

Marmereen idealen

*De relatie tussen beeldhouwwerken uit het oude Griekenland en
beeldhouwwerken uit Nazi-Duitsland*

Jarnick Maarse (s1026965)
Bachelorscriptie geschiedenis 2019-2020

“Who controls the past controls the future. Who controls the present controls the past.” – George Orwell, 1984

Jarnick Maarse (s1026965)
Radboud Universiteit, Faculteit der Letteren
Bachelorscriptie 2019-2020
Begeleider: Dr. N. de Haan

Inhoudsopgave

Inleiding	4
De spiegel van het verleden.....	5
Methodologie	8
Hoofdstuk 1: Ideale lichamen.....	10
1.1. <i>Andreia</i> binnen de context van <i>paideia</i>	10
1.2. De fascistische ‘superman’	13
Hoofdstuk 2: Beeldhouwers van hun tijd.....	16
2.1. Beitelen binnen <i>paideia</i> : Polycleitus	16
2.2. Beitelen voor de staat: Arno Breker	18
Hoofdstuk 3: Ideale lichamen verbeeld.....	21
3.1. <i>Andreia</i> verbeeld	21
3.2. De ‘nieuwe fascistische man’ verbeeld.....	24
3.3. Exemplarische beelden	26
Conclusie	28
Bibliografie.....	30

Inleiding

Het is 18 mei 1938 wanneer Adolf Hitler een Romeinse kopie koopt van een marmeren beeld uit de vijfde eeuw voor Christus, de Discobolus van Myron. Hij kocht dit standbeeld van de Italiaanse familie Lancellotti, die het in de verkoop deed. Hitler had geluk, het Metropolitan Museum van New York was er als eerste bij om dit antieke beeld te kopen, maar kon de koopsom niet opbrengen. Carl Weickert, directeur van het Pergamonmuseum in Berlijn, wist vervolgens de interesse van Hitler te wekken om het standbeeld te kopen. Voor een aanzienlijk bedrag van één miljoen Mark kwam de Discuswerper in het bezit van Hitler. Het beeld werd echter niet overgebracht naar Berlijn, maar werd op aanwijzing van Hitler verplaatst naar de Glyptothek van München, zodat het een prominente plek kreeg voor de ‘Dag van de Duitse kunst’ van 9 juli 1938.¹

Hier eindigt het verhaal van dit antieke beeld niet. De Discuswerper van Myron is vooral bekend van Leni Riefenstahl’s *Olympia* (1938), een documentaire-achtige verslaglegging van de in 1936 georganiseerde Olympische Spelen van Berlijn. Riefenstahl maakte de film in opdracht van Hitler, die haar in augustus 1935 had aangesteld als de regisseur om een film te maken over de Olympische Spelen van 1936.² Aan het begin van de proloog laat Riefenstahl een filmshot zien van de discuswerper en daarna een filmshot van een levende Duitse atleet, Erwin Huber, met zijn lichaam in dezelfde positie als de beelden. Door een verband te leggen tussen Huber en de Discobolus, construeert Riefenstahl een brug tussen Duitsland en de oudheid.³

Deze brug werd niet alleen door Riefenstahl bewandeld. De Olympische Spelen van 1936 betekende ook het startschot voor de ontwikkeling van ideeën over nationaalsocialistische beeldhouwkunst. Er werd in 1936 een Olympische kunstwedstrijd georganiseerd, waarbij de beeldhouwer Arno Breker twee zilveren medailles won voor zijn werken: *Zehnkämpfer* en *Siegerin*.⁴ Samen met Jozef Thorak ontwikkelde hij een specifieke beeldspraak voor de nationaalsocialistische kunst: starende, naakte, gespierde, mannelijke lichamen om het ideaal van de fascistische ideologie te verbeelden.⁵ De beelden die in de jaren dertig en veertig door Breker, Thorak en anderen werden ontwikkeld, bezitten esthetische gelijkenissen met veel antieke beelden, zoals de Discobolus van Myron.

De bovenstaande voorbeelden maken duidelijk dat er in het Derde Rijk een interesse was voor de oudheid en dat deze interesse invloed had op de kunst van het Derde Rijk. Deze interesse begon al aan de top, bij Hitler zelf. Hij had bewondering voor de Griekse kunst, zoals blijkt uit een citaat uit *Mein Kampf*: “Wat het Griekse schoonheidsideaal onsterfelijk maakt, is de prachtige combinatie van de meest prachtige fysieke schoonheid met een stralende geest en nobele ziel.”⁶ Toch ligt er een onderliggend probleem, die in

¹ A. Demandt, ‘Klassik als Klischee. Hitler und die Antike’, *Historische Zeitschrift* 274:1 (2002) 281-314, aldaar 292-293.

² Ibidem, 65.

³ D. Wildmann, ‘Desired bodies: Leni Riefenstahl’s *Olympia*, Aryan masculinity and the classical body’ in: H. Roche, K. N. Demetriou eds., *Brill’s companion to the classics, fascist Italy and Nazi Germany* (Leiden-Boston 2017) 60-81, aldaar 67.

⁴ J. Wulf, *Kunst im Dritten Reich. Die Bildenden Künste* (Frankfurt/M 1989) 39.

⁵ J. Petsch, *Kunst im “Dritten Reich”. Architektur, Plastik, Malerei, Alltagsästhetik* (Köln 1987) 34.

⁶ Demandt citeert hier uit *Mein Kampf*, zie Demandt, ‘Klassik als Klischee’, 291.

1934 duidelijk werd gemaakt in een artikel geschreven door de prominente kunstcriticus Thilo von Throta: “De schoonheid van het ‘Noordse ras’ bevat heldendom. Hier ligt een verschil met Hellenistische kunst, die vaak een zuidelijke zachtheid vertoont, dat niet behoort tot het Noords-Germaanse karakter.”⁷ Vervolgens gaat Von Throta verder door te stellen dat het Noordse schoonheidsideaal de basis moet worden van een nieuwe eeuw van kunst in Duitsland, anders zou het schommelen tussen zuidelijk formalisme en Aziatische chaos.⁸ Hoe verhoudt dit citaat over de binaire oppositie tussen noordelijke hardheid en zuidelijke zachtheid zich met de bewondering van Hitler voor de Griekse kunst? Waarom lijken de beelden van Breker en Thorak dan toch op Griekse beelden uit de oudheid en hoe verhouden deze beelden zich tot de Nazi-ideologie?

De spiegel van het verleden

De relatie tussen de oudheid en Nazi-Duitsland is geen nieuw onderzoeksgebied voor historici. We spreken hier over receptiegeschiedenis. Gek genoeg zijn historici over het algemeen niet zo geïnteresseerd in deze relatie. Helen Roche maakt in de inleiding van de recente bundel *Brill’s Companion to the Classics, Fascist Italy and Nazi Germany* (2017) meteen al duidelijk dat in de afgelopen decennia de ‘toe-eigening’ of het ‘misbruik’ van de oudheid onder het nationaalsocialisme vooral een fascinatie was van oudhistorici, waarbij het relatief onderbelicht blijft bij historici die de moderne geschiedenis bestuderen. Roche stelt dat veel van de baanbrekende werken over fascisme toe-eigening van de oudheid nauwelijks of niet noemen.⁹ Wanneer moderne historici dan toch focussen op de fascistische cultuur, dan blijft het volgens Roche ‘modernistisch’, en wordt de rol van de oudheid niet zo serieus genomen, maar dient het meer als kapstok voor een ‘modernistische’ benadering.¹⁰

Dat de relatie tussen fascisme en de oudheid minder interesse wekt voor historici wordt breder gedragen. De Franse historicus Johann Chapoutot stelt dat we bereid zijn toe te geven dat de Nazi’s een onmiskenbaar, enkelvoudige en coherente notie van *Deutschtum* (Duitsheid) ontwikkelden, maar we keren ons af van de associatie tussen nationaalsocialisme met het klassieke Griekenland en Rome.¹¹ Toch zien we deze relaties overal terugkomen in de culturele uitingen en de samenleving van Nazi-Duitsland.¹²

Waar historici mogelijk minder geïnteresseerd zijn, neemt de interesse van sociologen in het onderwerp toe. Deze studies benaderen fascisme vanuit een andere invalshoek. Fascisme wordt niet langer geïnterpreteerd als een politieke ideologie, maar als een sociale structuur.¹³ Sociologen focussen zich op

⁷ Schmid citeert hier Thilo von Throta, ‘Der Heros des Deutschtums’, *Die völkische Kunst* (1923). Zie, Schmid, U., ‘Style versus ideology. Towards a conceptualisation of fascist aesthetics’, *Totalitarian Movements and Political Religions* 6:1 (2005) 127-140, aldaar 130.

⁸ Ibidem, 130.

⁹ Roche noemt Griffin (1991), Payne (1995), Laqueur (1996), Morgan (2003), Paxton (2004), Bosworth (2009) zie, H. Roche, “‘Distant models’? Italian fascism, national socialism, and the lure of the classics’, in: H. Roche, K. N. Demetriou eds., *Brill’s companion to the classics, fascist Italy and Nazi Germany* (Leiden-Boston 2017) 3-28, aldaar 4.

¹⁰ Roche, “‘Distant models’?”, 4.

¹¹ J. Chapoutot, *Greeks, Romans, Germans. How the Nazis usurped Europe’s classical past* (Oakland 2017) 2.

¹² Chapoutot noemt onder andere de volgende voorbeelden: de “neo-Griekse” beelden van Arno Breker en Josef Thorak; in de “neo-Romeinse” gebouwen van Albert Speer; in school tekstboeken; in academische studies in het Derde Rijk. Zie Chapoutot, 2.

¹³ Schmid, ‘Style versus ideology’, 128.

collectieve patronen van gedrag, op de sociale constructie van individualiteit, op de organisatie van publieke en private ruimtes, en op de regulatie van interactie.¹⁴ Deze benaderingswijze van fascisme past goed binnen het concept van fascisme als een ‘politieke religie’, bedacht door de historicus Emilio Gentile.¹⁵ Het idee dat fascisme breder is dan een politieke ideologie, maar ook kan worden beschreven als een ‘politieke religie’, is onderdeel van een ‘*cultural turn*’ binnen het onderzoek naar fascisme.¹⁶ Door breder te kijken naar fascisme als een fenomeen, vanuit begrippen als ‘politieke religie’, of het ‘sacraliseren’ en ‘esthetiseren’ van politiek, kan er een context worden gecreëerd waarin theorieën over het toe-eigenen van de oudheid door Nazi-Duitsland geplaatst kunnen worden.¹⁷

Waarom eigende Nazi-Duitsland zich de oudheid toe? Een belangrijk inzicht dat vaak terugkomt en voor dit onderzoek van belang is, is dat fascistische regimes de oudheid gebruiken als een model om hun eigen ideologie te funderen. Een gebrek aan eenheid, een nationale identiteit, ligt hier voor een deel aan ten grondslag. Er was geen overeenstemming over staatsgrenzen, linguïstische en culturele grenzen, en de bevolking was meer loyaal aan de regio dan aan de natie.¹⁸ Dit was een probleem voor het nationaalsocialistische regime, omdat één van hun ideologische fundamenten eenheid van de natie veronderstelt (*ein Volk, ein Reich, ein Führer*). Roche heeft het in haar inleiding over ‘*distant models*’, waarbij ze stelt dat deze ‘verre modellen’ dienen als een extreme of ultieme vorm van palingenese, waarbij men op zoek gaat naar de hergeboorte van een verleden dat zo mystiek is dat het dateert naar een verleden dat vóór de natie bestond.¹⁹ Men zocht bewust naar bouwstenen om een nationale identiteit te creëren en daarmee ook loyaliteit jegens de natie. Het was geen toeval dat filhellenisme diende als model voor nationale identiteit, omdat het idee van een mythisch Grieks-Duitse verwantschap diep geworteld was door intellectuelen uit de achttiende en negentiende eeuw.²⁰

Johann Chapoutot sluit zich bij Roche aan door te stellen dat Duitsland wel een geschiedenis had die haar nationale trots kon aanwakkeren, waaronder de (mythische) verhalen van: Arminius, de Teutoonse ridders en Frederik de Grote, maar dat deze verhalen niet goed genoeg waren.²¹ De Nazi’s wilden een mythe creëren van een *Urvolk*, daarvoor wilden zij zover mogelijk terug in het verleden om deze mythe te creëren. Duitsland had namelijk een gebrek aan cultureel prestige, terwijl andere West-Europese landen wel de nodige historische verfijndheid hadden.²² De rijke en verre geschiedenis van de oudheid kon als fundament dienen om dit gebrek te compenseren. De Grieks-Romeinse oudheid werd herlezen en herschreven door middel van verschillende media, om een wereld te creëren voor de mensen in het Derde Rijk door hen een krachtig en robuust narratief over hun verleden aan te meten.²³

¹⁴ Schmid, ‘Style versus ideology’, 128.

¹⁵ Ibidem.

¹⁶ Roche, “‘Distant models’?”, 4.

¹⁷ Ibidem.

¹⁸ Ibidem, 12.

