies louter baseerden op visuele vergelijkingen van kunstwerken, door slechts in te gaan op de zichtbare kenmerken van kunstwerken en deze op filologische wijze tegen elkaar af te zetten of met elkaar te vergelijken. Hij zag dit ook bij zijn Weense collegae; zij hielden wat Strzygowski betreft te weinig rekening met de invloed van de geografische omstandigheden van de plek waar de kunstobjecten en met name artistieke vormen ontstonden. Zijn werken bevatten zeer uitvoerige beschrijvingen van objecten en hun vindplaatsen. Kunsthistoricus en archeoloog Thomas DaCosta Kaufmann schaarde hem in dit opzicht in een traditie van *Kunstgeographie*, een tak van de kunstgeschiedenis die in de jaren twintig bij naam werd geformuleerd door de Weense wetenschapper David Hassinger, waarbij onder andere het terrein en de fysieke locatie van een object van belang zijn voor de historische en artistieke ontwikkeling ervan.⁶⁴ Klimaat, locatie, topografie en de beschikbare materialen op een specifieke plek zijn allemaal van invloed op de uitkomst van

⁶³ J. Strzygowski, *Altai-Iran Und Völkerwanderung: Ziergeschichtliche Untersuchungen Über Den Eintritt Der Wander- Und Nordvölker in Die Treibhäuser Geistigen Lebens. Einen Schatzfund in Albanien* (Leipzig 1917) 239.

⁶⁴ DaCosta Kaufmann, *Toward*, 71.

kunstvoorwerpen. Deze traditie van ‘plaatsbepaling’ – waarbij veel waarde werd gehecht aan een specifiek creatief verschijnsel in een bepaald gebied – was overigens al eeuwen aan de gang. Hierbij moet worden gedacht aan stromingen die specifiek aan landen of regio’s worden toegeschreven – bijvoorbeeld ‘Frans Impressionisme’ – of aan steden, zoals de unieke kunst ontstaan in Florence en Venetië. Dit werd echter vooral gedaan om een onderscheid te maken tussen bepaalde culturele centra en de eigenheid van een eigen stad of stroming te benadrukken. Aan het begin van de twintigste eeuw werd een dergelijke onderscheidingswijze, waarbij geografie een hoofdrol speelde, een onderdeel van raciale ideeën. Het werd opgenomen in het drieluik ‘ras, moment, milieu’ – wie, waar en wanneer waren zo de belangrijkste uitgangspunten voor het ontstaan van kunst. Naast de fysieke bepalingen van de aarde waarin voorwerpen ontstonden was het van belang welke etnische oorsprong hieraan verbonden was, omdat dit van invloed was op de mogelijkheid tot een artistieke ontwikkeling. Er was een creatief onderscheid tussen rassen. Kunstgeografie was een populair onderwerp binnen de Duitse kunsthistorische kringen, maar stond ook internationaal gezien enorm in de belangstelling, met name vanaf de jaren twintig toen er een naam aan was gegeven door Hassinger. Er werd nu concreet over gepraat, gediscussieerd en geschreven; ook door Josef Strzygowski.⁶⁵ Zo schreef hij in *Die Altslavische kunst. Ein Versuch ihres Nachweises* (1929), in de context van een betoog over de kunst van oud-Slavische volkeren:

Boden. Wie sehr der Boden an Anfang und Werden der Entwicklung Bildender Kunst mitarbeitet, das wird deutlich durchsichtig an den schon in der Einleitung erwähnten Unterschieden im Holzbau, je nachdem Wälder um überfluß da oder Sparmaßnahmen notwendig sind (..) In Rußland haben neben dem Holze auch noch das Zelt und der Rohziegelbau in den Steppengebieten und vom östlichen Trichterende her mitgewirkt, so daß der Boden dort eindringlicher mitgearbeitet zu haben scheint, als dies in der Bildenden Kunst Westeuropas hervortritt.⁶⁶

Strzygowski wilde in zijn werken laten zien welke beeldvormen waren ontstaan vanuit specifieke bodemeigenschappen en hoe deze zich vervolgens hadden verspreid. Hierbij speelden ‘rassen’ een cruciale rol. De ontwikkeling van motieven, vormen, figuren en decoratiepatronen, maar ook van verschillend materiaalgebruik en architectonische elementen, kon zodoende op connecties tussen verschillende volken duiden, maar ook

⁶⁵ DaCosta Kaufmann, *Toward*, 4-5.

⁶⁶ J. Strzygowski, *Die Altslavische kunst. Ein Versuch ihres Nachweises* (Augsburg 1929) 55.

verhoudingen tussen etnische groepen weergeven. Het toonde aan in hoeverre de eigenheid van een ras in stand bleef of een bepaalde ontwikkeling doormaakte. De geografische omgeving van een volk kon op een bepaald moment veranderen, maar het bloed was een constante en blijvende factor – behalve als deze zich mengde met andere rassen, wat weer van invloed zou zijn op de artistieke ontwikkeling. *Rassenmischung* was en bleef het grote kwaad dat tot verderf zou leiden.

Strzygowski trok de objecten in een bredere context; hij focuste niet alleen op de visuele verschijning maar betrok ook de oorsprong, geografische locatie en sociale en culturele ontwikkelingen van het gebied bij zijn analyse. Uiteraard besteedde hij ook veel aandacht aan de visuele verschijningsvorm van de monumenten en kunstvormen die hij analyseerde. Uiteindelijk vond hij dat zijn kunsthistorische beschouwing hoofdzakelijk daarop gebaseerd moest zijn, maar dan wel vanuit een degelijke, objectieve en academische beschouwing. Hij ging uitvoerig in op materiaal-, kleur- en vormgebruik, afmetingen en verhoudingen. Bovenal wilde hij, door de verschijningsvorm te combineren met de omliggende factoren zoals de bodem en het volk dat de creatie had gemaakt, bepaalde culturele evoluties aantonen. Hierbij wilde hij vooral laten zien dat de objecten zelf moesten worden gebruikt als bronmateriaal voor het meest pure beeld van een volk. Dit was in zijn tijd redelijk uniek; hij maakte gebruik van kunstvoorwerpen die niet zozeer door tekstueel bronmateriaal ondersteund werden. Eerdere (kunst)historici bleven vasthouden aan voorwerpen die tekstueel verklaard en ondersteund konden worden, omdat dit hen houvast gaf bij de interpretatie. Het ging dus vooral om kunstvoorwerpen waar al in een tekst naar werd gerefereerd. Dit maakte het makkelijk om een voorwerp te plaatsen. De objecten alleen waren niet genoeg om tot conclusies te komen, omdat het tot interpretatieproblemen kon leiden. Daarnaast werden objecten op zichzelf ook als ondergeschikt bronmateriaal gezien naast teksten. Vaak werden daardoor louter teksten gebruikt voor de constructie van de geschiedenis. Strzygowski was echter van mening dat deze manier van werken geen recht deed aan een volledig beeld van de geschiedenis, met name ook omdat de interpretatie van teksten een eliteaangelegenheid was. Het ging vaak om teksten in het Latijn of Grieks, zowel de teksten die ter ondersteuning werden gebruikt als teksten die op zichzelf als object werden gebruikt. Dit betekende dat (kunst)historici zich hierdoor te veel met de elite bezighielden in plaats van met de creaties van het volk zelf. Juist artistieke uitingen waren een onderdeel van het leven van het volk en moesten dus op zichzelf worden bestudeerd. Hier moest vaak een meer archeologische benadering aan te pas komen, om de kunstvormen te kunnen plaatsen en analyseren. Onder andere deze werkwijze maakt Strzygowski zo revolutionair, wat reeds is

genoemd door kunsthistorica Suzanne Marchand. In 'The Rhetoric of Artifacts and the Decline of Classical Humanism: The Case of Josef Strzygowski' (1994) ging zij in op het retorische belang van objecten en de wijze waarop de toegenomen interesse voor eerder onbeduidende objecten in de negentiende eeuw heeft gezorgd voor een neergang van het klassieke humanisme. Door deze traditie werd teveel vastgehouden aan klassieke teksten. Het traditionele Romecentrisme begon onder andere door de ontdekking van een enorme hoeveelheid archeologisch, etnologisch en folkloristisch materiaal in de negentiende eeuw te wankelen. Dit kwam dus met name doordat er grondig werd gekeken naar de oorsprong van voorwerpen. Niet langer werden de objecten puur uit esthetisch opzicht verzameld, er werd nu ook vanuit een wetenschappelijke hoek naar gekeken. Hiermee wordt voornamelijk bedoeld dat er eindelijk eens naar de kunstuitingen zelf werd gekeken, in plaats van deze slechts proberen te verklaren aan de hand van Bijbelse of klassieke teksten.⁶⁷ Zodoende ontdekte men dat bepaalde vormen niet per se een klassieke oorsprong hadden.

De geografische context van objecten was dus een belangrijke verklarende factor binnen Strzygowski's werk. De stijlkenmerken die in bepaalde gebieden ontstonden, werden verspreid door de nomadenvolkeren, die in de eerste eeuwen na christus vanuit het noorden naar Azië trokken. Belangrijk voor Strzygowski in deze context waren de Indo-Germanen, een term die hij vaker gebruikte dan 'Ariër' en wat zich zou ontwikkelen tot zijn persoonlijke centrale thema. De termen 'Indo-Germaan', 'Indo-Europees' en 'Ariër' worden vaak met elkaar in verband gebracht, waarbij de eerste voornamelijk voor een volk wordt gebruikt, de tweede voor groepen met gerelateerde talen en de laatste hoofdzakelijk voor een ras wordt gebruikt. Ook Indo-Germaans en Indo-Europees werden echter aan etnische groepen verbonden.⁶⁸ Ook Strzygowski gebruikte de term Indo-Germaans hoofdzakelijk in raciale zin, niet specifiek taalkundig. De term 'Ariër' had in eerste instantie ook niet een specifieke raciale relatie maar werd ook gebruikt om een volk of stam aan te duiden. De term – 'Arja' – werd door de Noors-Duitse taalkundige Christian Lassen (1800-1876) gebruikt om de volken van de Iraanse landen aan te duiden en met name om een sociaal onderscheid te maken tussen hoge en lage klassen. Daarbij gebruikte hij eveneens de term 'Indo-Germanen' om als ras tegenover de Semieten te plaatsen.⁶⁹ In de loop der tijd is de term 'Ariër' echter steeds meer gerelateerd aan ras. Het gaat hierbij echter nog steeds om de volkeren uit het voormalige

⁶⁷ Marchand, 'The Rhetoric of Artifacts', 109-110, 122-123.

⁶⁸ Marchand, *German Orientalism in the Age of Empire*, 296.

⁶⁹ Ibidem, 128-129.