¹⁹ Ibidem, 4-5.

²⁰ De intellectuelen die Roche noemt zijn: Winckelmann, Schiller, Goethe, Herder, Wagner, Nietzsche. Zie Roche, 13.

²¹ Chapoutot, *Greeks, Romans, Germans*, 4-5.

²² Ibidem, 5.

²³ Ibidem, 12.

Kunst is één van de media waarmee dit narratief van een mythisch verleden voor Nazi-Duitsland kon worden geconstrueerd. Ulrich Schmid laat in zijn artikel ‘Style versus ideology: towards a conceptualisation of fascist aesthetics’ zien dat fascistische kunst de realiteit niet imiteert, maar dat het een realiteit creëert vanuit symbolen uit het verleden.²⁴ De symbolen uit het verleden werden ‘gerecycled’ om kracht uit te stralen voor het regime. Het uiterlijk, design en de rituelen van fascisme zijn volgens Schmid de essentie van het fenomeen. Volgens hem zijn er parallellen met de sacrale kunst van de middeleeuwse katholieke kerk, waarvan het doel was om gelovigen te overweldigen met de schoonheid van de sacrale kunst, om hen zo te binden aan het geloof. Het fascisme doet dit ook, door ‘gelovigen’ te binden aan het fascistische ‘project’.²⁵ Schmid’s vergelijking tussen fascistische kunst en de kunst van de katholieke kerk sluit goed aan op het concept van palingenese van de historicus Roger Griffin, waarbij er een kernmythe was van nationale wedergeboorte.²⁶

Een ander aspect binnen deze context mag niet over het hoofd worden gezien: de relatie tussen kunst en ras. Zoals in de bovenstaande alinea al is opgemerkt, was kunst voor het nationaalsocialisme een middel om haar ideologie te verspreiden. Vandaar dat het misschien niet verwonderlijk is dat het raciale aspect hierin een rol speelt. James Mangan beschrijft in zijn artikel ‘Icon of monument brutality: art and the Aryan man’ de relatie tussen Nazi-Duitsland en de rol van het (Arische) mannelijke lichaam en kunst. Mangan stelt dat kunst in Nazi-Duitsland didactisch was. Voor Hitler inspireerde kunst politiek en politiek inspireerde kunst. Hij was daarom vastbesloten om vergeten raciale en historische inzichten uit het verleden te herintroduceren in de kunst.²⁷ Voorbeelden hiervan vinden we in *Kunst im Dritten Reich* (1987) van de kunsthistoricus Joachim Petsch. Hij stelt dat er binnen verschillende cultuurkringen in Nazi-Duitsland het idee aanwezig was dat kunst zich meer van de samenleving had verwijderd, en dat deze culturele crisis een crisis voor de samenleving betekende. Een verklaring hiervoor werd gezocht en gevonden in de rassen­theorie. Volgens de nationaalsocialisten was het democratische systeem, waarin er sociale en formele gelijkheid was voor alle staatsburgers, de oorzaak waarom de ‘*Untermenschen* konden opstaan’ en er rassenvermenging plaats kon vinden. Joden en de Slavische volkeren werden gezien als ‘cultuurvernietigende rassen’.²⁸ De Ariërs werden, in tegenstelling tot de Joden en de Slavische volkeren, gezien als de culturele grondleggers en culturele dragers van de *Volkskörper*. Volgens de nationaalsocialistische rassen­theorie stond de komst van de Ariërs in Griekenland, Italië en Centraal-Europa aan de basis van een ‘culturele bloei’ in deze gebieden.²⁹ Er wordt dus ook binnen de rassen­theorie van het nationaalsocialisme een relatie gelegd met de oudheid.

De relatie tussen Nazi-Duitsland en de oudheid is een complex thema, waarin de oudheid in

²⁴ Schmid, ‘Style versus ideology’, 139.

²⁵ Ibidem.

²⁶ Ibidem.

²⁷ J.A. Mangan, ‘Icon of monumental brutality. Art and the Aryan man’, *The International Journal of the History of Sport* 16:2 (1999) 128-152, aldaar 130-131.

²⁸ Petsch, *Kunst im “Dritten Reich”*, 12.

²⁹ Ibidem.

verschillende lagen binnen de fascistische ideologie terugkomt, zoals blijkt uit de hierboven beschreven stand van zaken. Er is veel onderzoek naar het fascisme gedaan vanuit verschillende perspectieven, maar de relatie tussen het fascisme en de oudheid blijft relatief onderbelicht. Deze onderbelichting is misschien nog sterker aanwezig als er gekeken wordt naar Nazi-kunst en de oudheid. Nazi-kunst wordt vaak afgewimpeld als kitsch en niet zo serieus genomen.³⁰ Dit onderzoek kan daarom een relevante aanvulling zijn op wat er al geschreven is, en bijdragen aan een waardering voor de plek die de oudheid inneemt binnen de fascistische cultuur. De vraag die centraal staat binnen dit onderzoek is: Op welke wijze dienden de Griekse beelden uit de klassieke oudheid als voorbeeld voor beeldhouwers in het Derde Rijk, voor het creëren van beelden die het Nazi-ideaalbeeld van het ‘Arische’ mannelijke lichaam bekrachtigen?

Methodologie

In dit onderzoek staan beelden van twee periodes uit de geschiedenis centraal, dus het ligt voor de hand dat beelden gebruikt zullen worden als primair bronmateriaal om de onderzoeksvraag te kunnen beantwoorden. Er zijn echter valkuilen wanneer kunstobjecten onderwerp zijn van een historisch onderzoek. Het is niet de bedoeling dat dit een kunsthistorisch onderzoek wordt. Om dit te voorkomen is het belangrijk om duidelijk te maken welke mogelijkheden er zijn om deze primaire bronnen te benaderen. Het boek *History and material culture* (2009) biedt hiervoor mogelijkheden. In het boek worden verschillende theorieën uiteengezet om materiële cultuur te benaderen. Eén van deze theorieën is een *object-driven* benadering. Bij een object-gedreven benadering dienen objecten als bewijs voor complexe sociale relaties, waarbij het de bedoeling is om objecten opnieuw te verbinden met hun historische context, door gebruik te maken van geschreven bronnen om deze context te creëren.³¹

Voor dit onderzoek betekent dit dat beelden (materiële cultuur) worden onderzocht door te achterhalen welke betekenis of narratief zij hadden binnen de context van hun tijd. Met narratief bedoel ik dat er aan de hand van objecten een narratief kan worden gecreëerd die een verband heeft met de socio-culturele praktijk waarin het object zich bevond op een bepaald moment in tijd.³² Door vragen te stellen over het object kan deze geplaatst worden binnen een narratief. Bijvoorbeeld, door vragen te stellen over hoe mannelijkheid tot uiting kwam in Griekse beelden, kan er iets worden gezegd over de culturele waarde van mannelijkheid in de oudheid. Primaire tekstuele bronnen uit de oudheid en de Naziperiode zullen binnen dit onderzoek worden gebruikt om de beelden te plaatsen binnen de context van hun tijd. Daarnaast zullen de beelden uit de oudheid en de Naziperiode, met de waarden die zij hadden voor de context van hun tijd, met elkaar worden vergeleken, om zo tot een antwoord te komen op de onderzoeksvraag.

De ‘*object-driven*’ methode zal als volgt terugkomen in het onderzoek. Het onderzoek is trapsgewijs ingedeeld, steeds voortbouwend op het vorige hoofdstuk. In hoofdstuk 3 staan de beelden centraal, terwijl

³⁰ Schmid, ‘Style versus ideology’, 128.

³¹ K. Harvey, *History and material culture. A student’s guide to approaching alternative sources* (London-New York 2009) 2.

³² Ibidem, 30.

hoofdstuk 1 en 2 uitgebreid ingaan op de context waarin de beelden zijn gecreëerd. Aan de hand van deze indeling zullen de betreffende objecten (beelden) geplaatst worden binnen een brede historische context. In hoofdstuk één staat de deelvraag: ‘Hoe zag het ideale Griekse mannelijke lichaam en het ideale fascistische lichaam van Nazi-Duitsland eruit?’ centraal. Vervolgens zal hoofdstuk twee vervolgen met de vraag: ‘Wat was de invloed van de beeldhouwers Polycleitus en Arno Breker en hoe werden zij gewaardeerd?’ In het laatste hoofdstuk zal de vraag: ‘Hoe kwamen de ideaalbeelden van het mannelijke lichaam tot uiting in Griekse- en Nazi-beelden?’ centraal staan.

Hoofdstuk 1: Ideale lichamen

Voordat er gekeken kan worden hoe mannelijkheid en het mannelijke lichaam werd weergegeven in beelden, is het van belang om de concepten mannelijkheid en het ideale mannelijke lichaam voor de oudheid en Nazi-Duitsland te contextualiseren. In dit hoofdstuk zal worden ingegaan op hoe het ideale mannelijke lichaam er in de oudheid en in Nazi-Duitsland uit zag.

Allereerst is het van belang om stil te staan bij het feit dat het begrip mannelijkheid een menselijke constructie is, waarvan de betekenis niet vaststaat. Seksualiteit en gender zijn fluïde begrippen die onderhevig zijn aan veranderingen.¹ Ook het lichaam wordt gevormd door sociale, culturele en historische factoren, en is daarmee ook een sociaal construct.² Dat het lichaam een sociaal construct is, komt ook tot uiting in denkbeelden over het mannelijke en vrouwelijke lichaam, die vaak worden voorgesteld als een set van tegenstellingen: het mannelijke lichaam is hard en actief, het vrouwelijke zacht en passief.³ Vanuit het besef dat gender een menselijk construct is, dat gebaseerd is op culturele factoren en onderhevig is aan verandering, volgt de logische redenering dat de betekenis van mannelijkheid in de oudheid verschillend is van Nazi-Duitsland. Sterker nog, zelfs binnen de twee perioden kan het begrip meerdere betekenissen hebben. Hier dient dan ook rekening mee worden gehouden binnen dit onderzoek.

1.1. *Andreia* binnen de context van *paideia*

Als we een antwoord willen vormen op wat het ideale mannelijke lichaam voor de Grieken betekende, dienen we te beginnen met wat mannelijkheid betekende in de Griekse wereld. *Andreia* is het Griekse concept voor mannelijkheid en kan worden vertaald als ‘mannelijkheid’ of ‘mannelijke moed’.⁴ Het is een abstract begrip dat veranderde gedurende de Griekse geschiedenis, en waar de Grieken zelf ook over discussieerden. De geschiedenis van mannelijkheid in het Westen krijgt voor het eerst gestalte in de werken van Griekse auteurs.⁵ Dit begint al in één van de eerste Griekse literaire geschriften, namelijk van Homerus in de achtste eeuw v.Chr. In de *Ilias* sporen de Griekse en Trojaanse leiders hun manschappen aan om ‘mannen te wezen’, zoals in het onderstaande voorbeeld waarin koning Agamemnon zijn manschappen toespreekt:

“Toont dat u mannen bent, vrienden, en wekt uw hart op tot weerstand. Vreest in de strijd die op leven en dood gaat uw naam te verliezen; méér overleven de slag als mannen voor schande beducht zijn. Want door te vluchten kan niemand zich roem of redding verwerven.”⁶

¹ R.J. Barrow, *Gender, identity and the body in Greek and Roman sculpture* (Cambridge 2018) 4-5.

² Ibidem, 2-3.

³ Ibidem, 3.

⁴ I. Sluiter, R. M. Rosen, ‘General introduction’, in: I. Sluiter, R. M. Rosen eds., *Andreia. Studies in manliness and courage in Classical Antiquity* (Leiden-Boston 2003) 1-24, aldaar 4.

⁵ K. Bassi, ‘Semantics of manliness in Ancient Greece’, in: I. Sluiter, R. M. Rosen eds., *Andreia. Studies in manliness and courage in Classical Antiquity* (Leiden-Boston 2003) 25-58, aldaar 25.

⁶ Homerus, *Ilias* 5.529 (Vertaling: H.J. de Roy van Zuydewijn 2000, derde druk).