Perzië; de relatie tussen Europese volken, Noord-Indiërs en Iraanse volken keerde vaker terug. Het ging hier om de mensen met een lichtere huidskleur, de heersende klasse. Dit werd in die tijd overigens ook door verschillende auteurs aangekaart om een relatie tussen de Europeanen en de gecultiveerde elite van de Iraanse of Noord-Indiaanse volken te kunnen verantwoorden, met name door de Engelsen vanwege hun koloniale relatie met India. Steeds meer verschoof de aandacht echter naar raciale hiërarchieën. Voordat specifiek op Strzygowski's beeld van deze Indo-Germanen kan worden ingegaan, zal worden ingegaan op de stroming van racistische academici waaraan Strzygowski kan worden verbonden.

'Ras' was een belangrijk onderwerp van debat sinds de negentiende eeuw. Het was een manier geworden om onderscheid te maken tussen etnische groepen. Tegenwoordig is het gebruik van het woord 'ras', met name binnen de antropologie en sociologie, uit den boze. Na de Tweede Wereldoorlog werd, vanuit antiracistische motieven, kritiek geuit op het idee dat er aangeboren verschillen bestonden tussen rassen.⁷⁰ Van deze gedachte was rond 1900 echter geen sprake. Raciale denkbeelden uitten zich rond deze eeuwwisseling dan ook op uiteenlopende manieren. De meeste theoretici gebruikten het woord 'ras' om een bepaalde bloedrelatie aan te duiden. Ondanks de geografische verspreiding van volkeren was er een bepaalde verbintenis: hetzelfde bloed stroomde door de aderen. Ook bij Strzygowski was dit het belangrijkste kenmerk van een ras.

Een tijd- en studiegenoot van Strzygowski, Julius Langbehn (1851-1907), schreef *Rembrandt als Erzieher* (1890), dat een sleutelwerk werd binnen een theosofische, raciale en mythische traditie. Het werk belichaamde de roep van de jongere generatie en hun revolte tegen bestaande normen en waarden. De Duitser, aldus Langbehn, was een kunstenaar; en het Duitse volk superieur; alleen de Duitse kunstenaars begrepen het universum dat God had geschapen. De gedeelde raciale identiteit van het volk was hierbij van belang. Daarnaast zou elk ras haar eigen landschap hebben; Ariërs kwamen uit het Duitse bos en de Joden uit de woestijn, wat hun barbaarsheid en lege ziel verklaarde.⁷¹ Op deze wijze gaf Langbehn uitdrukking aan zijn onderscheid tussen rassen: een volk kon worden verbeeld door het landschap waardoor het omringd werd. Tevens was Langbehn van mening dat rassen hun eigen fysieke stereotypen hadden en gebruikte dit om de superioriteit van de Ariër te bevestigen. Bovenal hadden de Ariërs de meest creatieve 'raciale ziel', wat ertoe leidde dat

⁷⁰ N. Heerikhuizen en N. Wilterdink eds., *Samenlevingen. Een verkenning van het terrein van de sociologie* (Groningen 2003) 23.

⁷¹ G. Mosse, *Toward the final solution: a history of European racism* (New York 1978) 97.

alle Duitsers kunstenaars waren en dat de Ariërs een dominante positie hadden wat betreft artistieke creativiteit. De Joden hadden echter hun ziel al lang geleden verloren.

Het is niet duidelijk of Langbehn directe invloed heeft uitgeoefend op Strzygowski, maar de twee verkeerden wel in dezelfde omgeving. Strzygowski droeg zijn doctoraalscriptie op aan kunsthistoricus Anton Heinrich Springer (1825-1891) en archeoloog Heinrich von Brunn (1822-1894), die ook de mentor was van Julius Langbehn. Alois Riegl had zijn afkeer tegen het werk wel uitgesproken, omdat hij het niet eens was met de focus op Rembrandt als een soort nationale Duitse held, die in dezelfde lijn als Albrecht Dürer stond en door Langbehn als een soort onderwijzer van het Duitse volk werd gezien, met een ontwikkeling die doorging tot de hedendaagse Duitse impressionisten. Volgens Riegl had Rembrandt zich gebaseerd op Italiaanse voorbeelden. Strzygowski had echter minder moeite met het werk en citeerde het, en schreef daarbij dat Rembrandt geen model had gebruikt, maar dus een eigen creatieve geest was. Een gedeelde Germaanse ziel verenigde hem met Dürer.⁷²

Het is echter niet duidelijk in hoeverre Strzygowski specifiek door de raciale ideeën van Langbehn beïnvloed werd. Het is daarentegen wel zeker dat Strzygowski zich bezighield met de raciale theorieën van tijdgenoten en voorlopers, want zo schrijft hij in de jaren dertig in *Europas Machtkunst im Rahmen des Erdkreises* (gepubliceerd in 1941):

Im übrigen kann ich von der Bildende Kunst aus zu den heute so sehr in den Vordergrund gestellten Rassefragen, sagen wir im Sinne Günthers, nur unter den vorgebrachten Voraussetzungen Stellung nehmen. Wir haben es hier vorwiegend mit geistes-, nicht so sehr mit naturwissenschaftlichen Dingen zu tun. Gobineau (Schemann) und Chamberlain sind da eher Wegweiser.⁷³

Strzygowski had het hier in de laatste zin over Arthur de Gobineau en Howard Steward Chamberlain. Beide auteurs waren invloedrijke rassentheoretici in de negentiende eeuw. Hij maakte kenbaar dat hij hen als wegwijzers zag. Ook noemde hij Hans Friedrich Karl Günther, een Duitse wetenschapper die van grote invloed is geweest op de ontwikkeling van de raciale ideeën van de nazi's en zich met name op een natuurwetenschappelijke manier met rassenideeën bezighield. In die zin was hij van minder grote invloed op Strzygowski dan Gobineau en Chamberlain.

Comte Arthur de Gobineau (1816-1882) is vooral bekend van zijn werk *Essai sur l'inégalité des races humaines* (1855), waarin hij uiteenzette hoe men volgens hem de

⁷² Olin, 'Alois Riegl', 115.

⁷³ Strzygowski, *Europas Machtkunst im Rahmen des Erdkreises*, 544.

geschiedenis moest begrijpen. De rassenkwestie overschaduwde, aldus Gobineau, alle andere problemen in de geschiedenis.⁷⁴ Hij deelde rassen in drie verschillende categorieën op, in de lijn van zijn voorgangers. Het gele ras was materialistisch en hooghartig. Zijn uitspraken moesten niet alleen in een soort algemene context worden beschouwd, maar konden ook worden gerelateerd aan de Franse maatschappij waarin hij leefde. Het weerspiegelde een angst voor het lot van de aristocratie. Het gele ras was zodoende ook een metafoor voor de bourgeoisie, de groep die hij verantwoordelijk hield voor het vernietigen van het ‘ware Frankrijk’. Naast het gele ras werd ook het zwarte ras in een kwaad daglicht gesteld. Weinig intelligent en beheerst door over-ontwikkelde zintuigen, waardoor ze haast gevaarlijk werden. Hij vergeleek ze met de massa die samen met de burgerij de adel had geprobeerd te vernietigen tijdens de Franse Revolutie. Het witte ras was een representatie van het ideale Frankrijk; het omarmde de waarden van de aristocratie. Het witte ras was Arisch en superieur tegenover andere rassen door de kwaliteiten die alleen de Ariërs bevatte. De bourgeoisie had de adel gecorrumpeerd. Dit was, aldus Gobineau, het gevolg van rassenmenging. Hij geloofde dat het witte ras door menging met het gele en zwarte allerlei slechte eigenschappen had overgenomen.

In de laatste jaren van zijn leven raakte Gobineau goed bevriend met de Duitse componist Richard Wagner, waardoor zijn ideeën naar het Duitse Rijk overwaaiden. Hier werden zijn denkbeelden overgenomen met een focus op de Joden, terwijl antisemitisme juist niet een concreet onderdeel was van Gobineau’s ideeën. Hij geloofde dat de Joden het lot van de Ariërs deelden en voornamelijk door menging met het zwarte ras minder waren geworden. In het Duitse Rijk werden zijn ideeën in een sterkere antisemitische context opgevat. Aangezien het Duitse Rijk wat achter liep op koloniaal gebied, was het Duits racisme minder geënt op de menging met bijvoorbeeld de zwarte rassen. De vele Joden in het land werden het slachtoffer van de raciale uitingen. Hierdoor kreeg Gobineau een onterechte relatie opgelegd met antisemitisme, aldus George Mosse.⁷⁵ Wagner wilde daarbij bovenal uitdrukking geven aan de Germaanse – Duitse – oorsprong en wilde de Duitsers introduceren in de Arische droom. Wanneer zij het hadden gedroomd, kon het realiteit worden. De teksten waren een belangrijk onderdeel van zijn boodschap, terwijl zijn opera’s grotendeels inspeelden op de emotie van het publiek. Zijn teksten en opera’s waren niet vervuld van grote haat tegenover de Joden, terwijl hij hen wel plaatste tegenover alles wat goed en mooi was. Bovenal waren

⁷⁴ Comte Arthur de Gobineau, zoals geciteerd in: S. Kale, ‘Gobineau, racism, and legitimism: a royalist heretic in nineteenth-century France’, *Modern Intellectual History* 7, 1 (2010) 33-61: 34.

⁷⁵ Mosse, *Toward the Final Solution*, 52-56.

Wagners stukken vervuld met een focus op een positief Germaans wereldbeeld. Hij wilde de oorspronkelijke Germaanse waarden terugbrengen naar het Duitse Volk, iets wat te lang genegeerd was en waardoor het volk zijn afkomst (van bloed) negeerde.⁷⁶ In zekere zin klinkt hierbij ook een vergelijking met het werk van Strzygowski door – ook hij wilde vanuit een positieve houding het volk herinneren aan de oorsprong van het Germaanse ras, maar dan in de beeldende kunsten. Ook Strzygowski was een bewonderaar van Wagner.⁷⁷

Wagner was een invloedrijk figuur. Ook Houston Stewart Chamberlain, de tweede naam die door Strzygowski werd genoemd, is de boeken ingegaan als een groot bewonderaar van Wagner. Chamberlains *Die Grundlagen des XIX Jahrhunderts*, verscheen in 1899 en werd gezien als de officiële filosofische grondslag van de cirkel van Bayreuth, een kring die in eerste instantie bestond uit liefhebbers van Wagners muziek maar die na zijn dood door Wagners vrouw Cosima in stand werd gehouden en waar voornamelijk mannen met eenzelfde antisemitische insteek elkaar vonden. Chamberlain moet echter niet alleen worden gezien als ‘aanhanger’ van Wagner; hij was een van de grondleggers van het Duitse racisme en antisemitisme. Chamberlain droeg in *Grundlagen des XIX Jahrhunderts* historische, antropologische en wetenschappelijke argumenten aan om de superioriteit van de Germaanse natie en het Arische ras te verklaren. Alle Germanen waren aan elkaar verbonden door hun bloed. Chamberlain was sterk overtuigd van een Arisch stereotype. De grootste vijand van het Arische ras waren de Joden. Zij waren het kwaad en dat kwam wederom door *Rassenmischung* – de Germanen waren puur van bloed gebleven en de Joden waren een bastaardenvolk geworden. De Ariërs moesten tegen dit volk strijden; overwinning zou leiden tot een spirituele revolutie waarna het Arische ras zou domineren.⁷⁸

In het licht van Strzygowski’s ideeën is de publicatie van Chamberlain extra interessant gezien zijn focus op de klassieke Oriënt. In *Arische Weltanschauung* (1905) uitte Chamberlain expliciet zijn kritiek op het klassieke humanisme. Hij wilde ervoor pleiten om af te wijken van een focus op Griekenland en in plaats daarvan de Indo-Arische samenleving naar voren te schuiven als een soort culturele renaissance. Hij deed dit onder andere vanwege de afstand tussen de Indo-Arische samenleving en de Semieten. Bij de Grieken bestond deze nauwe relatie namelijk wel, omdat zij de ‘Judaized Christianity’ hadden omarmd.⁷⁹ Een zo groot mogelijke afstand van de Semieten was wenselijk. Daarbij waren de Indiërs vrijer van geest. In India waren, aldus Chamberlain, religie, filosofie en wetenschap meer met elkaar in

⁷⁶ Mosse, *Toward the Final Solution*, 102-104.

⁷⁷ Marchand, ‘The Rhetoric of Artifacts’, 122.

⁷⁸ Mosse, *Toward the Final Solution*, 105-107.

⁷⁹ Houston Stewart Chamberlain, zoals geciteerd in: Marchand, *German Orientalism in the Age of Empire*, 317.

harmonie; bij de Grieken waren filosofie en kunst allesoverheersend. De Indiërs hadden echter een harmonieuze eenheid die wenselijk was voor de Duitse cultuur. Uiteindelijk bood een focus op de Indo-Arische oorsprong echter niet zozeer een culturele ervaring – zoals de Italiaanse Renaissance – maar eerder een geestelijke, die van binnenuit kwam en specifiek zijn invloed had op de Ariërs.

De ideeën van Chamberlain waren wijdverspreid in het Duitse Rijk: hij was een van de meest invloedrijke antisemitische schrijvers in de vroeg twintigste eeuw.⁸⁰ Ook Hitler zou zijn werken hebben gelezen en naar verluidt wordt Chamberlain ook wel de spirituele stichter van het nazisme genoemd. Het blijft echter onduidelijk in hoeverre Chamberlain Hitler daadwerkelijk heeft beïnvloed. Een zekere invloed op de raciale denkbeelden van de nazi's kwam van Hans F.K. Günther. Zijn *Rassenkunde des Deutschen Volkes*, gepubliceerd in 1922, was een van de populairste boeken over racisme in het Duitse Rijk tijdens het interbellum.⁸¹ Günther werd met name beïnvloed door het Darwinisme en wilde met zijn studie aantonen dat de maatschappij en de geschiedenis waren beheerst door de ontwikkeling van rassen. Hij ontkende het idee van raciale puurheid, maar zag *Rassenmischung* wel als schadelijk en hij hoopte dat het noordelijke ras ernaar zou streven om zichzelf wel zo puur mogelijk te houden en zich niet te veel te laten beïnvloeden door rassen van buitenaf. Het noordelijke ras was het meest creatieve en stond lijnrecht tegenover de Joden, waarvan hij ontkende dat zij ook maar enige vorm van creativiteit bezaten.

Ook Strzygowski verbond het Noord-Europese ras met unieke creativiteit, die haar oorsprong vond in het oude Perzië. Zodoende ging hij in *Altai-Iran und Völkerwanderung* in op de decoratieve motieven die hij in Iran tegenkwam en vergeleek deze met de 'Arische' motieven die door de Germanen waren vervaardigd. Hij zocht naar de 'Arische Grundelementen der bildenden Kunst', zoals die in Europa en in Iran waren ontstaan door aanraking met de volken met de specifieke plek en vervolgens de verspreiding die de beeldvormen hebben gemaakt. Hij begon zijn ideeën over deze kunstuitingen steeds concreter te verwoorden als golven die zich over het continent hadden verspreid. In *Altai-Iran und Völkerwanderung* ging hij specifiek in op de Ariërs en de Turken, de Europese Ariërs die zich vanuit het noorden richting Iran hadden verspreid tegenover de Turken die zich op een soort grensgebied tussen Iran en Europa bevonden. Strzygowski vroeg zich af of de Turken, waar hij de kunstuitingen

⁸⁰ R. Weikart, *From Darwin to Hitler. Evolutionary Ethics, Eugenics, and Racism in Germany* (New York 2004) 220.

⁸¹ Mosse, *Toward the Final Solution*, 189.

van had beschreven in zijn zoektocht naar Arische vormen, de mogelijkheid hadden tot een eigen beeldende kunst. De vraag was of zij daar überhaupt voor open stonden, of dat zij louter kunstvormen van andere volken overnamen – dit formuleerde hij als het doel van zijn onderzoek.⁸² Aan de hand van een diepgravende vormenanalyse concludeerde Strzygowski dat de kunst van de Turken – het kleuren- en lijnenspel waarin geometrische motieven een belangrijke rol speelden, de kunst die een dominante factor was geworden in Islamitische kunst, maar ook bij de Germanen en Slaven populair was – voornamelijk beïnvloed was door de Perzen en Armeniërs en dat de Turkse volken als een soort tussenweg fungeerden, waardoor zij vanuit verschillende kanten waren beïnvloed, onder andere ook door Chinese kunst. Strzygowski was van mening dat de kunst ontstaan in het zuiden en rond het Middellandsezegebied in schril contrast stond met die van de nomaden, een kunstvorm die in Oost-Azië tot een grote bloei was gekomen, en dat deze niet alleen een sociaal aspect met zich meebracht dat dit verschil verklaarde, ‘sondern es scheint dabei doch auch der Gegensatz der Rasse eine Rolle zu spielen’.⁸³

Strzygowski was naar eigen zeggen de eerste die zich afvroeg welke kunstvormen de Ariërs op hun tocht tegenkwamen, ontwikkelden en achterlieten. Hierbij legde hij overigens direct een link tussen Duitsers en hun Arische voorgangers: ‘Uns Deutsche muß die Frage besonders beschäftigen, ob unsere arischen Vorfahren jenseits des Schwarzes Meeres und des Kaukasus (...) doch etwas von ihrer ererbten arischen Art im Gebiete der bildende Kunst hindurchgerettet haben’. De Indo-Germanen zouden op hun tocht naar het Oosten ‘ihre arische Eigenart gewahrt oder durch günstige Bodenverhältnisse gedrängt entwickelt haben’. Dit citaat laat zien hoezeer hij zich dus telkens ook bewust was van de invloed van een specifieke geografische omstandigheden en periode, naast de individuele maker. Vervolgens ging hij in op de specifieke Arische beeldvormen, zoals die zich op deze plek hadden ontwikkeld en vervolgens weer zouden overvloeien. ‘Arisch ist es, den Raum zur Träger der künstlerischen Wirkung zu machen, das Aufdrucksbedürfnis letztlich im Raume und seinen Wirkungsformen zu befriedigen.’ Daarnaast is het ‘mehrestreifige Bandgeflecht’, overgewaaid uit Hongarije en Egypte, een uiting die de Germanen zich eigen hadden gemaakt en over Europa hadden verspreid. Het diende voornamelijk als decoratie en opvulling van lege vlakken.⁸⁴

⁸² Strzygowski, *Altai-Iran und Völkerwanderung*, 153.

⁸³ *Ibidem*, 187.

⁸⁴ *Ibidem*, 189-190.

Vanuit zijn zoektocht naar Arische vormen, sprak Strzygowski tevens wederom een angst uit voor het verlies van de Duitse ‘reine’ kunst. Dit deed hij onder andere aan de hand van een vergelijking tussen Hellas en het Duitse Rijk. Zoals eerder gezegd, was de Griekse kunst sterk beïnvloed – op negatieve wijze – door aanraking met Semieten. De Duitse kunst had ook zijn eigenheid verloren, door overschaduw te worden door de Italiaanse Renaissance – ‘daß sowohl die Germanen wie besonders die Deutschen in neuerer Zeit künstlerisch völlig im Griechisch-Römischen und der italienischen Renaissance aufgingen, damit aber jeden Spürsinn für die angeborene Eigenart so gut wie vollständig verloren’. Hij achtte dit zelfs nog erger dan het verlies van de Griekse reine kunst: ‘Dieser schreiende Fall des Sich-Selbst-Verlierens ist noch viel tiefer greifend, als der eben besprochene der Griechen’. De Germanen in zijn hadden het echter voor elkaar gekregen hun eigen kunst, de Gotiek – *rassigen Eigenart* – weer te laten domineren. Hiermee bedoelde hij dat weer naar dezelfde vormentaal werd teruggegrepen. Dit was onder andere mogelijk door de manier waarop er naar deze Duitse kunstgeschiedenis werd gekeken. Hij was verheugd dat in zijn tijd de weg terug gevonden was naar de ware Duitse kunst op universiteiten. Niet alleen sprak hij geregeld een angst uit voor het verlies van de Duitse reine kunst, ook sprak hij zijn vrees uit voor de status van de geesteswetenschappen. Strzygowski hoopte dat door de Eerste Wereldoorlog, die bij de publicatie van *Altai-Iran und Völkerwanderung* nog in volle gang was, academici werden aangespoord om op een nog objectievere manier naar de geesteswetenschappen te kunnen kijken.⁸⁵ Zo schreef hij onder andere:

Machen wir uns klar: Wenn der Weltkrieg auf dem Gebiete der Geisteswissenschaften nicht endgültig freimacht von der semitisch-griechisch-römischen und Renaissance-Grundlage, wir weiter Sklaven der einseitigen sog. humanistischen Geistesrichtung bleiben, man amtlich Hilfswissenschaften, wie politische Geschichte, Philologie und Philosophie für das Um und Aus des geisteswissenschaftlichen Schaffens ansieht.⁸⁶

Strzygowski hoopte dat er vakmensen zouden komen die de hele ‘Erdkreis’ in hun beschouwing zouden meenemen, die over religie, staat en recht, kunst, wetenschap en techniek konden praten zonder gebonden te zijn aan bepaalde conventionele, politieke of Europese barrières. Vakmensen die over het wezen van hun vak hadden nagedacht en zich in hun carrière een vergelijkende methode hadden aangewend, waarbij zij de resultaten van de politiek-historisch en filologische kant nuttig gebruikten ter ondersteuning van hun eigen

⁸⁵ Strzygowski, *Altai-Iran und Völkerwanderung*, 189-190.