Agamemnon spoort zijn mannen aan om mannelijk op te treden in het gevecht, en waarschuwt dat vluchten geen glorie oplevert. De aansporing ‘wees een man’ wordt geuit ter voorbereiding voor een gewapende strijd, waarbij een man zich bewijst door fysieke actie, door stand te houden en zich niet terug te trekken.⁷ Veel verwijzingen naar ‘wees een man’ binnen de Homerische context hebben een relatie met het zijn van een man en het bezitten van lichamelijke kracht.⁸ Het begrip *andreia* werd nog niet door Homerus gebruikt, het theoretisch kader werd gelegd door Plato en Socrates.⁹ In de Homerische tijd was mannelijkheid of masculiniteit vooral gebaseerd op uiterlijke kenmerken, individueel succes in gevechten, en erfelijke opvolging.¹⁰

Vanaf de vijfde eeuw v.Chr. werd mannelijkheid ook gekoppeld aan de dan florerende *polis*, dit is in ieder geval terug te zien in Athene. Het prestige dat geassocieerd werd met oorlogsvoering was nauw verbonden met noties van masculiniteit en burgerschap, zodat *andreia* dapperheid op het slagveld en atletische dapperheid impliceerde, maar ook bekwaamheid in het burgerlijke leven. Mannelijkheid was dus ook een teken dat je een volwassen leeftijd bereikte en vanaf dat moment je verantwoordelijkheid vervulde als mannelijke burger.¹¹

De relatie tussen mannelijkheid en de *polis* werd onderzocht door Plato (ca. 427-347 v.Chr.). Eén van zijn vroegere werken, *Laches*, bestaat uit een dialoog tussen Socrates, twee generaals, en twee vaders die op zoek zijn naar advies over wat de beste opvoeding is om hun zoons *andreia* bij te brengen. Iedereen is het erover eens dat *andreia*, mannelijke moed, het doel moet zijn van onderwijs: als jongens dit hebben, dan worden ze mannen.¹² Vervolgens vraagt Socrates aan één van de generaals, Laches, wat moed is. Laches antwoordt dat dit geen moeilijke vraag is: als iemand op zijn post blijft, de vijand weerstaat en niet wegrent, dan is hij moedig (en bezit hij *andreia*).¹³ Socrates wil echter een meer algemeen antwoord, en legt aan de hand van voorbeelden uit dat mensen ook moed kunnen tonen buiten het krijgsgeweld.¹⁴ Uiteindelijk komt het gezelschap niet tot een volledig antwoord van wat *andreia* nu precies is. Voor de Socrates van Plato omvatte *andreia* meer dan alleen maar dapperheid en mannelijkheid binnen de context van oorlog. Plato laat de karakters uit zijn dialogen zoeken naar vaste, onveranderbare waarden die dienen als bakens voor menselijk gedrag.¹⁵ Waarden zoals ‘mannelijke moed’ zijn echter, zoals eerder genoemd, een menselijke constructie, die ook in context verandert. Als je een generaal vraagt naar wat moed is, dan is het waarschijnlijk dat hij zal antwoorden met krijgsvoorbeelden, zoals Laches deed.¹⁶

⁷ Bassi, ‘Semantics of manliness in Ancient Greece’, 33.

⁸ Ibidem.

⁹ Sluiter, Rosen, ‘General introduction’, 5.

¹⁰ Met erfelijke opvolging wordt bedoeld dat de Homerische helden hun mannelijkheid hebben geërfd van de goden, het is onderdeel van hun *genos* (‘afkomst’/ ‘verwantschap’) Zie Bassi, ‘Semantics of manliness in Ancient Greece’, 36.

¹¹ Barrow, *Gender, identity and the body in Greek and Roman sculpture*, 23.

¹² Sluiter, Rosen, ‘General introduction’, 5-6.

¹³ Plato, *Laches* 190e (Vertaling: W.R.M. Lamb 1924).

¹⁴ Iemand die de zee trotseert kan ook moedig zijn, en iemand die ziek en arm is ook. Mensen die vechten tegen verlangens en genoegens kunnen ook moed tonen. Zie Plato, *Laches* 190d (Vertaling: W.R.M. Lamb 1924).

¹⁵ Sluiter, Rosen, ‘General introduction’, 8.

¹⁶ Ibidem.

Naast heroïsche mannelijkheid tijdens het gevecht (zoals in de *Ilias*), en het onderzoeken van mannelijke moed in een filosofische beschouwing (zoals in *Laches*), kan *andreia* ook in verband worden gebracht met een atletisch getraind mannelijk lichaam. Het atletische lichaam was erg zichtbaar in de Griekse samenleving en was een uiting van de Griekse culturele identiteit.¹⁷ Griekse naaktheid diende, net als het concept *andreia*, meerdere functies.¹⁸ Bronnen uit de oudheid laten zien dat er een traditie was van atleten die naakt met elkaar in competitie sportten, waarbij naaktheid het Grieks zijn markeerde.¹⁹ Vanaf de Homerische tijd was het atletische lichaam een belangrijk element in zelf-representatie. Het heroïsche lichaam komt bijvoorbeeld terug in eer- en begrafenisonumenten.²⁰ Deze voorbeelden laten zien dat er veel waarde werd gehecht aan een atletisch lichaam. Al vanaf de vroege jeugd werd de waarde van het atletische lichaam bijgebracht. Griekse jongens leerden in de *gymnasion* dat fysieke fitheid een waarde was die moest worden gemeten door middel van competitie.²¹ Aristoteles (384-322 v.Chr.) koppelt in het werk *Rhetorica* fysieke schoonheid van een jongeman aan sportieve activiteiten en stelt dat fysieke schoonheid een lichaam betekent, dat zowel snel en krachtig is. Aristoteles stelt daarom dat atleten van de *pentatlon* het mooist zijn, omdat zij van nature aangepast zijn voor inspanningen die kracht en snelheid vragen.²²

De waarde die de Grieken hechtten aan een atletisch lichaam, zette zich voort in de Grieks-Romeinse tijd. Een voorbeeld dient zich in de *Gymnasticus* van Philostratus (ca. 170-ca. 250 n.Chr.) aan, een verhandeling over atletiek en atletiek-technieken in de oudheid. In het werk geeft Philostratus een beschrijving van waar een trainer op moet letten bij het zoeken naar een geschikte atleet om te begeleiden. Philostratus stelt dat de lichamelijke kenmerken moeten worden beschouwd zoals dat in de beeldhouwkunst ook wordt gedaan. De enkel moet overeenkomen met de afmetingen van de pols, de onderarm moet overeenkomen met de kuit en de bovenarm met de dij, de bil met de schouder, en de rug moet worden vergeleken met de buik, en de borst moet naar buiten buigen op dezelfde manier als de delen onder het heupgewricht. Tot slot moet het hoofd in verhouding staan met de rest van het lichaam.²³ De verhoudingen, zoals Philostratus die beschrijft, zijn in proportie. Ze bezitten een vorm van *symmetria*, symmetrie tussen het boven- en onderlichaam, en de voor- en achterkant van het lichaam. Dit principe valt ook terug te zien bij de Griekse beeldhouwer Polycleitus in de vijfde eeuw v.Chr. (hierover meer in hoofdstuk 2 en 3).²⁴

¹⁷ O. van Nijf, 'Athletics, *andreia* and the *askêsis*-culture in the Roman East', in: I. Sluiter, R. M. Rosen eds., *Andreia. Studies in manliness and courage in Classical Antiquity* (Leiden-Boston 2003) 263-286, aldaar 270.

¹⁸ Het kan een indicatie zijn van leeftijd en status, een teken van kwetsbaarheid en een nederlaag, maar ook een teken van seksueel verlangen. Zie Barrow, *Gender, identity and the body in Greek and Roman sculpture*, 26.

¹⁹ Ibidem.

²⁰ Van Nijf, 'Athletics, *andreia* and the *askêsis*-culture in the Roman East', 269.

²¹ Ibidem, 273.

²² Aristoteles, *Rhetorica* 1.5.11 (Vertaling: J.H. Freese 1925).

²³ Philostratus, *Gymnasticus* 25 (Vertaling: J. Rusten en J. König 2014).

²⁴ C. Heiko Stocking, 'Greek ideal as hyperreal. Greco-Roman sculpture and the athletic male body', *Arion: A Journal of Humanities and the Classics* 21:3 (2014) 45-74, aldaar 50-51.

1.2. De fascistische 'superman'

Het ideale mannelijke lichaam ging voor Nazi-Duitsland gepaard met raciale denkbeelden over het Arische ras. Het is daarom goed om toe te lichten hoe dit Arische mensbeeld eruitzag en waar deze ideeën hun oorsprong vonden. Het concept van een Arisch ras vindt zijn oorsprong in de taalkunde van de negentiende eeuw. Negentiende-eeuwse historici identificeerden en classificeerden volkeren aan de hand van hun taal.²⁵ De link tussen Duitsland en het Arische of Indo-Europese ras werd al vroeg gemaakt, en moet worden gezien in de romantisch-nationalistische context van de negentiende eeuw. In 1819 schreef de filoloog Friedrich Schlegel een artikel waarin hij claimt dat *Ariër* de originele naam was van 'onze Germaanse voorouders', zij leefden volgens hem nog steeds in hun Aziatische thuisland. Schlegel muntte de term *arische Völkerfamilie*, familie van Arische volkeren.²⁶ Er werd vanuit gegaan dat de Indo-Europeanen behoorden tot het 'witte', 'Europese' ras, en in hun raciale vooroordelen identificeerden wetenschappers zichzelf met het romantische beeld dat zij geschapen hadden van het Arische ras.²⁷ De koppeling tussen het 'witte ras' en het Arische ras werd geëxpliciteerd door Arthur de Gobineau's *Essai sur l'inégalité des races humaines*. Hierin stelt hij dat het Arische 'witte' ras ooit heerste over de niet-Ariërs, maar dat het Arische 'witte' ras door interraciale vermenging zeldzaam is geworden.²⁸ De meest dominante en belangrijkste historische rol die de Ariërs werd toegeschreven was die van veroveraars en stichters van beschavingen. Er werd een koppeling gelegd met het geromantiseerde beeld van de oude Germaanse volkeren, die ook bekend stonden als heroïsche veroveraars en stichters van staten.²⁹ Een voorbeeld hiervan kan worden gevonden in het invloedrijke werk *Grundlagen des 19. Jahrhunderts* van de Brits-Duitse rassen-ideoloog Houston Stewart Chamberlain, die zich focust op de Germaanse of Teutoonse tak van het Arische ras.

Nazi-ideologen als Alfred Rosenberg maakten gretig gebruik van de ontwikkelde denkbeelden van de hierboven genoemde wetenschappers, vooral de Gobineau en Chamberlain's werken dienden als basis voor extreemrechtse en racistische verslagen van de geschiedenis. Deze vorm van racisme verschilde van eerdere vormen. Het racisme van de vroege twintigste eeuw baseerde zich niet persé op politieke, theologische en economische denkbeelden en oordelen, waarbij vanuit werd gegaan dat er een etnisch-religieuze groep dominant was in de samenleving en deze situatie doorbroken moest worden.³⁰ Daar ging men binnen de Nazi-ideologie wel vanuit. In het antisemitische werk *Mythus des 20. Jahrhunderts*, stelt Rosenberg dat het Arische (Germaanse) ras is gedegenerereerd door semitische invloeden. Zo gebeurde dat gedurende het 'Derde Rijk' de term *Ariër* maar één betekenis kreeg: *niet-Joods*. Vervolgens werden Joden als *Nicht-Ariër* ('niet-Arisch') bestempeld.³¹ De Nazi-ideologie is georganiseerd in bipolaire termen (Joods

²⁵ F. Wiedemann, 'The Aryans: ideology and historiographical narrative types in the nineteenth and early twentieth centuries, in: H. Roche, K. N. Demetriou eds., *Brill's companion to the classics, fascist Italy and Nazi Germany* (Leiden-Boston 2017) 31-59, aldaar 33.

²⁶ Ibidem, 36.

²⁷ Ibidem, 38.

²⁸ Ibidem, 42.

²⁹ Ibidem, 40.

³⁰ Wildmann, 'Desired bodies', 63.

³¹ Wiedemann, 'The Aryans', 46.

en niet-Joods), met ‘goed’ en ‘slecht’ strikt gescheiden en verwickeld in een dodelijke strijd: de ‘Joodse dominantie’ moest worden doorbroken.³²

Het ideale mannelijke lichaam was voor Nazi-Duitsland in ieder geval ‘niet-Joods’, en er kan worden verondersteld dat dit lichaam de tegenovergestelde uiterlijke kenmerken diende te hebben. Uit welke kenmerken bestond dit Arische lichaam? Aanwijzingen hiervoor kunnen gevonden worden bij grondlegger van het Nazisme: Adolf Hitler. Over de verwachtingen die hij had over de jeugd in Nazi-Duitsland zegt hij het volgende:

*“Das Schwache muß weggehämmert werden. In meinen Ordensburgen wird eine Jugend heranwachsen, vor der sich die Welt erschrecken wird. Eine gewalttätige, herrische, unerschrockene, grausame Jugend will ich. Jugend muß das alles sein. Schmerzen muß sie ertragen. Es darf nichts Schwaches und Zärtliches an ihr sein. Das freie, herrliche Raubtier muß erst wieder aus ihren Augen blitzen. Stark und schön will ich meine Jugend. [...] Ich will eine athletische Jugend.”*³³

Volgens de criteria van Hitler moest de ‘nieuwe jeugd’ sterk, atletisch en onverschrokken zijn, daarnaast moest de jeugd ook pijn kunnen verdragen. Hitler bekeek de jeugd vanuit kenmerken die ideaal zouden zijn voor een soldaat. De ideale man was de soldaat: hard, agressief en in controle over zijn lichaam en geest. De Nazi-ideologie was een cultus die kracht aanbad en zwakheid hekelde, *Kraft* (kracht) werd het sleutelwoord in het Nazi-beleid.³⁴

Om deze ideale kwaliteiten te realiseren, begon Nazi-Duitsland al vanaf 1933 de Duitse samenleving te veranderen en ‘te verbeteren’ volgens hun ideaalbeelden. Er waren drie manieren om het ras ‘te verbeteren’: negatieve eugenetische maatregelen, zoals sterilisatie van degenen die niet aan het Arische rassenbeeld voldeden; positieve eugenetische maatregelen, zoals het kweken van een nieuw *Herrenvolk*; en educatie, waar vooral lichamelijke opvoeding belangrijk was.³⁵ Er werden rassenwetten ingevoerd om de ‘degeneratie’ van het Arische ras te stoppen, dit ging gepaard met raciale wetenschap (eugenetica). De eliminatie van degenen die raciaal gezien tot aan de ‘onderkant’ behoorden, werd in evenwicht gehouden door de verbetering van degenen aan de ‘bovenkant’.³⁶ De Arische held had een lang hoofd, bloedtype A, was lang, blond en had blauwe ogen. Om het Arische ras te bevorderen werden er wetten ingevoerd om het hebben van grote gezinnen aan te moedigen, mits beide ouders van Germaanse komaf waren.³⁷ Fysieke opvoeding was een ander onderdeel om dit nieuwe *Herrenvolk* te kweken. De Griekse stadstaat Sparta diende als voorbeeld en de Spartaanse hardheid werd geïdealiseerd. Het doel van fysieke opvoeding was politiek, de nadruk werd gelegd op het versterken van de *Gemeinschaft* (het team), het uitvoeren van taken, en het trainen van karakter in plaats van vaardigheden. Festivals werden gevierd met vlaggen en andere

³² Wildman, ‘Desired bodies’, 62.

³³ H. Rauschning, *Gesprache mit Hitler* (1940), 237.

³⁴ A. Krüger, ‘Breeding, rearing and preparing the Aryan body. Creating supermen the Nazi way’, *The International Journal of the History of Sport* 16:2 (1999) 42-68, aldaar 47.

³⁵ Ibidem, 43.

³⁶ Ibidem, 53

³⁷ Ibidem.

Nazisymbolen om de jeugd te winnen voor het Nazisme.³⁸

Er is echter een nuance aan te brengen in het beeld van de harde, masculiene Arische man zoals hierboven is geschetst. De praktijk laat zien dat maar weinig mannen de bovenstaande verwachtingen konden waarmaken en de Nazi-elite wist dit. De historicus Thomas Kühne stelt dat de code van mannelijkheid in Nazi-Duitsland veel flexibeler was dan vaak wordt verondersteld. Er waren verschillende soorten masculiniteit, dat afhankelijk was van de achtergrond van de persoon. Kühne spreekt van *aanpassende* masculiniteit, waarbij soldaten verschillende mannelijke identiteiten hadden, waarbij ze ‘feminiene’ eigenschappen konden bezitten zoals: tederheid, empathie en zorgzaamheid. De ideale man was oprecht sociaal en kon goed opschieten met zijn kameraden. Hij kon heldenmoed laten zien door gewonde kameraden te redden van het slagveld en sentimentele Kerstfeesten te organiseren.³⁹

De Nazi-propaganda stopte echter nooit om de supermenselijke masculiniteit te portretteren als een Arische eigenschap. In propaganda werd deze supermenselijke masculiniteit door onder andere beeldhouwwerken versterkt.

Hoe zag het ideale mannelijke lichaam er in de oudheid en Nazi-Duitsland uit? Masculiniteit veranderde voor de Grieken in de loop der tijd en diende meerdere functies. Zowel in de oudheid als in Nazi-Duitsland had sport een prominente rol bij het vormen van het geïdealiseerde mannelijke lichaam. Het grootste verschil in de voorstelling van het ideale mannelijke lichaam, is dat deze voor Nazi-Duitsland gekoppeld is aan raciaal-eugenetische opvattingen. In de oudheid speelde dit geen rol. Daarnaast was het ideale lichaam in Nazi-Duitsland onderdeel van een politieke ideologie, waarin masculiniteit vanuit een militair oogpunt bekeken werd. In de oudheid had masculiniteit een bredere culturele betekenis, die zich niet beperkte tot het militaire.

³⁸ Krüger, ‘Breeding, rearing and preparing the Aryan body’, 57.

³⁹ T. Kühne, ‘Protean masculinity, hegemonic masculinity. Soldiers in the Third Reich’, *Central European History* 51:3 (2018) 390-418, aldaar 418.

Hoofdstuk 2: Beeldhouwers van hun tijd

In dit komende hoofdstuk zal dieper worden ingegaan op twee beeldhouwers die representatief waren voor hun tijd. In de oudheid was Polycleitus een van de bekendste beeldhouwers, in Nazi-Duitsland was dit Arno Breker. Dit hoofdstuk tracht een antwoord te geven op de volgende vraag: Wat was de invloed van beide beeldhouwers hoe werden zij gewaardeerd in hun eigen tijdsperiode?

2.1. Beitelen binnen *paideia*: Polycleitus

Polycleitus was een bekende naam in de oudheid, maar helaas is er weinig over hem bekend. Toch weten we het een en ander over hem door teksten van antieke auteurs en natuurlijk door de werken die hij heeft geproduceerd, overgeleverd in de vorm van Romeinse kopieën. Hoofdstuk 3 zal een beeld van Polycleitus analyseren, vandaar dat een uitvoerig bestel over zijn beelden niet aan bod komt in dit hoofdstuk. Wat wel besproken zal worden is de context waarin Polycleitus leefde, de vijfde (en vierde) eeuw v.Chr. Een periode met veel innovaties in de beeldhouwkunst, waar ook Polycleitus zijn steentje aan heeft bijgedragen.

Daarnaast zal er iets gezegd worden over de receptie en de invloed van Polycleitus voor de beeldhouwkunst.

Wat kunnen we zeggen over de sociaaleconomische context van een Griekse beeldhouwer? Wanneer je door een Griekse stad zou lopen, zou je opvallen dat de publieke ruimtes gevuld waren met beelden. Griekse beeldhouwwerken waren bedoeld om de machtigen (goden, helden, koningen, politici en de doden) te behagen, vereren en voor hen ‘reclame’ te maken.¹ De beeldhouwers die deze werken moesten maken werden ingehuurd door een patroon. Patronen konden individuele personen zijn, vaak afkomstig uit de elite, maar de *polis* kon zelf ook patroon zijn. Alles wat een antieke beeldhouwer maakte was in opdracht, er is geen bewijs dat beeldhouwers zelfstandig werk maakten en dat er voor hun werk een markt was.² Inscripties op gebouwen uit Athene tonen dat een geschoolde arbeider gemiddeld 4 obolen of 2/3 drachmen verdiende per dag in de late vijfde eeuw en 1-1½ drachmen in de vierde eeuw. Met dit loon kon de persoon een kleine familie onderhouden en misschien zelfs wel een slaaf bezitten, maar niet meer dan dat.³ Er zijn ook bronnen die vertellen dat sommige beeldhouwers wel goed verdienden en zelfs rijk waren.⁴

Men kon verwachten dat een beeldhouwer trots was op zijn werk, de signatuur van zijn werk was een uiting van zijn zelfvertrouwen. In de signatuur van de beeldhouwer waren twee thema's belangrijk: *technē* (vaardigheid/vakmanschap) en *sophia* ('scherpzinnigheid/geslepenheid'). Aristoteles brengt *sophia* in verband met Polycleitus door te stellen dat de term *sophia* wordt gebruikt in de ambachten om die mensen

¹ A. Stewart, 'Patronage, compensation, and the social status of sculptors', in: Olga Palagia ed., *Handbook of Greek sculpture* (Berlin-Boston 2019) 50-88, aldaar 51.

² Ibidem, 52.

³ Ter vergelijking: 1 drachme bestaat uit 6 obolen. 1 drachme bevat 4.35 gram zilver volgens de Attische standaard. Zie Stewart, 'Patronage, compensation, and the social status of sculptors', 56.

⁴ Stewart noemt als voorbeeld een gevonden voetstuk van een *kouros*-beeld van Euthykartides van Naxos. Hij was de maker van het beeld en degene aan wie het beeld is opgedragen. De inscriptie van zijn beeld en die van een paar anderen zijn de enigen die inzicht bieden in de economische situatie van beeldhouwers uit de Archaïsche tijd. Stewart beargumenteert dat Euthykartides een financieel overschot moest hebben gehad, wilde hij zes maanden van zijn tijd opofferen om het beeld te maken (ervanuit gaande dat het zowel tijd kostte om een beeld te maken). Zie andere voorbeelden en argumentatie: Stewart, 'Patronage, compensation, and the social status of sculptors', 56-73.

aan te duiden die de meest perfecte meester zijn in hun ambacht, zoals Polycleitus dat doet in zijn beelden.⁵ Minder vaardige beeldhouwers konden hun mindere bekwaamheid in *technē* en *sophia* compenseren door de namen van grote beeldhouwers aan te nemen. Ook Polycleitus' naam werd gebruikt door beeldhouwers na hem.

Polycleitus heeft veel gehad aan de *technē* die hij leerde van zijn voorgangers. Toch heeft hij de oude techniek van proportie en compositie verbeterd om beelden nog realistischer weer te geven, waarbij hij gebruik maakte van wiskundige berekeningen. Zijn verbeterde technieken beschreef hij in zijn 'Canon', een verhandeling over de fysieke proporties van het menselijk lichaam, op basis van anatomische-, geometrische- en rekenkundige kennis.⁶ Deze verhandeling heeft veel invloed gehad op latere filosofen. Het wekt geen verbazing dat Polycleitus ook les gaf tegen betaling, net zoals de sofistieke filosofen uit zijn tijd.⁷ Polycleitus introduceerde een perfectionering van de techniek van de contrapost. Het gewicht van Polycleitus' beelden rust geheel op het rechterbeen (*uno crure*), terwijl het linkerbeen gebogen is en naar achteren staat, en maar een klein deel van de linkervoet rust op het voetstuk. Door deze positie lijkt het beeld een gebrek aan stabiliteit te hebben.⁸ Met deze nieuwe techniek brak Polycleitus met de traditionele houding van beelden, die gekenmerkt werden door gebrek aan mobiliteit en een gevoel van stijfheid.⁹ Deze Archaische stijl (ca. 610-480) staat bekend om zijn simpele abstracte vormen en symmetrie. De Archaische beelden zijn stijf, hebben herhalende poses, lineaire patronen en duidelijke vormen, waarbij het beitelwerk ondiep is.¹⁰ Het meest populaire type beeld binnen deze stijl was de *kouros*, een beeld van een naakte jongeman. De *kouros* staat frontaal in een pose met één been voor de andere, maar het gewicht is gelijk verdeeld over beide benen.¹¹

Al in de oudheid werden de veranderingen van het Archaische naar het Klassieke beeld opgemerkt. Cicero vergelijkt retoriek met beeldhouwkunst, en geeft een opsomming van de ontwikkeling van de beeldhouwkunst in de Griekse oudheid. Volgens zijn bronnen is het werk van de beeldhouwer Kanachus te stijf om een realistisch effect weer te geven. De beelden van Kalamis, actief in het midden van de vijfde eeuw v.Chr., waren volgens Cicero ook te hard, maar minder hard dan die van Kanachus. Het werk van een tijdgenoot van Kanachus, Myron van Eleutherai, is nog steeds niet realistisch genoeg, maar worden door Cicero als mooi omschreven. Nog mooier zijn volgens Cicero de werken van Polycleitus, waarvan de beelden helemaal volwassen zijn.¹² In hetzelfde werk stelt Cicero dat de *Doryphorus* van Polycleitus een voorbeeld was voor de beeldhouwer Lysippus (vierde eeuw v.Chr.) om zijn beelden naar te modelleren.¹³

⁵ Aristoteles, *Ethica Nicomachea* 6.7.1-2 (Vertaling: W.D. Ross 1908).

⁶ Barrow, *Gender, identity and the body in Greek and Roman sculpture*, 21.

⁷ Stewart, 'Patronage, compensation, and the social status of sculptors', 78.

⁸ G. Adornato, 'The invention of the Classical style in sculpture', in: O. Palagia ed., *Handbook of Greek sculpture* (Berlin-Boston 2019) 296-327, aldaar 313.

⁹ Ibidem, 312.

¹⁰ M. C. Sturgeon, 'The Archaic style in Greek sculpture', in: O. Palagia ed., *Handbook of Greek sculpture* (Berlin-Boston 2019) 261-295, aldaar 261.

¹¹ Ibidem, 268-269.

¹² Cicero, *Brutus* 70 (Vertaling: E. Jones 1776, aangepaste vertaling).

¹³ Cicero, *Brutus* 296 (Vertaling: E. Jones 1776, aangepaste vertaling).

Deze passage is een voorbeeld dat de theorieën van Polycleitus over het menselijk lichaam invloed had op latere werken en dit begon kennelijk al vanaf de tijd van Lysippus in de vierde eeuw v.Chr.