⁸⁶ Strzygowski, *Europas Machtkunst im Rahmen des Erdkreises*, 306.

werk. Deze ‘hulpwetenschappen’ zorgden ervoor dat er geen politiek historisch maar een breder archeologisch verhaal kwam waarin ruimte was voor de pure kunsthistorische ontwikkeling van een volk – specifiek het Duitse volk. En hij twijfelde er dan ook niet aan dat juist dit volk in staat was om weer oog te hebben voor de oorsprong van de eigen kunst, die zo puur was.

Strzygowski’s uitgesproken angst voor het verlies van de Duitse reine kunst lijkt eveneens een belangrijke blijvende factor in zijn werk te zijn. Het verraadt zijn focus op en fascinatie voor de Duitse kunst, maar met name ook het Germaanse – Duitse – ras. Strzygowski woonde en werkte in Oostenrijk en had weinig met zijn geboortestad en Poolse achtergrond – alleen zijn naam duidde nog sterk op zijn Poolse achtergrond. Hij leek zich hier ook bewust van te willen distantiëren. In zijn werk sprak hij heel duidelijk van zijn Duitse identiteit. Dit valt vooral op na de Eerste Wereldoorlog. Zo schreef hij eind jaren twintig in *Die Altslavische Kunst*:

Da ich selbst, trotz meines polnischen Namens, väterlicher- wie mütterlicherseits Deutscher bin und meine Familie seit Geschlechtern für das Deutschtum der kleinen Sprachinsel Bielitz-Biala an der schlesisch-galizischen Grenze des alten Österreich gekämpft hat, so wird man mir kaum polnischen bzw. Sklavischen “Chauvinismus” zumuten, sondern vielleicht von vornherein geneigt sein, anzuerkennen, daß es sich wohl um eine wissenschaftlich erkannte Wahrheit handeln müsse.⁸⁷

Het is overduidelijk dat Strzygowski hiermee helderheid wilde scheppen over zijn eigen identiteit en achtergrond. Hij was trots op zijn Poolse naam, maar wilde bovenal benadrukken dat hij eigenlijk Duits was. Dit was hij zowel door zijn Duitse vader en moeder, maar ook zijn geboorteplaats kende hij een specifiek Duits karakter toe: het was een Duitssprekend eiland. Hij zag zichzelf dus in feite als Duitser en dit beeld werd ook naar buiten toe versterkt en overgebracht. Strzygowski’s vermeende Poolse identiteit werd zelfs door zijn studenten bewust genegeerd en enige verwantschap tussen Strzygowski en Polen werd binnen de academische kringen zoveel mogelijk genegeerd, met name enige relatie met het Poolse intellectuele leven. Zijn aanbevelingsbrief voor de universiteit begon dan ook met de zin ‘aus Deutscher Familie und des *Polnischen* nicht mächtig’.⁸⁸ Het moest goed duidelijk zijn dat Strzygowski niet met de Poolse taal of een eventuele Poolse nationaliteit moest worden

⁸⁷ Strzygowski, *Die Altslavische Kunst*, 2.

⁸⁸ Olin, ‘Alois Riegl’, 114.

geassocieerd; slechts zijn naam was Pools. Op de titelpagina van *Die Baukunst der Armenier und Europa* uit 1918 vatte Strzygowski simpel, kort en krachtig zijn identiteit samen: ‘Der kämpfenden Menschheit als Mahnung, Armeniens ringendem Volke zum Troste, der eigenen, deutschen Heimat, Biala bei Bielitz, zum Gedächtnis’.⁸⁹ Strzygowski bleef, ondanks zijn disassociatie met de Poolse taal, trots op zijn Poolse naam en zijn geboortestad, maar was zelf bovenal een Duitser: het Duitse Rijk was zijn vaderland.

⁸⁹ J. Strzygowski, *Die Baukunst der Armenier und Europa* (Wenen 1918) titelblad.

III

Nazi-Duitsland

Strzygowski had in de jaren twintig veel over de wereld gereisd om zijn denkbeelden te verkondigen. Hij genoot als kunsthistoricus internationale bekendheid. Zodoende werd hij in 1932 gevraagd als Oostenrijkse vertegenwoordiger van het *Comité permanent des Lettres et des Arts* van de Volkenbond. De commissie bestond uit vooraanstaande mannen op cultureel gebied, onder andere schrijver Thomas Mann en kunsthistoricus Wilhelm Waetzold, en organiseerde bijeenkomsten – *Internationalen Gesprächen* - tussen de belangrijkste geleerden en culturele prominenten op dat moment.⁹⁰ Het feit dat Strzygowski werd gevraagd om deel te nemen aan de commissie laat wel zien dat hij een prominente figuur was. Hij raakte echter in conflict met zijn Franse collega Henri Focillon. Terwijl laatstgenoemde van mening was dat Italianen, Fransen en Duitsers zich op hun gemeenschappelijke humanistische traditie mochten beroepen, stelde Strzygowski dat zij zich enkel op een ‘Noordelijke gezindheid’ mochten baseren – hierbij kwam weer zijn uitgesproken anti-humanistische houding naar voren. Zijn afkeer voor een focus op Rome veranderde in een voorliefde voor Germaanse en uiteindelijk Noordelijke volken. Langzaam maar zeker ging hij zich met name focussen op het culturele en met name intellectuele verschil tussen het zogenaamde Noorden en Zuiden en zegt daarbij ‘für den Süden, den Humanisten wäre nur der Verstand wichtig, für den Nordmenschen aber gäbe es die Seele. Und über eine solche verfüge nur den Nordmensch’.⁹¹ De Renaissance was, aldus Strzygowksi, ‘eine Entgleisung der Kultur’. Hij wilde af van de focus op de Renaissance, Italië en Rome; terug naar de ware oorsprong van de Germanen in Noordelijker Europa en richting de Oriënt. Zijn commissiegenoten waren het niet met hem eens en Strzygowski werd voor de bijeenkomst in 1936 te Boedapest niet meer uitgenodigd.

In 1933 ging Strzygowski op 71-jarige leeftijd met emiraat. Hij stopte echter niet met schrijven en publiceren. Hij schreef in deze laatste jaren naar eigen zeggen zelfs nog een van de belangrijkste werken van zijn leven: *Spuren Indogermanischen Glaubens in der Bildenden Kunst*. Samen met *Europas Machtkunst im Rahmen des Erdkreises*, dat vijf jaar later zou verschijnen vlak voor zijn dood, vormde dit werk het slot van zijn *Lebenskampf*.

⁹⁰ Schödl, *Josef Strzygowski*, 19.

⁹¹ Josef Strzygowski, zoals geciteerd in: Zaloscer, ‘Kunstgeschichte und Nationalsozialismus’, 288.

Es war in den Jahren 1885-1889 in Rom, als der Weg betreten wurde, der mit vorliegendem Buch seinen Abschluss findet (...) Den Westen kannte ich bereits, nun kam der Osten, zunächst Byzanz, daran Damit ergriff ich einen roten Faden, an dem mein ganzes Arbeitsleben ablaufen sollte.⁹²

Strzygowski gaf het zelf al aan: in de eerste jaren van zijn carrière, toen hij in Rome was en vervolgens naar Oost-Europa en het Midden-Oosten trok, ontwikkelde hij een theorie die de rode draad van zijn leven zou gaan vormen. Hier was in de jaren tien tevens het concept van de Indogermanen bijgekomen; een thema dat hij hierna ook niet meer losgelaten had. Zodoende zag hij ook als zijn eigen belangrijkste publicatie *Spuren Indogermanischen Glaubens*, verschenen in 1936, waarin hij zeer uitvoerig inging op deze materie.

Net als in Strzygowski's eerdere werk spelen rassen een cruciale rol ter ondersteuning van zijn kunsthistorische denkbeelden. Hierbij is bloed nog steeds een van de belangrijkste aspecten. Bloed is dat wat mensen met elkaar verbindt, in zijn geval het bloed van de Indogermanen, van de Ariërs en uiteindelijk eigenlijk vooral dat van de Duitsers. Zo schreef hij in *Europas Machtkunst im Rahmen des Erdkreises*:

Blut. In den Menschen rollt ursprünglich eine einzige Art Blut, will mir scheinen. Es ist jenes Blut, das neu der äußeren Menschwerdung in einem warmen Erdgürtel vorhanden war. Die Schicksale dieses Blutes erst führen zur Ausbildung von Blutverschiedenheiten (Rassen), die heute im Augenblick, in dem die Menschheit endlich beginnt, sich auf sich selbst zu besinnen, einschneidend in den Vordergrund treten.⁹³

In dit werk, het laatste van zijn leven, behandelde hij de 'machtskunst' van Europa. Strzygowski wilde hierin ingaan op wat hij zag als een cruciaal onderdeel van de wereldlijke ordening, welke hij ook wel kortweg aanduidde als 'macht'. De wereld werd volgens hem gecontroleerd door een allesbeheersende machtsstructuur. Macht was onlosmakelijk verbonden met geloof en kennis; deze drie vormden de kracht van een gevestigde macht. Strzygowski ging in op Europa, maar wilde hierbij direct duidelijk maken dat er een onderscheid bestond tussen twee verschillende Europa's die hij Europa I en II noemde. Wanneer hij in dit werk in algemene zin van 'Europa' sprak, doelde hij op het tweede, het Europa dat haar oorspronkelijk noordelijke oorsprong was vergeten en verloren. Het Europa dat zelfs volledig ontspoord was door de manier waarop er naar kunst en geschiedenis is

⁹² Strzygowski, *Europas Machtkunst im Rahmen des Erdkreises*, V.