Een andere interessante passage over Polycleitus' nalatenschap en de waardering voor beeldhouwers vinden we in het werk van satiricus Lucianus (ca. 125- ca. 180 n.Chr.), die in de leer was om beeldhouwer te worden, maar het 'verprutste' op zijn eerste dag. In een komisch stuk schrijft hij dat hij in een droom werd benaderd door twee vrouwen: 'Sculptuur' en 'Onderwijs'.¹⁴ 'Sculptuur' zegt tegen hem dat hij ervoor moet kiezen om een carrière te volgen als beeldhouwer, omdat mannen zoals Polycleitus nu samen met de goden worden aanbeden. Lucianus moet zijn voorbeeld volgen zodat ook hij deze status zal krijgen. 'Onderwijs' zegt daarop dat hij dat niet moet doen, want je bent dan niets meer dan een arbeider die hard en fysiek werk uitoefent en al zijn hoop erin legt voor een mager loon en een laag aanzien. En als het toch lukt om zo succesvol als Polycleitus te worden, zal niemand die jouw kunst ziet erover denken om zo te worden zoals jij, om precies de reden dat je een gewone arbeider bent die niets heeft behalve zijn handen.¹⁵ Deze dubbele status tegenover de beeldhouwkunst, met enerzijds de kleine kans om beroemd te worden en anderzijds een grote kans om maar een bescheiden inkomen te hebben, is misschien wel tekenend voor de status die het ambacht had in de oudheid. Polycleitus lukte het in ieder geval wel om succesvol te worden en bezat een status die nog lang na-echode in de geschiedenis.

2.2. Beitelen voor de staat: Arno Breker

Als Polycleitus representatief is als dé beeldhouwer van de oudheid, dan is Arno Breker (1900-1991) zijn equivalent voor Nazi-Duitsland. Breker was de zoon van een steenhouwer en werkte als leerling in zijn vaders steenhouwerij, waar hij talent en ambitie toonde. Van 1920 tot 1925 studeerde hij aan de kunstacademie van Düsseldorf, een van de belangrijkste instituties voor degenen met modernistische ambities.¹⁶ Breker's vroege werk werd beïnvloed door modernistische kunstenaars zoals Rodin. Een tijdgenoot van Breker stelde zelfs dat als de namen van de bekende modernistische kunstenaars Rodin, Despiau en Maillol worden genoemd, er een vierde aan moet worden toegevoegd: Breker.¹⁷

Breker's carrière floreerde gedurende de Weimarrepubliek en in 1932 kreeg hij een beurs om naar het Rome van het fascistische Italië van Mussolini te reizen, om daar te werken aan een reproductie van een verloren beeld van Michelangelo. In Italië zag hij de nieuwe 'imperiale' kunststijl, onderdeel van Mussolini's programma om het Romeinse Rijk te herstellen in zijn oude glorie. Hij zag ook dat Italiaanse kunstenaars staatsteun ontvingen om kostbare materialen aan te schaffen om beelden in deze kunststijl te produceren. In 1933 kreeg Breker in Rome een bezoek van Joseph Goebbels die hem ervan zou hebben overtuigd dat er een grote toekomst voor hem wachtte in Duitsland, waarop Breker terugkeerde naar

¹⁴ Stewart, 'Patronage, compensation, and the social status of sculptors', 79.

¹⁵ Lucianus, *Somnium sive vita Luciani* 7-9 (Vertaling: J.J. Pollitt 1974).

¹⁶ J. Petropoulos, *Artists under Hitler. Collaboration and survival in Nazi Germany* (New Haven-London 2014), 262-263.

¹⁷ *Ibidem*, 264.

Duitsland.¹⁸ In 1936 won Breker tijdens de Olympische Spelen van Berlin twee zilveren medailles voor zijn beelden die hij daar presenteerde.¹⁹ Al vrij snel werd Breker de favoriet van Hitler. Op Hitler's verjaardag in 1937 werd hij benoemd tot de officiële beeldhouwer van de staat en benoemd tot professor. Daarnaast kreeg Breker een gigantische studio met vierendertig werknemers.²⁰ In hetzelfde jaar werd Breker ook lid van de Nazi-partij, waarvan hij op zijn veertigste verjaardag uit de handen van Hitler zelf een gouden partijspeldje ontving. Brekers werk werd geprezen door hoge Nazi's, waaronder de Nazi-ideoloog Alfred Rosenberg.²¹

Hoe is het mogelijk dat Breker, die een modernistische achtergrond had, de officiële staatsbeeldhouwer kon worden van Nazi-Duitsland? De Nazi-ideologie was namelijk anti-modernistisch. Hitler noemt bijvoorbeeld in *Mein Kampf* modernistische kunstwerken "*Produkte geistiger Degeneraten oder gerissener Betrüger*".²² Ook al uitte Hitler zich negatief over de modernisten, er bleef in het begin van de jaren dertig een vorm van dubbel houding bestaan tegenover modernistische kunst. Dit werd ook opgemerkt door tijdgenoten die stellen dat het Nazi-beleid rondom kunst ongedefinieerd bleef.²³ Doordat het ongedefinieerd bleef, waren er mogelijkheden voor modernisten om zich te manoeuvreren binnen het regime. Hitler zag ook voordelen in modernistische ontwerpen voor industriële en mechanische projecten.²⁴ Breker maakte gebruik van deze tolerantie en paste zijn kunststijl aan. In het fascistische Italië had hij al ervaring opgedaan met de groteske 'imperiale' kunststijl die gepromoot werd door het regime.²⁵ Deze ervaringen kwamen van pas toen hij voor Nazi-Duitsland werkte. 1936 was (mede door Breker) het jaar waarin Nazi-Duitsland definitief zijn kunststijl definieerde: elke impressionistische weergave of levendige oppervlakken werd in beelden gemeden om de stijl te verharderen, waarbij het gladde en harde brons de voorkeur had.²⁶

In de inleiding is al naar voren gebracht dat kunst in Nazi-Duitsland diende als medium om een narratief over een ver mythisch verleden te creëren, iets wat Helen Roche '*distant models*' noemt.²⁷ Dit mythische verleden vond Nazi-Duitsland in de kunst van de Grieken. Hitler zelf verwees ernaar tijdens een culturele conferentie in 1937. Daar stelde hij dat de beeldhouwer van de klassieke oudheid in zijn beelden het menselijke lichaam een vorm van schoonheid meegaf, dat ook vandaag kan worden gezien als natuurlijk in de hoogste zin van het woord. Volgens Hitler lag hier de betekenis van het woord 'kunst'.²⁸ Breker was de kunstenaar die deze '*distant models*' op basis van Griekse beelden voor Nazi-Duitsland kon realiseren. In *Mein Kampf* stelt Hitler dat de Ariër de Prometheus was van de mensheid, die het vuur creëerde zodat hij alle

¹⁸ Petropoulos, *Artists under Hitler*, 226-267.

¹⁹ Petsch, *Kunst im "Dritten Reich"*, 39.

²⁰ P. Adam, *Art of the Third Reich* (New York 1992) 199.

²¹ Petropoulos, *Artists under Hitler*, 268.

²² A. Hitler, *Mein Kampf* (München 1942, heruitgave), 278-288.

²³ Petropoulos, *Artists under Hitler*, 51.

²⁴ Voor een uitgebreide beschouwing over het voortbestaan van het modernisme onder Nazi-Duitsland, zie 'The continuation of modernism', Petropoulos, *Artists under Hitler*, 49-58.

²⁵ Ibidem, 267.

²⁶ Adam, *Art of the Third Reich*, 183.

²⁷ Roche, "'Distant models'?", 4-5.

²⁸ Mangan, 'Icon of monumental brutality', 140.

wezens van deze aarde kon domineren. Breker creëerde een aantal beelden met de titel *Prometheus*. Mede door de letterlijke verbeelding van de Nazi-ideologie was Breker de favoriet van Hitler.²⁹

Na de oorlog kreeg Breker tijdens het denazificatieproces een boete van 100 Duitse Mark en een oordeel dat hem labelde als ‘meelifter’ met het regime. In de jaren daarna leidde hij een teruggetrokken leven. Vanaf de jaren tachtig trad hij meer in de openbaarheid als kunstenaar, maar bleef hij een controversieel figuur en werd hij bekritiseerd door journalisten en historici.³⁰ Als hij in een interview in 1980 wordt bevraagd over zijn rol tijdens het Naziregime zegt hij: “*Ich kann meine Arbeit aber nicht verdammen. Ich war immer ein Arbeitstier und Umstände darüber vergessen. Aber ich habe nichts zu bedauern, nichts zu bereuen und nichts hinzufügen.*” Over zijn zelfstandigheid als beeldhouwer stelt hij: “*Ich habe die Themen ohne Ausnahme selber bestimmt.*”³¹ Dat hij de onderwerpen van zijn werken zelf zou hebben bepaald valt te betwijfelen. De thema’s van zijn beelden en die van mede-beeldhouwers sluiten naadloos aan op de Nazi-ideologie en staan niet op zichzelf. Dit zal verder worden onderzocht in het volgende hoofdstuk.

Dit hoofdstuk onderzoekt de invloed en waardering van de beeldhouwers Polycleitus en Breker. In de oudheid stond Polycleitus erom bekend dat hij de techniek van het beeldhouwen perfectioneerde. Hoewel er weinig bekend is over Polycleitus zelf, weten we dat zijn beeldhouwtechniek veel navolging heeft gehad in de oudheid en daarna. Hieruit kunnen we afleiden dat Polycleitus in zijn leven ook enige bekendheid genoot. Van Breker weten we dat hij binnen het Naziregime gewaardeerd werd en invloedrijke beeldhouwer was. Anders dan Polycleitus ontwikkelde Breker geen nieuwe techniek in de beeldhouwkunst, maar gaf wel vorm aan het verbeelden van de Nazi-ideologie. Breker’s nalatenschap is minder succesvol dan die van Polycleitus, mede door de smet van het Nazisme die kleeft aan Breker’s carrière. Er is ook een parallel tussen Polycleitus en Breker. Zowel Polycleitus als Breker werkten in opdracht voor een overheid.

²⁹ Mangan, ‘Icon of monumental brutality’, 140.

³⁰ Petropoulos, *Artists under Hitler*, 274-275.

³¹ Ben Witter, “‘Ich kann von Muskeln nicht genug kriegen’”, *Die Zeit* (20 juni 1980).

Hoofdstuk 3: Ideale lichamen verbeeld

In hoofdstuk 1 hebben we gezien wat mannelijkheid betekende in de oudheid en in Nazi-Duitsland en hoe het ideale lichaam in deze twee periodes eruitzag. Hoofdstuk 2 behandelde vervolgens de beeldhouwers Polycleitus en Arno Breker die beiden invloedrijk waren en representatief stonden voor de oudheid en de Nazi-periode. Dit hoofdstuk zal hierop verder bouwen door te kijken hoe de ideaalbeelden over het ideale lichaam tot uiting kwamen in beelden.

Voor zowel de oudheid als Nazi-Duitsland is er een selectie gemaakt van beelden die representatief staan voor hun tijd. De *Doryphorus* van de Griekse beeldhouwer Polycleitus zal centraal staan voor de oudheid. Voor Nazi-Duitsland zal het beeld *Bereitschaft* van Arno Breker centraal staan. Deze beelden zijn gekozen vanuit het idee dat deze beelden representatief zijn voor de weergave van het ideale lichaam in beide periodes.

3.1. Andreia verbeeld

De grondlegger van de klassieke kunstgeschiedenis, de Duitse archeoloog en kunsttheoreticus, Johann Joachim Winckelmann, legde in de achttiende eeuw een verband tussen de Griekse manier van leven en Griekse beelden. In een geïdealiseerde weergave koppelt Winckelmann de Griekse leefstijl, waaronder de dagelijkse atletische oefeningen in de *gymnasia*, aan de mannelijke vormen weergegeven in Griekse beelden.¹ Op basis van de Griekse beelden beweerde Winckelmann dat de Grieken in fysieke kracht en schoonheid de moderne man overtrof. De Griekse beeldhouwers gingen volgens Winckelmann verder dan alleen het imiteren van het atletische lichaam. Ze begonnen bepaalde ideeën over schoonheid te ontwikkelen met betrekking tot het menselijk lichaam. Winckelmann stelt dat hun voorbeeld een soort ‘ideale natuur’ was. Voor Winckelmann was het ‘Griekse ideaal’ daarom een paradox tussen het fysieke lichaam en het goddelijke.²

In hoofdstuk 1 hebben we al een voorbeeld gezien van deze ‘ideale natuur’. Philostratus behandelt in zijn *Gymnasticus* de symmetrie van het ideale lichaam, waarin hij ook verwijst naar de beelden van de Griekse beeldhouwer Polycleitus uit de vijfde (of vierde) eeuw v.Chr. Eén van zijn beelden is de *Doryphorus*, een bronzen beeld dat groter is dan levensecht, weergegeven in Polycleitus’ ‘Canon’. Helaas is deze verhandeling verloren gegaan, maar een aantal antieke schrijvers verwijzen nog wel naar Polycleitus’ theorieën. Daarnaast zijn er Romeinse kopieën overgebleven van een aantal van Polycleitus’ beelden, waaronder de *Doryphorus*. Op basis van deze informatie kunnen we toch een weergave construeren van de *Doryphorus*, hoe mannelijkheid terugkomt in het beeld en wat voor invloed dit beeld heeft gehad in de oudheid en daarna.

Als er gekeken wordt naar de uiterlijke kenmerken van de *Doryphorus*, dan is te zien dat het beeld een contrapost aanneemt. Door een kanteling van de bekken, maakt het figuur tegelijkertijd een gespannen

¹ R. Osborne, ‘Men without clothes. Heroic nakedness and Greek art’, *Gender & History* 9:3 (1997) 504-528, aldaar 505-506.

² Stocking, ‘Greek ideal as hyperreal’, 45-46.

en ontspannen indruk. De rechterarm is in een rustende positie, terwijl de linkerarm een speer vasthoudt. Het rechterbeen draagt het gewicht van het lichaam, terwijl het linkerbeen naar achteren staat. Het hoofd staat een beetje naar rechts gedraaid, terwijl de heupen in tegenovergestelde richting zijn gedraaid.³ Polycleitus' notie van proportie wijkt af van 'natuurlijke' representatie, omdat het beeld in een onnatuurlijke houding staat.⁴ Dit werd al opgemerkt door antieke auteurs. Quintilianus (ca. 35- ca. 100 n. Chr.) stelt dat Polycleitus meer vakmanschap en gratie bezat dan andere beeldhouwers. Wanneer critici dan toch een fout moeten vinden, stellen zij dat hij gebrek had aan 'gewicht', omdat hij de menselijke vorm een schoonheid gaf die de realiteit oversteeg.⁵ Polycleitus creëerde een visuele formule die verder ging dan de bijzonderheden van het menselijk subject.⁶ De *Doryphoros* hoeft aan de ene kant geen anatomische realiteit voor te stellen. Aan de andere kant kunnen degenen die getraind zijn in anatomie, opmerken dat de individuele spieren accuraat zijn voor de positie die is ingenomen.⁷ Kijk bijvoorbeeld naar de aanspanning van de armspieren van de linkerarm, die een speer lijkt vast te houden. We zien dus een beeld dat op een aantal aspecten anatomisch correct is, maar aan de andere kant ook weer niet. De *Doryphoros* is een ideale weergave, die kan worden gezien als een voorbeeld van de 'ideale natuur' die Winckelmann beschrijft. Het beeld is in zekere zin een personificatie van de Griekse ideale voorstelling van de fysieke en psychologische aspecten omtrent de schoonheid van het menselijk lichaam (zie ook hoofdstuk 1).⁸ Het beeld maakt duidelijk dat deze aspecten in de Griekse verbeelding verweven zijn met elkaar.

Als we kijken hoe *andreia* zich verhoudt tot de *Doryphoros* dan zien we een jonge man op het hoogtepunt van zijn fysieke schoonheid. Hij lijkt spiritueel en fysiek superieur.⁹ We weten niet precies wie het beeld voorstelt, maar er wordt soms gesuggereerd dat men in de oudheid dacht dat het Achilles was.¹⁰ Wat we wel weten is dat hij of een krijger of een atleet voorstelt, omdat hij in zijn linkerhand een speer draagt (er zijn andere kopieën gevonden waar het beeld een speer draagt), vandaar de naam van het beeld: *Doryphoros*, wat speerdrager betekent. In hoofdstuk 1 hebben we gezien dat Griekse ideeën over mannelijkheid gekoppeld werden aan oorlogsvoering. Het was gebruikelijk dat er beelden werden gemaakt van krijgers. Er werden ook grafbeelden gemaakt voor krijgers, om hen te gedenken. Er stonden bijvoorbeeld in de zesde eeuw v.Chr. nergens zoveel grafbeelden van krijgers en atleten als in Athene.¹¹ Vanaf de vijfde eeuw v.Chr. werd bij grafbeelden de nadruk gelegd op een collectieve masculiene identiteit, in plaats van een

³ Stocking, 'Greek ideal as hyperreal', 45-46.

⁴ Ibidem, 51.

⁵ Quintilianus, *Institutio Oratoria* 12.10.8 (Vertaling: Donald D. Russell 2001).

⁶ Stocking, 'Greek ideal as hyperreal', 52.

⁷ Osborne, *The history written on the Classical Greek body* (Cambridge 2011) 41.

⁸ Barrow, *Gender, identity and the body in Greek and Roman sculpture*, 23.

⁹ Ibidem.

¹⁰ Osborne, *The history written on the Classical Greek body*, 42.

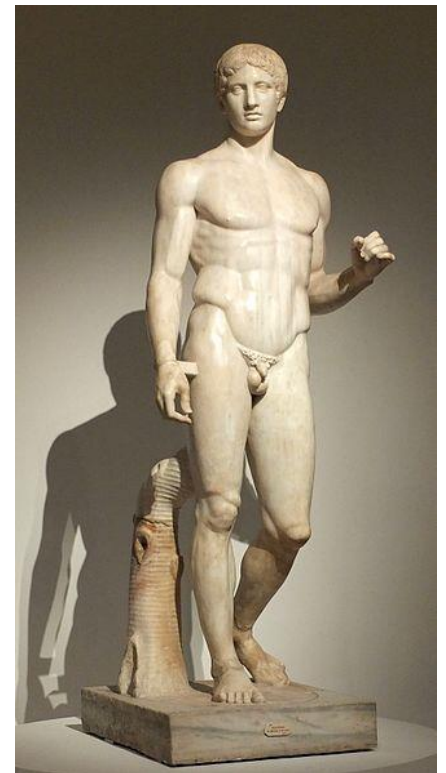
¹¹ Osborne, 'Sculpted men of Athens: Masculinity and power in the field of vision', in: L. Foxall en J. Salmon eds., *Thinking men. Masculinity and self-representation in the Classical tradition* (London 1998) 23-42, aldaar 32.

individuele identiteit. Dit kan terug worden gezien in de *Doryphorus*. Als we kijken naar het gezicht van het beeld dan valt op dat dit geen expressie toont. Dit kan erop duiden dat hij een ideale versie voorstelt van de vele hoplieten die vochten in de falanx.¹²

De *Doryphorus* is naakt afgebeeld. In hoofdstuk 1 is al opgemerkt dat er een traditie was van atleten die naakt met elkaar sportten. Het kan dus zijn dat het beeld een zegenvierende atleet voorstelt. Vanaf de zesde eeuw v.Chr. werden er beelden van succesvolle atleten gemaakt. Polycleitus' heeft een beeld gemaakt van een winnende atleet: de *Dumenus*. Dit beeld draagt duidelijk zichtbaar een lint in het haar, waardoor het beeld kan worden geïdentificeerd als een atleet. De *Doryphorus* draagt echter geen lint in zijn haar. Plinius de Oudere (23-79 n.Chr.) merkt dit al op:

“Polycleitus een beeld heeft gemaakt van de *Dumenus* of Zijn haar Bindend – jong, maar zacht ogend – beroemd omdat hij 100 talenten heeft gekost, en ook de *Doryphorus* of Speer Dragend – een jongen, maar mannelijk uitziend.”¹³ Plinius stelt dat de *Doryphorus* een jongen voorstelt, maar er mannelijk uit ziet. De jongeman draagt geen baard. Het niet hebben van een baard is in de Griekse wereld een teken dat de persoon nog niet de mannenwereld heeft betreden en nog niet seksueel actief is. In de Griekse beeldhouwkunst is een baardloos lichaam een idealisatie, waarbij afstand wordt genomen van het mannelijke lichaam door de combinatie van baardloze onvolwassenheid met een duidelijk volwassen spierstelsel.¹⁴ Dit volwassen spierstelsel zien we terug bij de *Doryphorus*. Zijn gespierde bovenlichaam is prominent aanwezig en buitenproportioneel groot in vergelijking met de penis. Het zou kunnen dat de spieren gefetisiseerd zijn om *rhōmē* ('kracht') en *karteria* ('uithoudingsvermogen') uit te stralen, eigenschappen die mannelijkheid (*andreia*) belichaamden. Het is geen toeval dat de penis kleiner is afgebeeld: Griekse iconografie benadrukt een discrete penis de positieve kwaliteit van zelfbeheersing.¹⁵

Als we de balans op maken over de *Doryphorus*, dan kan het beeld worden gezien als een culturele kaart, die laat zien wat het betekende om een model burger te zijn in het Athene van de vijfde eeuw v.Chr.¹⁶ Het is een ideale weergave, waarbij het beeld een belichaming is van de lichamelijke en fysieke eigenschappen van *andreia* (zoals uiteen is gezet in hoofdstuk 1). Paragraaf 3 van dit hoofdstuk zal verder ingaan op de functies die de *Doryphorus* zou kunnen hebben gehad in de oudheid.



Doryphorus, Romeinse kopie van een bronzen Grieks origineel van Polycleitus, ca. 440 v.Chr. Materiaal: marmer. Hoogte: 2.12 m, Museo Archeologico Nazionale, Napels, inv.nr. 6011.

¹² Barrow, *Gender, identity and the body in Greek and Roman sculpture*, 23.

¹³ Plinius de Oudere, *Naturalis Historia* 34.55 (Vertaling: H. Rackham 1938).

¹⁴ Osborne, 'Men without clothes', 523.

¹⁵ Barrow, *Gender, identity and the body in Greek and Roman sculpture*, 28.

¹⁶ Ibidem, 30.

3.2. De 'nieuwe fascistische man' verbeeld

Voordat we kijken naar een beeld uit Nazi-Duitsland is het goed om kort in te gaan op de positie die kunst innam in Nazi-Duitsland. In de inleiding is al vastgesteld dat kunst een didactische functie had en dat er een relatie was tussen kunst en ras. Kunst werd politiek gemaakt. In 1927 werd door Alfred Rosenberg een 'Nationaalsocialistische vereniging voor de Duitse cultuur' opgericht. In 1928-29 veranderde deze in de '*Kampfbund* voor Duitse cultuur'. Deze organisatie had als doel om 'alle middelen te verzamelen om zich te verweren tegen de heersende macht van desintegratie' en voor het Duitse volk 'de samenhang tussen ras, kunst, wetenschap, morele en soldatenwaarden' te verduidelijken.¹⁷ Volgens de Nazi's had kunst zich vervreemd van het Duitse volk. Zij spraken over een '*Kulturverfall*' en '*Kulturkampf*', omdat zij geloofden dat de democratisering van Duitsland (Weimarrepubliek) ervoor zorgde dat er 'rassenvermenging' plaats kon vinden. Dit uitte zich volgens hen ook op cultureel gebied. Kunst werd gezien als een indicatie van raciale perfectie, dus kunst moest de 'eigenaardigheden van het ras' belichamen.¹⁸ De 'Ariërs' werden gezien als grondleggers van cultuur, waarbij deze cultuur tot uiting kwam in het oude Griekenland. De Grieken werden gezien als Arische bloedverwanten.¹⁹ Hitler beschouwde de Griekse kunst als voorbeeld en hij had hier bewondering voor.²⁰ Hij was niet de enige die bewondering had. Wilfrid Bade, ambtenaar bij het ministerie van propaganda, verwoordde het in het voorwoord van het boek *Deutsche Plastik unserer Zeit* (1942) als volgt:

"Op dit moment, wanneer Duitsland de duizendjarige invloeden van buitenaf overwint en terugkeert naar pure vormen, worden werken gecreëerd die in hun rijpste en edelste voorbeelden de equivalenten zijn van de Griekse kunst."²¹

Laten we bekijken hoe het ideale 'Arische' lichaam is verbeeld. Voor de '*Großen Deutschen Kunstausstellung*' van 1939 maakte Arno Breker een beeld met de titel *Bereitschaft*. Dit beeld zou komen te staan op de *Reichspartijtagsgelände*, een manifestatieterrein in Neurenberg waar de NSDAP haar partijdagen hield. Het beeld is, net zoals de *Doryphorus*, groter dan levensecht. Het figuur heeft een gespierd lichaam, met smalle heupen als dat van een atleet. In zijn rechterhand draagt hij een zwaard en met zijn linkerhand trekt hij het zwaard uit de schede. Het figuur lijkt in een klassieke houding te staan: het rechterbeen dient als standbeen, terwijl het linkerbeen ondersteund wordt door een verhoogde basis.²² Op het eerste gezicht lijkt het beeld anatomisch correct, maar dit is niet het geval. De spiermassa's van het bovenlichaam, armen en benen worden sterk benadrukt. Hierdoor lijkt de nek en het hoofd onevenredig klein.²³ De anatomische incorrectheid en de benadrukking van het prominent aanwezige bovenlichaam zien we ook bij de

¹⁷ J. Petsch, *Kunst im "Dritten Reich"*, 12.

¹⁸ Ibidem.

¹⁹ Ibidem.

²⁰ Zoals al is opgemerkt in de inleiding.

²¹ Adam, *Art of the Third Reich*, 177.