⁹³ Ibidem, 542.

gekeken, zowel vanuit het seculiere als het spirituele onderwijs. Dit ging in principe om het Europa waarin hij en de arme Europeanen van zijn tijd zich bevonden. In dit Europa was uiteraard ook een bepaalde overheersende gedachte binnen de (kunst)geschiedenis, die in alle boeken en op de universiteiten voorgeschreven werd. Deze Europese machtskunst bereikte haar hoogtepunt door het geloof in Gods genade, wat overal in de samenleving doordrong. Het overheersende geweld van Gods genade had zodoende ook zijn invloed op de kunsten. Sinds zijn onderzoek naar de sporen van de Indo-Germaanse grondvesten, had hij zich in feite tegen deze macht gekeerd. Kunst die werd beïnvloed door macht was verwerpelijk, omdat macht tot uitbuiting kon leiden en dit niet in de natuur van de mens zat. Het verhaal bleef zo abstract als hier verwoord, maar één ding maakte Strzygowski in ieder geval helder en duidelijk: hij hoopte dat het mogelijk was om terug te keren naar Europa I, het oorspronkelijke Europa van de Noordmensen, van de Ariërs, van het Duitse volk. Het onderscheidende bloed van Europa I was dat van de Indo-Germanen. In het Duitse Rijk was het mogelijk om hiernaar terug te keren, terug naar de natuurlijke oorsprong van het ras, waarin de meest reine kunstuitingen tot stand konden komen. Dit was onder andere mogelijk door de manier waarop er naar kunst maar met name naar kunstgeschiedenis werd gekeken. Als er op de universiteiten meer nadruk werd gelegd op de oorspronkelijke Duitse *Eigenart*, de Gotiek, in plaats van de humanistische focus op Rome en Italiaanse kunst. Hij had zelf immers met archeologisch bewijs en op basis van objectief onderzoek aangetoond dat de oorsprong van de vroegchristelijke kunst niet in Rome lag. Nu was het echter nog noodzakelijk dat daar vanuit de geïnstitutionaliseerde macht naar werd gekeken.⁹⁴

Het grootste bezwaar tegen de door Gods genade beheerste machtskunst was dat dit te ver van het volk afstond. Het was haast autoritair, alles beheersend, van seculier tot geestelijk tot artistiek. Het was, aldus Strzygowski, helaas wel waar Europa eeuwenlang door beheerst was, met name sinds de Franse Revolutie. Hij doelde hiermee tevens op de eerder geschetste traditie van vasthouden aan Bijbelse en klassieke teksten om iets te verklaren. Hij vond dat er hoofdzakelijk naar culturele uitingen van het *Volk* moest worden gekeken, waar het echt om draaide in de (kunst)geschiedenis. Door de allesbeheersende machtskunst, was met name de academische wereld blind geworden voor de ware uitingen van het volk en voor bijvoorbeeld andere belangrijke elementen, zoals geografie. *Lage, Blut und Boden* hadden in Europa I aan de wieg van de beeldende kunsten gestaan. In Europa II was filosofie een van de weinige hulpwetenschappen die bij de beoefening van kunstgeschiedenis kwam kijken, waardoor het

⁹⁴ Strzygowski, *Europas Machtkunst im Rahmen des Erdkreises*, 542-545.

alleen maar minder objectief werd. Als er een ding is waar Strzygowski voorstander van was, dan was het een zo objectief mogelijk kunstgeschiedschrijving. Dit was, door het gezag van Bijbelse teksten en de zogenaamde machtskunst, dus haast onmogelijk geworden, omdat werd vastgehouden aan verankerde patronen. Dit wilde Strzygowski doorbreken.⁹⁵

Strzygowski's politieke voorkeur werd in eerdere werken niet zichtbaar, maar dit veranderd in de jaren dertig. In *Europas Machtkunst im Rahmen des Erdkreises* spreekt hij een duidelijke voorkeur uit voor de NSDAP en het nationaalsocialisme. Bij dit werk heeft de politiek echter sterk te maken met zijn kunsthistorische visie. Al sinds de Eerste Wereldoorlog sprak Strzygowski zijn hoop tot verandering van de maatschappij uit. Tot dan toe was dit echter nog niet gebeurd. Strzygowski's geloof in verandering in de academische wereld moest namelijk tot stand komen door een andere houding tegenover deze wereld, zowel vanuit de academici zelf maar ook vanuit de politiek en het volk. Hij hoopte dat er meer ruimte zou komen voor pure kunstgeschiedschrijving. De politieke ontwikkelingen in het Duitse Rijk stelden hem wat dit betreft tevreden. Er waren veranderingen aan de gang, die in de buurt kwamen van zijn wensen. Het nationaalsocialisme creëerde de mogelijkheid om zijn ideeën te verwezenlijken, namelijk een focus op volksuitingen. Het lijkt er dan ook voornamelijk op dat Strzygowski het nationaalsocialisme als een soort bevrijding zag, dat Europa eindelijk geordend werd op een manier die hem beviel. Zo schreef hij in *Europas Machtkunst im Rahmen des Erdkreises*:

Der Nationalsozialismus hat unter allen Umständen das Gute, daß er die Geisteswissenschaften völlig aus ihrer gewohnten Bahn reißt und ihnen von Grund auf neue Aufgaben stellt. Wie immer die entsprechenden Anstrengungen der Zukunft auch ausfallen mögen, mein Lebensweg drängt seit jeher in die gleiche Richtung, die jetzt die herrschende Staatspartei vertritt. Sollte ich, von der bildende Kunst aus kommend und ganz auf meinen eigenen Füßen stehend, mich täuschen, so war doch mein Leben in all dem Elend der Zeit, die ich durchlebte (1862-1940), reich und schön. Das Buch wird gedruckt in der Zeit des Kampfes gegen die verjudete Macht- und Besitzgier, die den ganzen Erdkreis beherrschen möchte. Vielleicht wirbt das Leser und fördert seine Wirkung. Das Buch war längst geschrieben, als der Krieg ausbrach.⁹⁶

Voor de eerste keer sprak Strzygowski dus concreet een voorkeur uit voor een politieke partij. Hij maakte daarbij wederom duidelijk dat de Joden een negatieve invloed hadden, aangezien het boek verscheen in de tijd van de strijd tegen de 'verjudete Macht- und Besitzgier', die de

⁹⁵ Strzygowski, *Europas Machtkunst im Rahmen des Erdkreises*, I-X.

⁹⁶ Ibidem, 19.

hele wereld in zijn macht had. Het is verleidelijk om hem via zijn uitgesproken voorkeur voor de NSDAP een nationaalsocialistische kunsthistoricus te noemen. Het is echter niet duidelijk op welke wijze Strzygowski met de NSDAP verbonden was – of hij lid was van de partij en of hij zich er actief bij betrok. Toch wordt hij wel in deze context getrokken. Dit komt onder andere door de ogenschijnlijke overeenkomsten tussen Strzygowski's uitspraken en de denkbeelden van de nazi's.

Een voor de hand liggende reden om Strzygowski's late werk te beschouwen als zijnde beïnvloed door het nazisme, is zijn plotselinge uiting van politieke denkbeelden. Hierbij moet allereerst duidelijk onderscheid worden gemaakt tussen zijn politieke voorkeur, zijn specifieke ideeën en hoe de politiek zijn werk beïnvloedde. De wijze waarop hij over het nationaalsocialisme sprak in *Europas Machtkunst im Rahmen des Erdkreises* laat zien dat hij eerder bepaalde elementen van het nationaalsocialistische regime kon waarderen omdat deze aansloten bij zijn ideeën over Europa. Het is echter niet zo dat de ideeën van Strzygowski zijn veranderd door de opkomst van het nationaalsocialisme, of evenmin dat het nationaalsocialisme zijn ideeën volledig omarmde. Er gebeurden echter op nationaal, Europees en dus met name politiek niveau dingen, die hij graag zo zag. Zijn werk werd in die zin dus wel politiek beïnvloed, maar zijn theorie niet, wat een subtiel maar voor dit onderzoek belangrijk verschil is. Zijn focus bleef immer hetzelfde; de Oriënt de erkenning geven, weg van de focus op Rome, oog voor de ontwikkeling van de Indo-Germanen en dit alles vanuit een objectieve studie die zich bezig hield met de uitingen van het volk. Hij wilde daarbij in geen geval zijn kunstgeschiedenis politiek beladen. Dit bevestigde hij door te schrijven: 'Ich spreche also nicht etwa von diesen Dingen im Staatsrechtlichen Sinne – davon verstehe ich nichts – sondern lediglich aus der Erfahrung, wie sie die Kunstbetrachtung mich eingibt.'⁹⁷

Strzygowski wilde zich dus nadrukkelijk niet met staatsrechtelijke kwesties bemoeien – hij was ook van mening dat kunsthistorici zich niet te veel moesten laten leiden door politieke kwesties en het alleen moesten gebruiken als het daadwerkelijk zinvol was voor het kunsthistorische verhaal of een onderdeel van de verklaring was. Wanneer politiek alleen voor de vorm erbij werd gehaald, kon dit beter worden weggelaten, aldus Strzygowski. Hij gaf in zijn werk aan dat hij te weinig politiek verstand had om het ter ondersteuning van zijn kunsthistorische analyse te gebruiken. Hij hield zich liever bezig met zaken waar hij wel verstand van had en niet met de politiek.⁹⁸

⁹⁷ Strzygowski, *Europas Machtkunst im Rahmen des Erdkreises*, 51.

⁹⁸ Ibidem.

Het grote verschil is eigenlijk dat hij in *Europas Machtkunst im Rahmen des Erdkreises* een politieke partij bij naam noemde waar hij achterstond. Dit deed hij dus eerder niet. Strzygowski's werk bevatte in de jaren dertig echter in feite op eenzelfde wijze politieke uitingen als eerder in *Altai-Iran und Völkerwanderung*, waarin hij de Eerste Wereldoorlog aanhaalde. Hij betrok de ontwikkelingen van zijn tijd met name in een academische context en sprak dus in de jaren tien uit dat hij hoopte dat de oorlog bepaalde dingen zou veranderen. Dit was helaas niet gebeurd. In de jaren dat hij werkte aan *Erdkreisen in Rahmen des Erdkreises*, veranderden er daadwerkelijk dingen in zijn geliefde Duitse Rijk. Zodoende stipte hij dus aan dat hij verheugd was dat er ontwikkelingen waren ten gunste van de machtsverhoudingen binnen Europa, die weer van invloed zouden zijn op de wijze waarop naar academische ontwikkelingen werd gekeken en het volk weer centraal gesteld zou worden.

Antisemitisme is in het eerste opzicht een overduidelijke overeenkomst tussen Strzygowski en de nazi's. Strzygowski deelde net als de nazi's een afkeer van de invloed van de Joden in Europa, voor hem echter specifiek de invloed van de Joden op de Griekse kunst. In *Europas Machtkunst im Rahmen des Erdkreises* sprak hij wederom van de Joden als volk zonder creatieve geest, een volk dat geen eigen beeldende kunst bezat:

Ich finde durch Sonderuntersuchungen, wie sie von Juden über jüdische Kunst in meinem Wiener Institute geführt wurden, bestätigt, was ich schon in „Orient oder Rom“ annahm, daß die Juden keine eigene Bildende Kunst besaßen, sondern von Anfang an im Fahrwasser der Völker schwammen bei denen sie wohnten.⁹⁹

Joden als volk zonder kunst, dat alleen op parasietachtige wijze kunst van anderen kon overnemen, is een argument dat eerder bij Strzygowski geconstateerd werd. Strzygowski merkte in bovenstaand citaat ook op dat hij dit in *Orient oder Rom* al had beschreven. Hij deed dit overigens in veel gevallen; het is overduidelijk dat Strzygowski zijn eigen werk als een geheel zag, waarbij de basis was gelegd in de jaren tachtig en waar hij gedurende zijn hele carrière aan had gewerkt. Het is daarbij opvallend hoe gering het aantal uitspraken is over Joden in *Europas Machtkunst im Rahmen des Erdkreises*, zeker in vergelijking met zijn vroegere werk. Cultuurhistorica Hilde Zaloscer beschreef in 'Kunstgeschichte und Nationalsozialismus' echter dat met het populairder wordende nationaalsocialisme, ook

⁹⁹ Strzygowski, *Europas Machtkunst im Rahmen des Erdkreises*, 68.

Strzygowski's antisemitische toon sterker werd en dat hij meer door het nationaalsocialisme beïnvloed werd.¹⁰⁰ Zo noemde Strzygowski ineens de Führer – *der Gestalt des Heilbringers* – in zijn werk.¹⁰¹ Zaloscer illustreerde Strzygowski's schrijfwijze, die dus anders zou zijn ten tijde van het nationaalsocialisme, aan de hand van een aantal uitspraken van Strzygowski, zoals:

Und so ist von allem Persönlichen abgesehen..., in europäischen Blutfragen der Jude nicht zu umgehen, er hat sich derart in das Schicksal der Deutschen z.B. eingefressen... war darauf aus, die Macht an sich zu reißen... daß die erbarmungslose Abwehr durch den Nationalsozialismus vollauf berechtigt war.¹⁰²

Hilde Zaloscer constateerde dat Strzygowski zich als een kunsthistoricus geheel aan het nationaalsocialisme wijdde.¹⁰³ Onder andere bovenstaand citaat kon dat illustreren. Uiteraard sprak Strzygowski van een duidelijke afkeer tegen de Joden en zeker nieuw is de wijze waarop hij aangaf dat de verweer van de nazi's tegenover de Joden, die de macht naar zich toe wilden grijpen, volledig gerechtvaardigd was. Dit betekent echter nog niet dat hij door het nationaalsocialisme werd beïnvloed of zich er volledig aan wijdde. Hij gaf hoofdzakelijk aan dat hij de ontwikkelingen in zijn land goedkeurde, dat deze logisch waren. Dit kwam echter ook vanuit zijn eigen afkeer voor de Joodse invloed, die al eerder – wellicht wat minder concreet – naar voren kwam. Zijn ideeën zaten al ver voor de opkomst van de nazi's in zijn kunstgeschiedenis verankerd. Hij gebruikte in zijn late werk verder dezelfde begrippen om zijn antisemitisme te illustreren, waarbij hij met name de nadruk legde op *Blut*, *Rassefragen*, et cetera. Zo schreef hij bijvoorbeeld:

Äquatoriales Blut. Ich bin damit, daß ich einen Wärmegürtel um den Äquator und einen Kältégürtel um den Pol schied, eigentlich von vornherein von Blutfragen ausgegangen: die Bildung des weißen neben dem schwarzen Menschen und des entsprechenden Blutes scheinen ausschlaggebend. Von der Eiszeit an standen sich Süden und Norden, das Blut des Nordens die Schicksale der Menschheit seit den Zwischenzeiten bestimmend, gegenüber.¹⁰⁴

Strzygowski blikte in bovenstaand citaat wederom nog even kort terug op zijn vroegere werk, waardoor hij nog maar even duidelijk maakt wat de rode draad in zijn leven is geweest:

¹⁰⁰ Zaloscer, 'Kunstgeschichte und Nationalsozialismus', 292.

¹⁰¹ Josef Strzygowski, zoals geciteerd in: Zaloscer, 'Kunstgeschichte und Nationalsozialismus', 293.

¹⁰² Ibidem.

¹⁰³ Zaloscer, 'Kunstgeschichte und Nationalsozialismus', 294.

¹⁰⁴ Strzygowski, *Europas Machtkunst im Rahmen des Erdkreises*, 544.

Blutfragen. Hij sprak hier duidelijk van een hiërarchie tussen blanken en zwarten, waarbij de eersten boven de laatsten staan. Tevens noemde hij een onderscheid tussen het Noorden en Zuiden, wat een belangrijk onderdeel is van zijn visie, met name in zijn latere werk. Strzygowski maakte in de loop van zijn carrière onderscheid tussen drie kunststromen: een noordelijke, een zuidelijke en een ‘middenstroming’, die zich hoofdzakelijk rond het Middellandsezeengebied manifesteerde en een product was van de vermenging van de noordelijke en zuidelijke stroom. In het noorden had zich de hoge cultuur ontwikkeld, tegenover de oudere zuidelijke stroming waar voornamelijk dier- en jaagmotieven voorkwamen in beeldmotieven door de strijd die de zuidelijke volken hadden geleverd in de tropen.¹⁰⁵ De kunst van de noordelijke volken – de Ariërs – was niet berust op imitatie maar ontstaan uit de eigen unieke geest: deze volken hadden een scheppende kracht in hun bloed.¹⁰⁶ In *Europas Machtkunst im Rahmen des Erdkreises* schreef hij dus:

Wohl aber scheint es mir wichtig, darauf aufmerksam zu machen daß diese Erscheinung in den letzten Jahrzehnten auch noch unter uns auftrat und zur Unkunst durch eine Blutgruppe gesteigert wurde, die der des einstigen Südens nichts nachgibt, sie nur mit den in Jahrtausenden errungenen Mitteln insbesondere der Malerei noch überbot: jener äußere Impressionismus, und Illusionismus als Handwerk den eine Jude wie Meier-Gräfe so himmelhoch zu erheben und für den Marktpreis entscheidend hinzustellen wußte, schließlich Expressionismus, Futurismus und Dadaismus. Diese Erkrankung, die lediglich für die Anwendung der Malmittel fruchtbar wurde, aber die Kunst selbst in ihrem innersten Bedeutungswesen ins Verderben stürzte, war dadurch, daß sie in die Hände der Juden und ihrer Anhänger geriet, zur völligen Seelenlosen Willkür ausgeartet.¹⁰⁷

Opvallend genoeg sluit bovenstaand citaat in zekere zin wel aan bij bepaalde nationaalsocialistische tendensen en wel wat betreft de kunsthistorische houding tegenover bepaalde stromingen. Het is overduidelijk dat Strzygowski weinig moet hebben van stromingen als expressionisme, futurisme en dadaïsme. Tevens gaat hij ook hier weer in op de invloed van Joden, ‘in die Hände der Juden und ihrer Anhänger geriet, zur völligen Seelenlosen Willkür ausgeartet.’ Het moge duidelijk zijn dat hij niet te spreken is van deze invloed. In het kader van bovenstaand citaat zou eventueel een parallel kunnen worden getrokken met de houding van de nazi’s tegenover de kunst. Kunst vormde een van de speerpunten van Hitlers cultuur propagandaprogramma; alleen de juiste kunst en aldus Hitler

¹⁰⁵ Strzygowski, *Aufgang des Nordens*, 36.

¹⁰⁶ *Ibidem*, 38.

¹⁰⁷ Strzygowski, *Europas Machtkunst im Rahmen des Erdkreises*, 544.

esthetische Arische kunst was toegestaan. Wat afweek, kreeg de noemer *Entartete kunst*, ‘ontaarde kunst’ waaronder ook het expressionisme, futurisme en dadaïsme vielen. Uiteraard vielen veel Joodse kunstenaars in de categorie van de ontaarde kunst. Later werd het Joodse kunstenaars zelfs verboden hun beroep uit te oefenen. Een aanname als deze zou echter hetzelfde doen als wat door anderen wordt gedaan – een verband leggen tussen Strzygowski’s werk uit de jaren dertig en de ideologie van de nazi’s. Dit doet echter in feite vooral geen recht aan het eerdere werk aan Strzygowski. De uitingen uit zijn latere werk zijn een gevolg van onderzoeken uit eerdere decennia en hebben hun eigen ontwikkeling doorgemaakt, los van het opkomend nazisme. Deze politieke ontwikkeling sloot echter wel mooi aan bij zijn ideeën. Zodoende is het dus eerder een parallelle ontwikkeling, die bepaalde verwantschappen vertoonde.

Een van die verwantschappen is bijvoorbeeld Strzygowski’s pro-Duitse houding, het idee van een groot Duits rijk. Dit is ook in zijn werk te zien, want zo schreef hij bijvoorbeeld: ‘Volkstum von diesen mörderischen Fluche zu befreien (...) Im fallen des dritten großdeutsche Reiches zum Beispiel machen Sie, als wenn dieses nicht ein ganz neue, vom Volke allein aufgehende Schöpfung wäre’.¹⁰⁸ Hiermee doelde hij overigens weer op de focus van het huidige regime op Volkse kunstuitingen, welke volgens hem het beste uitdrukking gaven aan de culturele en artistieke uitingen van een ras. Uiteraard drong dit in zijn werk voornamelijk door op het gebied van de kunsten en wel op die van de Duitse kunst, waar de scheppende kracht. De Duitse scheppingskracht was bijna ongewoon, want zo schreef hij:

Das gilt in erster Reihe für die beharrenden Kräfte von Lage, Boden und Blut. Man sieht nirgend deutschlicher als in der Bildenden Kunst, wo schöpferische Kraft und wo ausweichende Schwäche vorliegt.¹⁰⁹

Naast Strzygowski’s focus op het Duitse Rijk en zijn kunst, valt uit bovenstaand citaat term ‘Lage, Boden und Blut’ op. Deze term was een onderdeel van de nationaalsocialistische ideologie. Het duidde op de relatie tussen bloed, waarmee afkomst wordt bedoeld, en de bodem, dus waar het volk leeft – in de zin van het nationaalsocialisme ook wel vaak gelinkt aan het idee van ‘Lebensraum’. De kreet komt opvallend veel voor in *Europas Machtkunst im Rahmen des Erdkreises* – precies dus in de tijd van het nazisme. Ook Zaloscer gebruikt dit ter ondersteuning van haar argument dat Strzygowski zich aan het nationaalsocialisme wijdde.

¹⁰⁸ Strzygowski, *Europas Machtkunst im Rahmen des Erdkreises*, 18.

¹⁰⁹ *Ibidem*, 88.

Wederom moet hier echter worden geconstateerd dat het vooral om een parallelle ontwikkeling gaat. Strzygowski sprak al eerder van *Blut und Boden*, dat zijn haast sleutelwoorden uit zijn werk; in de jaren dertig voegde hij hier wel *Lage* aan toe. *Lage, Blut und Boden* was al sinds de jaren twintig een populaire term. Deze werd door de nazi's overgenomen en zodoende populair voor het nationaalsocialisme. Dit betekent niet dat Strzygowski hierdoor was beïnvloed – hij was wellicht op eenzelfde wijze als de nazi's de term veelvuldiger gaan gebruiken. Het was ook los van de nazi's een veelvoorkomende uitspraak.