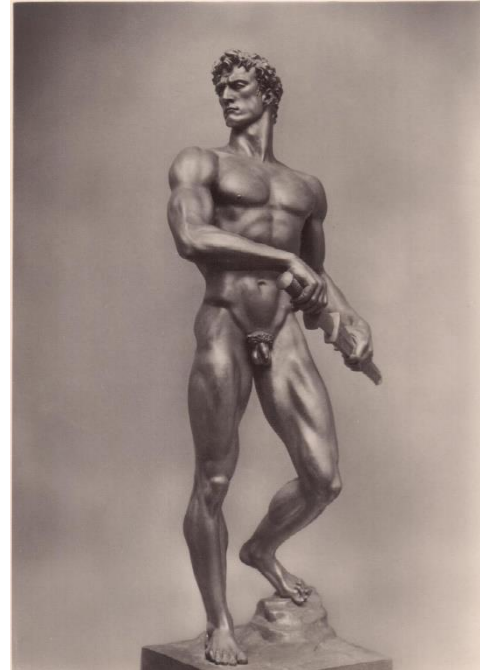
²² Petsch, *Kunst im "Dritten Reich"*, 40.

²³ Ibidem.

Doryphorus terug. *Bereitschaft* heeft, in tegenstelling tot de *Doryphorus*, wel een expressie in zijn gezicht. Zijn wenkbrauwen zijn samengeknepen en op zijn voorhoofd staan rimpels. Het hoofd is naar rechts afgewend, waardoor hij een open houding aanneemt.²⁴ Het beeld neemt geen contrapost aan zoals de *Doryphorus*, waardoor het beeld een gespannen indruk maakt.

Het model van het Arische lichaam was de agressieve vorm van een imposante, dreigende krijger, die bereid is om toe te slaan. Vandaar dat de titel van het beeld *Bereitschaft* is, dat kan worden vertaald als bereidwilligheid of paraatheid. Deze dreigende uitstraling was de specialiteit van Arno Breker en dit is in meerdere van zijn werken terug te zien.²⁵ Het beeld straalt een gevoel van koel geweld, kalme meedogenloosheid, zelfverzekerde agressie en overtuigd militarisme uit. Andere woorden om het beeld te kunnen beschrijven zijn: robotachtig, fantastisch, onoverwinnelijk, starend zonder nuance.²⁶ Een fascistische documentaire over Breker's beelden geeft het volgende commentaar: "Ik ben de geconcentreerde kracht van de mensheid! Ik ben woede tegen lafheid. Ik haat de vijand van mijn volk. Jij moet zoals mij zijn."²⁷

Deze uitstraling sluit aan bij de in hoofdstuk 1 verkende eigenschappen van het ideale mannelijke lichaam volgens de Nazi-ideologie. De term 'fascistische superman' sluit naadloos aan op hoe het mannelijke lichaam van *Bereitschaft* wordt afgebeeld. Het beeld kan misschien wel worden gezien als de personificatie van de 'fascistische superman'. Het lichaam van *Bereitschaft* is naakt. Naakte beelden waren in Nazi-Duitsland populair, maar deze populariteit was niet vrij van debat. Breker heeft zich voor zijn werken laten inspireren op Griekse beelden, die ook naakt waren.²⁸ Het beeld heeft zichtbare genitaliën, maar het lichaam is niet erotisch. Het lichaam is naakt, maar het is een geïdealiseerde naaktheid. In zijn essentie, was het doel van kunst om het eeuwige archetype van het ras weer te geven. Het beeld werd tijdloos omdat het naakt was.²⁹ Naaktheid betekende daarnaast ook het in controle zijn over je lichaam. Het kon ook een soort van wedergeboorte voorstellen: de 'nieuwe fascistische man'. Deze nieuwe man kende geen schaamte voor zijn lichaam, want zijn ziel is nobel. Het wil laten zien dat 'we niets te verbergen hebben, omdat we het meester-



Bereitschaft, Arno Breker, 1939.
Materiaal: Brons. *Große Deutsche Kunstausstellung, Haus der Deutschen Kunst, München, 1939. Serie nr. 103. Zaal nr. 2.*

²⁴ Petsch, *Kunst im "Dritten Reich"*, 40.

²⁵ Chapoutot, *Greeks, Romans, Germans*, 183.

²⁶ Mangan, 'Icon of monumental brutality', 141.

²⁷ Uit de documentaire *Arno Breker* (Duitsland 1944), geregisseerd door Hans Cürling en Arnold Frank. Zie Mangan, 'Icon of monumental brutality', 141.

²⁸ Chapoutot, *Greek, Romans, Germans*, 184.

²⁹ *Ibidem*, 185.

ras zijn (*Übermensch*). Wij zijn sterk en gezond.’ Voor de nationaalsocialisten herhaalde de naakte man het klassieke ideaal van de heroïsche atleet in zijn natuurlijke staat.³⁰

3.3. Exemplarische beelden

Zowel de *Doryphorus* als *Bereitschaft* hadden voor hun periodes exemplarische functies. Op een aantal aspecten komen deze functies overeen en op een aantal aspecten verschillen ze van elkaar. Op zichzelf lijken beelden passief te zijn, beelden zijn immers bewegingsloos en statisch. Toch kunnen beelden oproepen tot activiteit, zeker beelden die het lichaam uitbeelden. Het lichaam als concept kan metaforisch worden opgevat en meerdere betekenissen hebben. Aan het begrip ‘lichaam’ wordt vaak een symbolische interpretatie gekoppeld. Het lichaam kan een object zijn van vooroordelen, maar is ook een object waaruit wij onze sociale identiteit aan ontlenuen.³¹ Als we kijken hoe het lichaam zich vertaalt in kunst dan hebben we al gezien het lichaam niet op zichzelf staat, maar kan worden gezien als symbool. Het heeft een bepaalde functie, deze kan worden ingezet voor politieke doeleinden. Het lichaam is dan persoonlijk en politiek bezit. Het behoort tot het individu en de staat.³² Dit zien we duidelijk in Nazi-Duitsland terug.

Welke exemplarische functies had de *Doryphorus* in de oudheid? We hebben gezien dat beelden in de oudheid een individu en een groep konden herdenken. Daarnaast konden beelden van individuen ook goden of mythische helden voorstellen. We hebben vastgesteld dat de *Doryphorus* een ideale weergave is van een Atheense modelburger. Het zou goed kunnen dat het beeld in een *gymnasion* stond en diende als een *exemplum* voor atleten. We weten dat in de Romeinse tijd kopieën van Griekse beelden stonden in het Badhuis van Caracalla, gebouwd tussen 212 en 216 n.Chr. In de *palaestra*, waar Romeinse atleten trainden, waren grote mozaïeken zichtbaar met portretten van atleten. Deze portretten waren niet geïdealiseerde beelden, maar representeerden historische overwinnende atleten uit de Romeinse tijd. Na de training in de *palaestra* verplaatsten de atleten zich naar het *frigidarium* om af te koelen. Door het verplaatsten van de *palaestra* naar het *frigidarium*, reisden de atleten als het ware van een Romeinse historische periode naar een geïdealiseerd Grieks verleden. Het *frigidarium* was namelijk gevuld met Romeinse replica’s van beroemde Griekse atletische beelden, waaronder de *Doryphorus* van Polykleitus, de *Discobolus* van Myron en vele anderen.³³ In de Romeinse tijd was de *Doryphorus* dus een modelfunctie voor atleten. Let wel, dit beeld was een kopie van een Grieks origineel. Het is de vraag in hoeverre de Romeinen het Griekse ideaal voor ogen hadden.

Interessant als we kijken naar Nazi-Duitsland is dat de beelden uit oudheid zelf een exemplarische functie hadden voor het regime, waarnaar ze weer hun eigen beelden modelleerden. Zoals al eerder is

³⁰ Adam, *Art in the Third Reich*, 179.

³¹ Een voorbeeld van een symbolische betekenis van het lichaam komt bijvoorbeeld tot uiting binnen het Christendom: een hostie in de katholieke kerk is het lichaam van Christus. Het lichaam kan ook een bron van vooroordelen zijn: racisme op basis van huidskleur bijvoorbeeld. Voor meer informatie over symboliek van het menselijk lichaam zie pagina 11-12 van: J.A. Mangan, ‘The potent image and permanent Prometheus’, in: J.A. Mangan ed., *Shaping the superman. Fascist body as political icon – Aryan fascism* (1999) 11-22.

³² Ibidem, 12.

³³ Stocking, ‘Greek ideal as hyperreal’, 56-57.

opgemerkt, beschouwden de Nazi's de Grieken als 'Arische bloedverwanten'. De Griekse beelden dienden daarom als representatie van de Noordse voorouders. Een partij ideologisch pamflet schrijft: "Dat de Grieken van Noordse origine waren blijkt duidelijk uit hun beelden. [...] Het is moeilijk om hen te onderscheiden van hedendaagse vertegenwoordigers van het Noordse ras."³⁴ De Nazi's beschouwden de Griekse beelden als een conservering en overlevering van het Noordse ras.³⁵

Anders dan de beelden uit de oudheid, hadden de beelden in Nazi-Duitsland duidelijk een ideologische functie en dienden als propaganda. Er waren kunstexposities die dienden om het publiek bekend te maken met wat 'goed' was, namelijk het 'Arische lichaam' – verbeeld door onder andere Breker – en wat 'niet goed' was, namelijk het 'Joodse lichaam'. Op 18 juli 1937 werd er een *Große Deutsche Kunstausstellung* gehouden, waar beelden van Breker te zien waren. De volgende dag werd de reizende expositie *Entartete Kunst* geopend. Bij deze tentoonstelling werd het accent gelegd op het 'mismaakte lichaam', dat sterk werd aangezet door misvormde, onhygiënische en zieke kunstwerken van het menselijke lichaam weer te geven.³⁶ De beelden van Breker dienden als referentiepunt voor de Duitse bevolking en definieerden hoe het Arische lichaam eruitzag. Men diende zich ermee te identificeren en ernaar te handelen. Sport was in Nazi-Duitsland een belangrijk middel om dit gezonde, gespierde, Arische lichaam te realiseren. Het is geen toeval dat de *Discobolos* van Myron door Riefenstahl werd gebruikt in haar documentaire over de Olympische Spelen van 1936 in Berlijn.

In dit hoofdstuk hebben we gezien hoe de ideale voorstellingen van mannelijkheid werden verbeeld in beelden. Zowel de *Doryphorus* als *Bereitschaft* stonden representatief voor het ideale mannelijke lichaam in hun eigen tijd. Ze geven beide een geïdealiseerd lichaam weer en bezaten exemplarische functies. Er zijn verschillen aan te wijzen. De beelden in Nazi-Duitsland zijn geïnspireerd op beelden uit de Grieks-Romeinse tijd. De beelden uit de oudheid dienden als voorbeeld, maar werden getransformeerd of 'genazificeerd' door beeldhouwers zoals Breker. Breker legde de Nazi-ideologie vast in zijn beelden. Waar de *Doryphorus* nog een bepaalde zachtheid laat zien in zijn houding, maakt *Bereitschaft* een harde en gespannen indruk. Eén van grootste verschillen tussen de twee beelden is dat *Bereitschaft* onderdeel is van de rassenideologie van Nazi-Duitsland: het stelt een Arisch lichaam voor. Het beeld werd gecreëerd in opdracht van het regime, als middel om de politieke ideologie van Nazi-Duitsland te belichamen. Het is niet waarschijnlijk dat Polycleitus een dergelijke strategie voor ogen had toen hij zijn *Doryphorus* beitelde.

³⁴ Chaptout citeert hier: Hermann Jekeli, 'Rasse ist Verpflichtung', *Rasse und Volk: Stoffsammlung für die weltanschauliche Schulung*, ed. Beauftragten für die weltanschauliche Schulung der deutschen Volksgruppe in Rumänien, NSDAP 2:15 (1941). Zie Chapoutot, *Greek, Romans, Germans*, 158-159.

³⁵ Chapoutot, *Greek, Romans, Germans*, 159.

³⁶ Ibidem, 174.

Conclusie

Receptiegeschiedenis, waarbij twee verschillende periodes met twee verschillende contexten worden onderzocht en met elkaar in verband worden gebracht, is geen makkelijke opgave. In de inleiding hebben we gezien dat wanneer historici onderzoek doen naar de relatie tussen de oudheid en Nazi-Duitsland, de oudheid vaak gebruikt wordt als kapstok voor een ‘modernistische’ benadering. Wanneer deze benadering wordt toegepast, bestaat er de mogelijkheid dat de context van één onderzochte periode (in dit geval de oudheid) teniet wordt gedaan. Dit onderzoek heeft geprobeerd om zowel de context van de oudheid als de context van Nazi-Duitsland evenredig te vertegenwoordigen binnen het onderzoek. Een voordeel van deze benaderingswijze is dat de eigenheid van beide periodes duidelijk naar voren komt, waardoor de overeenkomsten en verschillen duidelijk zichtbaar worden gemaakt. Door middel van deze benaderingswijze kan er hopelijk een genuanceerd beeld worden weergegeven van beide periodes.