De eventuele relatie tussen Strzygowski en de naties wordt eveneens ontkracht door een artikel uit 1942, waarin de Duitse kunsthistoricus Hans Jentzen kort het werk van Strzygowski aanhaalde. Deze kunsthistoricus was wel een prominente nationaalsocialistische kunsthistoricus.¹¹⁰ De nazi's waren, ondanks Strzygowski's uitgesproken sympathie voor de NSDAP en de politieke veranderingen die de nazi's teweeg brachten, niet altijd even enthousiast over deze kunsthistoricus. Dit kwam met name door zijn focus op het Noorden en het volk dat hiervandaan naar het Zuiden was getrokken. Hij ging hiermee op een ander 'Noord-Germaans' volk in dan de nazi's propageerden en tevens waren de nazi's het niet eens met de historische ontwikkeling die Strzygowski schetste, van dit Noordelijke volk dat grote invloed had op de Europese kunst.¹¹¹ Strzygowski betrok bij zijn idee van de 'Ariër' ook andere volken dan de 'Wagneriaanse helden met blauwe ogen', bijvoorbeeld Iraanse volkeren.¹¹²

Strzygowski's vermeende nazisympathieën hebben hem echter geen windeieren gelegd, zeker niet zijn reputatie als kunsthistoricus. Het zou wellicht de verklaring kunnen zijn dat hij na de Tweede Wereldoorlog minder bekendheid heeft genoten binnen de kunsthistorische discipline dan dat hij eigenlijk verdiend heeft, gezien zijn reputatie in de eerste vier decennia van de twintigste eeuw. De invloed van het nabije Oosten op de Europese kunstgeschiedenis is ondertussen door de meeste academici erkend. Ondanks het feit dat Strzygowski hierbij voornamelijk uitging van een geografische invloed op het superieure Arische ras en in dat opzicht wellicht minder afweek van zijn academische tijdgenoten dan verondersteld, zeker als het gaat om racistische sympathisanten, is hij toch een belangrijke pionier geweest in het naar voren schuiven van onderbelichte gebieden, vanuit welke intentie dan ook. De geografische

¹¹⁰ H. Dilly, *Deutsche Kunsthistoriker, 1933-1945* (München 1988) 88.

¹¹¹ Vasold, 'Riegl, Strzygowski and the development of art', 112; H. Jentzen, 'Deutsche Kunstgeschichtswissenschaft 1933 bis 1942', in *Forschungen und Fortschritte* 42, 35/36 (1942) 341-348.

¹¹² Olin, 'Alois Riegl', 116.

horizon van Europese kunst werd verbreed. Zoals ook door kunsthistorica Christina Maranci wordt beaamd: ‘In several fields, Strzygowski’s work is still indispensable (...) it is a fundamental tool.’¹¹³ De naam Strzygowski is echter bijna vergeten; hij komt niet veelvuldig terug in de kunstgeschiedenisboeken. Toch was hij een gerenommeerd kunsthistoricus in zijn tijd en heeft hij de nodige invloed uitgeoefend, met name op zijn studenten en toehoorders. Hij heeft talloze publicaties op zijn naam staan, die nog steeds van grote waarde zijn voor de kunsthistorische studie. Ook nu nog wordt Strzygowski herinnerd als een controversiële en veelzijdig kunsthistoricus. Ook al is zijn naam nog nauwelijks bekend, hij wordt in ieder geval op één plak nog levend gehouden, in het land waarin hij het grootste deel van zijn leven woonde, leefde en werkte. Zijn eigen vereniging, *Gesellschaft der Vergleichende Kunstforschung*, in 1934 opgericht, bestaat nog altijd en vormt dus nog steeds een Oostenrijks platform voor kunsthistorici en kunstliefhebbers.

¹¹³ Christina Maranci, zoals geciteerd in: S. Kite, *Adrian Stokes: An Architectonic Eye. Critical Writings on Art and Architecture* (Londen 2008) 41.

Conclusie

Antisemiet, revolutionair of racist? Pool, Duitser of Oostenrijker? Welke karakterisering doet het meest recht aan Josef Strzygowski? Bovenal was hij een uitgesproken en onvermoeibaar kunsthistoricus, die van het begin tot het eind van zijn carrière trouw bleef aan zijn oorspronkelijke kunsthistorische denkbeelden en theorie. Hij was een man die in bepaalde opzichten lijnrecht tegenover zijn tijdgenoten stond, met name tegenover zijn Weense – humanistisch geschoolde – collegae. Zijn kritiek op het Romecentrisme was een directe aanval op het *Mittelmeerglauben* van de kring waarin hij zich bevond. Anderzijds is hij een belichaming van bepaalde raciale denkbeelden die in de eerste decennia van de twintigste eeuw speelden in Europa, met name in de Duitstalige landen. Zijn ‘raciaal beladen kunstgeschiedenis’ sloot aan bij heersende ideeën omtrent etnische categorisering, antisemitisme en de verheerlijking het eigen Germaanse ras. Was hij nu een antagonist of juist een verbeelding van zijn tijd?

Strzygowski was een kunsthistoricus van groot allure. De lijst aan publicaties op zijn naam is ontelbaar. Zijn internationale reputatie binnen de kunsthistorische discipline was groot. Opvallend is dat hij zich vanaf het allereerste begin van zijn carrière sterk maakte voor dezelfde kunsthistorische gedachte. Waar zijn publicaties ook over gingen, één ding moest wat hem betreft duidelijk zijn: niet Rome maar de Oriënt was van cruciale betekenis voor de ontwikkeling van de vroegchristelijke Europese kunst en daarmee ook voor de ontwikkeling van artistieke stromingen als de Gotiek, de Renaissance en de Barok. In de gebieden richting het voormalige Perzië moest worden gezocht naar de oorsprong van de Europese cultuur. Weliswaar maakte deze theorie de nodige ontwikkeling door, maar hij zou telkens blijven terugkeren naar en refereren aan dit uitgangspunt. Het bleef uiteindelijk zijn *Lebenskampf*.

Terwijl Strzygowski zich continue met de vraag ‘Oriënt of Rome?’ bleef bezighouden, kwam hij steeds nadrukkelijker op een Indo-Germaans – ‘Arisch’ – spoor terecht. Al in zijn vroege werk in het eerste decennium van de twintigste eeuw vormde rassenscheiding een subtiel argument van zijn kunsthistorische analyse. Wel maakte hij al sporadisch zijn afkeer voor Semitische volkeren, en dan met name de Joden, duidelijk. De kunstgeschiedenis bestond als het ware uit contrasten tussen rassen, passend binnen de geest van de tijd, waarbij het ene ras creatiever was dan het andere. Hierbij werd de grootste creativiteit toegekend aan de Indo-Germanen, welke hij in artistieke zin plaatste in de lijn van het oude Hellas en in raciale zin in die van het Germaanse ras. Ook de Grieken behoorden tot dit creatieve ras. De

Semieten stonden weer duidelijk tegenover de Grieken. Zij hadden onder andere voor de neergang van de Griekse kunst gezorgd. Niet alleen waren de Semieten onmogelijk in staat tot een bepaalde culturele ontwikkeling uit zichzelf, ook hadden zij voor de verdrukking van het pure schone Hellas gezorgd.

Het spoor van de Indo-Germanen ging een steeds belangrijker element van zijn werk vormen. Zijn theorie lijkt dan ook een soort zoektocht te worden naar de ‘Indo-Germaanse kunstgeschiedenis’. Aan het eind van zijn leven wijdde hij er een volledig boek aan, dat hij als een van de belangrijkste van zijn leven beschouwde. Dit vloeide in feite langzaam voort uit zijn eerdere publicaties. Uiteindelijk wilde hij voornamelijk benadrukken dat de vroegchristelijke Europese kunst geïnspireerd was door invloeden uit de Oriënt, met name het voormalige Perzië, maar dat dit dus wel het resultaat was van eenzelfde ras. Dit Indo-Germaanse ras, dat zich als nomadenvolk via de Kaukasus had verspreid, stond uiteindelijk aan de basis van het Germaanse ras. Met zijn ideeën wilde Strzygowski zo vooral terugkeren naar de Germaanse oorsprong, de ware bron van de Duitse geest. Zodoende moest niet continue naar Rome worden gekeken als bakermat van de Europese cultuur. De oorsprong lag schijnbaar verder – de Oriënt – maar eigenlijk juist dichterbij en zat in het eigen Duitse volk.

Achteraf gezien was Strzygowski wellicht vooral bezig met een poging om de kunstgeschiedenis te herschrijven naar ‘Germaans perspectief’. Door een te grote focus op Rome, was men met name binnen universitaire kringen te ver van het ‘ware Europa’ af gaan staan. Strzygowski uitte in zijn publicaties veel kritiek op de manier waarop er binnen de geesteswetenschappen werd gewerkt: te louter filologisch en afhankelijk van klassieke teksten. Voor een kunstgeschiedenis die dichterbij de Germaanse oorsprong stond, moest men volgens Strzygowski dichterbij het volk staan. Dit werd onder andere gedaan door naar artistieke voorwerpen zelf te kijken als ‘uitleg’ voor de werking van een volk, door naar de pure creaties van een volk te kijken en daar conclusies uit te trekken. Hij sprak steeds sterker de hoop uit dat er veranderingen zouden optreden, die het mogelijk zouden maken om terug te keren naar een ware objectieve kunstgeschiedenis maar met name naar de eigen Germaanse oorsprong en *rassigen Eigenart*.

Strzygowski’s queeste naar *rassigen Eigenart* was de basis van zijn vermeende racisme. Hij probeerde met name aan te duiden dat er bepaalde *Arische Grundelementen* waren, die uiteindelijk op de artistieke ontwikkeling van het eigen Germaanse ras duiden. Een ras dat een specifieke geniale scheppingskracht had. Zijn raciale denkbeelden pasten daarmee in de sfeer van zijn tijd, in een verheerlijking van de eigen natie en zijn volkse uitingen. De

tegenstellingen tussen rassen en de Joden als negatieve invloed op alles wat puur en eigen was, pasten ook in dit beeld.

Net als dat het antisemitisme van de nazi's al in de decennia daarvoor gevoed was, zo was dat ook van Strzygowski, onder andere door politieke ontwikkelingen in zijn eigen land. Zijn relatie met het nazisme is dan ook vooral uit te leggen als een parallelle ontwikkeling. De raciale spanningen die in Europa aanwezig waren, zowel in Duitsland, Oostenrijk en Frankrijk, vonden hun weerklank in ideologische en politieke zin, maar ook in een kunsthistorische. Het is dan ook incorrect om zijn werk direct te relateren aan het nationaalsocialisme en dan met name in de zin van een invloed die deze ideologie op Strzygowski's kunsthistorische visie zou hebben. Ondanks het feit dat hij zich positief uitsprak over de NSDAP en de ontwikkelingen die dankzij de nazi's in gang waren gezet, werd hij niet door het nationaalsocialisme beïnvloed. Zijn denkbeelden werden niet anders van aard door de opkomst van de nazi's, maar maakten hun eigen ontwikkeling door, waar al in de decennia daarvoor de aanzet toe was gezet. Zijn ideeën toonden echter wel overeenkomsten met het nazi-gedachtegoed en daar vond Strzygowski dan ook in zekere zin zijn verwantschap. Zoals de nazi's op een spoor van rassenonderscheiding waren gekomen, zo ook Strzygowski. En dat de Joden daarbij de zondebok werden, was ook een gevolg van de politieke antisemitische tendensen in Duitsland en Oostenrijk. Strzygowski's uitgesproken voorkeur voor de NSDAP uitte zich dan ook vooral in een meer praktische zin: hij hoopte vooral dat deze partij zijn invloed zou hebben op de wijze waarin naar de volkse oorsprong werd gekeken en uiteindelijk de manier waarop hier vanuit universiteiten en de wetenschap naar zou worden gekeken. Terugkeren naar het Duitse *Volk* en zijn ware artistieke en geniale uitingen.

Weliswaar had het nationaalsocialisme geen directe invloed op de ontwikkeling van Strzygowski's kunsthistorische denkbeelden, toch steunde hij het regime van de nazi's wel degelijk. Ondanks het feit dat Strzygowski vooral liet blijken dat hij bepaalde hervormingen wenselijk vond die door de nazi's werden ingevoerd, steunde hij ook openlijk de NSDAP. De ideologie van deze partij ging veel verder dan een negatieve houding tegenover de Joden op artistiek vlak; de geschiedenis heeft pijnlijk duidelijk gemaakt dat Joden, op basis van hun ras, uit de maatschappij moesten verdwijnen. Ook al bleef het in zijn eigen werk wel bij een nadrukkelijke uiting van de negatieve invloed van de Joden op de ontwikkeling van de kunst en hun afwezige creatieve scheppingskracht, toch stond hij achter een regime dat de Joden heeft geïsoleerd, vervolgd en vermoord. Zijn uitgesproken politieke voorkeur voor de partij moet dan ook niet worden gebagatelliseerd. Hij was geen 'nationaalsocialistische

kunsthistoricus' die door het regime werd ingeschakeld om bepaalde ideeën te propageren, maar hij was wel een kunsthistoricus die zich positief uitsprak over een regime dat uiteindelijk heeft gezorgd voor de vernietiging van miljoenen mensen.

In dit onderzoek is in eerste instantie geprobeerd om de ontwikkeling te schetsen van Strzygowski's vermeende racisme en relatie met het nationaalsocialisme. Dit heeft onder andere duidelijk gemaakt dat er sowieso weinig onderzoek is gedaan naar de relatie tussen kunstgeschiedenis en racisme. Dit onderzoek kan zodoende worden gezien als een poging om daar verandering in te brengen. Het is vreemd dat er zo weinig onderzoek is gedaan naar raciale uitingen binnen de kunstgeschiedenis. Het werk van Strzygowski heeft onder andere aangetoond dat er wel degelijk een relatie tussen de twee bestaat. Het roept de vraag op of er meer kunsthistorici zijn geweest die raciale denkbeelden in hun theorieën verwerkten. Wellicht is Strzygowski een grote uitzondering. Het is echter tot op heden een zeer onderbelicht thema. Misschien komt dit doordat het onderwerp op een grens tussen geschiedenis en kunstgeschiedenis balanceert. Gelukkig wordt deze grens steeds vaker opgezocht en houden sommige kunsthistorici zich meer met een historische context bezig, terwijl historici zich bezighouden met kunsthistorische thema's.

Het onderzoek naar Josef Strzygowski heeft laten zien dat er ruimte is voor meer onderzoek, niet alleen naar de 'historische kunsthistorische' en raciale context, maar met name naar de receptie van zijn werk in de twintigste eeuw. Hoe kan het dat deze man zo in vergetelheid is geraakt, met name in West-Europa? Ondanks het feit dat hij enigszins zijn eigen tunnelvisie had, waar vanuit zijn raciaal getinte uitspraken en politieke voorkeur het label 'fout' op geplakt kan worden, was hij wel een van de eersten die verder durfde te kijken als het ging om de oorsprong van de Europese cultuur, vooral in geografische zin. Wellicht dat zijn naam en met name zijn bijdrage aan de kunstgeschiedenis ooit nog de erkenning krijgen zoals hij die in zijn tijd voor de Oriënt probeerde te krijgen.

Literatuur

- Carsten, F.L., *Faschismus in Österreich: von Schönerer zu Hitler* (München 1977).
- Chamberlain, H.S., *Foundations of the Nineteenth Century*, vert. J. Lees (Londen/ New York 1912).
- DaCosta Kaufmann, Th., *Toward a Geography of Art* (Chicago 2004).
- Dilly, H., *Deutsche Kunsthistoriker, 1933-1945* (München 1988).
- Elsner, J., 'The birth of late antiquity: Riegl and Strzygowski in 1901', in *Art History* 25 (2002).
- Heerikhuizen N. en N. Wilterdink eds., *Samenlevingen. Een verkenning van het terrein van de sociologie* (Groningen 2003).
- Hegel, G.W.F., *Early Theological Writings*, vert. T.M. Know (1948).
- Halbertsma, M. en K. Zijlmans, *Gezichtspunten. Een inleiding in de methoden van de kunstgeschiedenis* (Nijmegen 1993).
- Geerts G., en T. den Boon eds., *Van Dale. Groot Woordenboek der Nederlandse taal II* (Utrecht 1999).
- Gragor, T., 'Orient oder Rom? Qajar" Aryan" Architecture and Strzygowski's Art History', *The Art Bulletin* 89, 3 (2007).
- Kale, S., 'Gobineau, racism, and legitimism: a royalist heretic in nineteenth-century France', *Modern Intellectual History* 7, 1 (2010) 33-61.
- Kamusella, T., 'Nation-building and the Linguistic Situation in Upper Silesia', *European Review of History: Revue europeenne d'histoire* 9.1 (2002) 37-62.
- Kite, S., *Adrian Stokes: An Architectonic Eye. Critical Writings on Art and Architecture* (Londen 2008)
- Jentzen, H., 'Deutsche Kunstgeschichtswissenschaft 1933 bis 1942', in *Forschungen und Fortschritte* 42, 35/36 (1942) 341-348.
- Marchand, S.L. 'The Rhetoric of Artifacts and the Decline of Classical Humanism: The Case of Josef Strzygowski', *History and Theory* 33, no.4 (December 1994) 106-130.
- Marchand, S.L., 'German Orientalism and the Decline of the West', *Proceedings of the American Philosophical Society*, 145, 4 (2001) 465-473.
- Marchand, S.L., 'Arnold Böcklin and the Problem of German Modernism' in D. Lindenfeld en S.L. Marchand eds., *Germany at the fin de siècle: culture, politics, and ideas* (Baton Rouge 2004) 129-166.

- Marchand, S.L., *German Orientalism in the Age of Empire. Religion, Race, and Scholarship* (Cambridge 2009).
- Marquand, A., 'Strzygowski and His Theory of Early Christian Art' in *The Harvard Theological Review* 3 (1910) 357-365.
- Menzel, J.J. ea., *Geschichte Schlesiens, Preußisch-Schlesien (1740-1945)/ Österreichisch-Schlesien (1740-1918/1945) III* (Stuttgart 1999).
- Mosse, G., *Toward the final solution: a history of European racism* (New York 1978).
- Olin, M., *The nation without art: examining modern discourses on Jewish art* (Nebraska 2001).
- Olin, M., 'Nationalism, the Jews and Art History', *Judaism: A Quarterly Journal of Jewish Life and Thought*, XLV, 4 (2001) 461-482.
- Olin, M., 'Art History and Ideology: Alois Riegl and Josef Strzygowski', in P. Schine Golden B.C. Sax eds., *Cultural Visions. Essays in the history of Culture* (Wenen 2000) 151-170.
- Olin, M., 'Alois Riegl: The Late Roman Empire in the Late Habsburg Empire', *The Habsburg Legacy*, R. Robertson ed. (Edinburgh 1994) 107-120.
- Puschner, U., *Handbuch zur "Völkischen Bewegung" 1871-1918* (München 1996).
- Rampley, M., 'Art History and the Politics of Empire: Rethinking the Vienna School', *The Art Bulletin* 91, 4 (December 2009) 446-462.
- Rose, P.L., 'Renan versus Gobineau: Semitism and Antisemitism, Ancient Races and Modern Liberal Nations', in *History of European Ideas* 39, 4 (2013) 528-540.
- Schödl, H., *Josef Strzygowski – Zur Entwicklung seines Denkens* (Wenen 2011).
- Schorske, C., *Fin-de-siècle Vienna: politics and culture* (New York 1981).
- Soussloff, C.M., *Jewish identity in modern art history* (Londen 1999).
- Strzygowski, J., *Orient oder Rom. Beiträge zur Geschichte der Spätantiken und Frühchristlichen Kunst* (Leipzig 1901).
- Strzygowski, J., 'Hellas in des Orients Umarmung', *Beilage zur Allgemeinen Zeitung*, 40/41 (februari 1902) 313-327 + 325-327.
- Strzygowski, J., *Kleinasiens, ein Neuland der Kunstgeschichte* (Leipzig 1903).
- Strzygowski, 'The Origin of Christian Art', *The Burlington Magazine for Connoisseurs* 20, 105 (December 1911) 146-149+153.
- Strzygowski, J., *Altai-Iran und Völkerwanderung* (Wenen 1917).
- Strzygowski, J., *Die Baukunst der Armenier und Europa* (Wenen 1918).

- Strzygowski, J., *Die Altslavische Kunst* (Ausburg 1929).
- Strzygowski, J., *Aufgang des Nordens. Lebenskampf eines Kunstforschers um ein Deutsches Weltbild* (Leipzig 1936).
- Strzygowski, J., *Spuren Indogermanischen Glaubens in der Bildenden Kunst* (Heidelberg 1936).
- Strzygowski, J., *Europas Machtkunst in Rahmen des Erdkreises. Eine grundlegende Auseinandersetzung über Wesen und Entwicklung des zehntausendjährigen Wahnes: Gewaltmacht von Gottes Gnaden statt völkischer Ordnung, Kirche statt Glaube, Bildung statt Begabung: vom Nordstandpunkt planmässig in die volksdeutsche Bewegung eingestellt* (Wenen 1941).
- Tietze, H., *Die Juden Wiens: Geschichte, Wirtschaft, Kultur* (Leipzig 1933).
- Vasold, G., Riegl, 'Strzygowski and the development of art', *Journal of Art Historiography* 5 (2011) 102-116.
- Weikart, R., *From Darwin to Hitler. Evolutionary Ethics, Eugenics, and Racism in Germany* (New York 2004).
- Whiteside, A.G., *The socialism of fools: Georg Ritter von Schönerer and Austrian Pan-Germanism* (1975).
- Wickhoff, F., *Römische Kunst: die Wiener Genesis* (Wenen 1895).
- Zaloscer, H., 'Kunstgeschichte und Nationalsozialismus', in F. Stadler ed., *Kontinuität und Bruch 1938-1945-1955. Beiträge zur österreichischen Kultur- und Wissenschaftsgeschichte* (Münster 2004) 283-298.