Beeldhouwwerken uit de oudheid en Nazi-Duitsland stonden centraal binnen dit onderzoek. Aan de hand van een zogenaamde ‘*object-driven*’ methode is geprobeerd beide beelden binnen de context van hun eigen tijd te plaatsen, door gebruik te maken van aanvullend primair (tekstueel) bronmateriaal. Om de beelden goed binnen hun contexten te plaatsen, zijn de hoofdstukken ingedeeld zodat ze complementair zijn aan elkaar. Elk hoofdstuk besteedt aandacht aan één bepaalde context van de beelden, zodat de hoofdstukken toewerken naar een beantwoording van de hoofdvraag: Op welke wijze dienden de Griekse beelden uit de klassieke oudheid als voorbeeld voor beeldhouwers in het Derde Rijk, voor het creëren van beelden die het Nazi-ideaalbeeld van het ‘Arische’ mannelijke lichaam bekrachtigen?

Hoofdstuk 1 behandelde de vraag hoe het ideale mannelijke lichaam er in de oudheid en in Nazi-Duitsland uit zag. Het was van belang om deze vraag te stellen, omdat de ideeën over mannelijkheid tot uiting kwamen in de vormgeving van de beelden. In de oudheid had mannelijkheid een brede en culturele betekenis, die veranderde gedurende de geschiedenis van de Grieken. Voor Nazi-Duitsland werd mannelijkheid vooral binnen een militaire context gezien. Daarnaast werd het mannelijk lichaam gekoppeld aan raciaal-eugenetische opvattingen. In de oudheid speelde dit laatste geen rol. We hebben ook gezien dat het ideale lichaam in Nazi-Duitsland onderdeel was van een politieke ideologie, die vooral vanuit een militair oogpunt gezien werd. Ook dit was niet het geval voor de oudheid.

Vervolgens werd in hoofdstuk 2 de context de beeldhouwers Polycleitus en Arno Breker besproken, beeldhouwers die representatief zijn voor de oudheid en Nazi-Duitsland. Over Polycleitus is weinig bekend, maar zijn perfectionering van de beeldhouwtechniek heeft veel navolging gehad in de oudheid en de tijd daarna. Breker werd binnen het Naziregime gewaardeerd om zijn beeldhouwkunst. Breker ontwikkelde geen nieuwe techniek in de beeldhouwkunst, maar zijn techniek en vormgeving zijn indirect beïnvloed door Polycleitus werk, door de lange navolging die Polycleitus’ techniek had binnen de geschiedenis van de beeldhouwkunst.

Het laatste hoofdstuk is ingegaan op de vraag hoe de ideaalbeelden over het mannelijk lichaam, besproken in hoofdstuk 1, tot uiting komt in de beelden *Doryphorus* en *Bereitschaft* van Polycleitus en

Breker. Beide beelden waren representatief voor hun eigen tijd en bezaten exemplarische functies. De beelden uit Nazi-Duitsland zijn geïnspireerd door de beelden uit de Grieks-Romeinse tijd, maar deze werden ‘genazificeerd’ door beeldhouwers zoals Breker, die de Nazi-ideologie vastlegde in zijn beelden.

De Griekse beelden uit de klassieke oudheid dienden voor een deel als voorbeeld voor beeldhouwers in het Derde Rijk. Het geïdealiseerde mannelijke lichaam van Polycleitus was zeker een voorbeeld voor Breker op esthetisch vlak. Er zijn overeenkomsten aan te wijzen tussen hoe het mannelijke lichaam van de *Doryphorus* en *Bereitschaft* zijn vormgegeven. Beide lichamen zijn naakt en gespierd uitgebeeld. Ook zijn beide beelden anatomisch niet helemaal correct weergegeven: de gespierde bovenlichamen zijn buitenproportioneel groot in vergelijking met de rest van het lichaam. Voor de conceptuele betekenis van het ideale mannelijke lichaam dienden Griekse beelden niet als voorbeeld voor Nazi-Duitsland, dit werd ingegeven door de Nazi-ideologie zelf.

In de inleiding werd een citaat aangehaald van de kunstcriticus Thilo von Throta, die stelt dat Hellenistische kunst een zachtheid zou vertonen dat niet zou behoren tot het Noords-Germaanse karakter. Toch hebben we gezien dat Nazi-Duitsland een relatie legde met het oude Griekenland. Heeft Von Throta dan ongelijk? Het antwoord is ja en nee. Duitsland creëerde een mythische relatie met het verleden, waaronder het Griekse erfgoed, iets wat Helen Roche ‘*distant models*’ noemt.³⁷ Volgens de Nazi-ideologie waren de Grieken zelf Ariërs, waardoor de Griekse beeldhouwwerken konden dienen als voorbeeld voor beeldhouwers als Breker. Daarnaast kon ook de mythe van de ‘Arische, Germaanse superman’, verbeeld door onder andere Breker, blijven bestaan. Het verleden werd ‘gerecycled’ en selectief ingezet binnen het narratief die de Nazi-ideologie creëerde.

Het concept ‘*distant models*’ is samen met de ‘*object-driven*’ methode toepasbaar voor verder onderzoek. Het inzetten van de oudheid bleef voor Nazi-Duitsland niet beperkt tot beeldhouwkunst. Er zijn nog een tal van onderwerpen waarbij Nazi-Duitsland teruggreep op de oudheid die niet aan bod zijn gekomen binnen dit onderzoek.³⁸ Een belangrijk inzicht hierbij is dat wanneer er onderzoek wordt gedaan binnen receptiegeschiedenis, de oudheid niet in dienst dient te staan van de moderne geschiedenis. Beide periodes kennen immers een bepaalde complexe eigenheid, waardoor het noodzakelijk is om beide periodes evenredig te vertegenwoordigen wanneer ze met elkaar in verband worden gebracht. Op deze manier blijft een Hitler die in Italië een Romeinse kopie koopt van een Grieks beeld niet alleen maar een curieuze voetnoot in de geschiedenis, maar kan deze gebeurtenis worden gezien als onderdeel van de complexe relatie van hoe personen of staten met de geschiedenis omgaan.

³⁷ Roche, “‘Distant models’?”, 4-5.

³⁸ Bijvoorbeeld de Olympische Spelen van 1936; de architectuur van onder andere Albert Speer; de positie van de klassieke talen binnen het onderwijssysteem van Nazi-Duitsland; archeologie. Zie voor interessante hoofdstukken over deze onderwerpen: H. Roche, K. N. Demetriou eds., *Brill's companion to the classics, fascist Italy and Nazi Germany* (Leiden-Boston 2017).

Bibliografie

Primaire bronnen

- Aristoteles, *Ethica Nicomachea* (Vertaling: W.D. Ross 1908).
- Aristoteles, *Rhetorica* (Vertaling: J.H. Freese 1925).
- Bereitschaft, Arno Breker, 1939. Materiaal: Brons. Große Deutsche Kunstausstellung, Haus der Deutschen Kunst, München, 1939. Serie nr. 103. Zaal nr. 2.
- Cicero, *Brutus* (Vertaling: E. Jones 1776, aangepaste vertaling).
- Doryphorus, Romeinse kopie van een bronzen Grieks origineel van Polycleitus, ca. 440 v.Chr. Materiaal: marmer. Hoogte: 2.12 m., Museo Archeologico Nazionale, Napels, inv.nr. 6011.
- Hitler, A., *Mein Kampf* (München 1942, heruitgave).
- Homerus, *Ilias* (Vertaling: H.J. de Roy van Zuydewijn 2000, derde druk).
- Plato, *Laches* (Vertaling: W.R.M. Lamb 1924).
- Lucianus, *Somnium sive vita Luciani* (Vertaling: J.J. Pollitt 1974).
- Philostratus, *Gymnasticus* (Vertaling: J. Rusten en J. König 2014).
- Plinius de Oudere, *Naturalis Historia* (Vertaling: H. Rackham 1938).
- Quintilianus, *Institutio Oratoria* (Vertaling: Donald D. Russell 2001).
- Rauschnig H., *Gesprache mit Hitler* (1940).
- Witter, B., “Ich kann von Muskeln nicht genug kriegen”, *Die Zeit* (20 juni 1980).

Verantwoording afbeeldingen

- Doryphorus, Romeinse kopie van een bronzen Grieks origineel van Polycleitus, ca. 440 v.Chr. Materiaal: marmer. Hoogte: 2.12 m., Museo Archeologico Nazionale, Napels, inv.nr. 6011. Foto gemaakt door: “Siren-Com”, 14 mei 2014. Afbeelding gedownload van: commons.wikimedia.org/wiki/File:Doryphore_Pomp%C3%A9i_augGP2014.jpg/.
- Bereitschaft, Arno Breker, 1939. Materiaal: Brons. Große Deutsche Kunstausstellung, Haus der Deutschen Kunst, München, 1939. Serie nr. 103. Zaal nr. 2. Foto gemaakt door: Charlotte Rohrbach, 1939. Afbeelding gedownload van: inmortalis.livejournal.com/224472.html/.

Secundaire literatuur

- Adam, P., *Art of the Third Reich* (New York 1992).
- Adornato, G., ‘The invention of the Classical style in sculpture’, in: O. Palagia ed., *Handbook of Greek sculpture* (Berlin-Boston 2019) 296-327.
- Barrow, R. J., *Gender, identity and the body in Greek and Roman sculpture* (Cambridge, 2018).
- Bassi, K., ‘Semantics of manliness in Ancient Greece’, in: I. Sluiter, R. M. Rosen eds., *Andreia: studies in manliness and courage in classical antiquity* (Leiden-Boston 2003) 25-58.

- Chapoutot, J., *Greeks, Romans, Germans: how the Nazis usurped Europe's classical past* (Oakland 2017).
- Demandt, A., 'Klassik als Klischee: Hitler und die Antike', *Historische Zeitschrift* (2002) 281-314.
- Harvey, K. ed., *History and material culture. A student's guide to approaching alternative sources* (London-New York 2009).
- Krüger, A., 'Breeding, rearing and preparing the Aryan body: creating supermen in the Nazi way', *The International Journal of the History of Sport* (1999) 42-68.
- Kühne, T., 'Protean masculinity, hegemonic masculinity: Soldiers in the Third Reich', *Central European History* (2018) 390-418.
- Mangan, J. A. ed., *Shaping the superman. Fascist body as political icon - Aryan fascism* (London-Portland 1999).
- Mangan, J. A., 'Icon of monumental brutality: art and the Aryan man', *The International Journal of the History of Sport* (1999) 128-152.
- Nijf van, O., 'Athletics, *andreia* and the *askêsis*-culture in the Roman East', in: I. Sluiter, R. M. Rosen eds., *Andreia: studies in manliness and courage in classical antiquity* (Leiden-Boston 2003) 263-286.
- Osborne R., 'Sculpted men of Athens. Masculinity and power in the field of vision', in: L. Foxall, J. Salmon eds., *Thinking men. Masculinity and self-representation in the Classical tradition* (London 1998).
- Osborne R., *The history written on the Classical Greek body* (Cambridge 2011).
- Osborne, R., 'Men without clothes. Heroic nakedness in Greek art', *Gender & History* (1977) 504-528.
- Petropoulos, J., *Artists under Hitler: collaboration and survival in Nazi Germany* (New York 2000).
- Petsch, J., *Kunst im "Dritten Reich". Architektur, Plastik, Malerei, Alltagsästhetik* (Köln 1987).
- Roche, H., "'Distant models"? Italian fascism, national socialism, and the lure of the classics', in: H. Roche, K. N. Demetriou eds., *Brill's companion to the classics, fascist Italy and Nazi Germany* (Leiden-Boston 2017) 3-28.
- Schmid, U., 'Style versus ideology. Towards a conceptualisation of fascist aesthetics', *Totalitarian Movements and Political Religions* (2005) 127-140.
- Sluiter, I., Rosen, M. R. 'General introduction', in: I. Sluiter, R. M. Rosen eds., *Andreia: studies in manliness and courage in classical antiquity* (Leiden-Boston 2003) 1-24.
- Stewart, A., 'Patronage, compensation, and the social status of sculptors', in: O. Palagia ed., *Handbook of Greek sculpture* (Berlin-Boston 2019) 50-88.
- Stocking, H. C., 'Greek ideal as hyperreal: Greco-Roman sculpture and the athletic male body', *Arion: A Journal of Humanities and the Classics* (2014) 45-74.
- Sturgeon, M. C., 'The Archaic style in Greek sculpture', in: O. Palagia ed., *Handbook of Greek sculpture* (Berlin-Boston 2019) 261-295.
- Wiedemann, F., 'The Aryans: ideology and historiographical narrative types in the nineteenth and early twentieth centuries', in: H. Roche, K. N. Demetriou eds., *Brill's companion to the classics, fascist Italy and Nazi Germany* (Leiden-Boston 2017), 31-59.
- Wildmann, D., 'Desired bodies: Leni Riefenstahl's *Olympia*, Aryan masculinity and the classical

body', in: H. Roche, K. N. Demetriou eds., *Brill's companion to the classics, fascist Italy and Nazi Germany* (Leiden-Boston 2017) 60-81.

Wulf, J., *Die bildenden Künste im Dritten Reich. Eine Dokumentation* (Frankfurt/M 1989).