

Lieske Tibbe, *R.N. Roland Holst – Arbeid en schoonheid vereend. Opvattingen over Gemeenschapskunst*, Amsterdam (Architectura & Natura) 1994 (Nijmeegse Kunsthistorische Studies, deel II).
ISBN 90-71570-39-8

Zusammenfassung

Die Auffassungen von R.N. Roland Holst in bezug auf Kunst und Künstler beruhen eigentlich auf zwei im Grunde entgegengesetzten theoretischen Ideen: einem Kunstverständnis, das im Kern idealistischer Natur ist, und einer Geschichtsauffassung, die auf den historischen Materialismus zurückgeht. Roland Holst versuchte, diese entgegengesetzten Ideen miteinander zu versöhnen, ohne daß er zu erkennen gab, sich ihrer entgegengesetzter Natur bewußt zu sein.

Roland Holsts Kunstverständnis stammt aus den neunziger Jahren des letzten Jahrhunderts. Anfangs begann er seine Laufbahn wie die meisten Jugendlichen seiner Generation und sozialen Umgebung als impressionistischer Pleinairist. Zu dieser Künstlerauffassung gehörten ein sich Auflehnen gegen klassizistische, akademische Traditionen, eine gewisse Aversion gegen Theoriebildung und ein aktiver, sorgloser Lebensstil (der allerdings in Krisengefühle und Nervenleiden umschlagen konnte). Die Kunstrezensionen, die Roland Holst in seiner Frühzeit schrieb, stellen vor allem Versuche dar, sich einigermaßen bohemien-haft vom arrivierten bürgerlichen Kunstbetrieb abzuwenden. Diesen bürgerlichen Kunstbetrieb, dessen Ausstellungen, Wettbewerbe, Juries und Kritiker seine wichtigsten Zielscheiben bildeten, versuchte er zu entfliehen, indem er sich zeitweise aufs Land zurückzog. Dort konnte er, von allen Konventionen und Vorschriften befreit, die Natur zur einzigen und wirklichen Inspirationsquelle wählen.

Ab etwa 1892 änderte sich diese Auffassung des Künstlertums rasch. Der Aufenthalt auf dem Lande bildete seitdem für Roland Holst die ideale Möglichkeit, seine Eindrücke zu verarbeiten und zu Besinnung und Einkehr zu gelangen, anstatt die Natur zu erleben und sie darzustellen. Dort stand man der Quelle und Authentizität der Existenz näher; der Künstler konnte sich hier besser auf der Suche nach dem Wesenskern sich abwechselnder äußerlicher Erscheinungen machen. Einflüsse aus Frankreich und Belgien spielten bei dieser Mentalitätsänderung eine große Rolle.

Unter den Mitgliedern der jungen Avantgarde der neunziger Jahre wurde das Bedürfnis nach einer Kunst laut, die nach Roland Holsts Worten 'die gedachten Empfindungen hinter dem Konkreten' wiedergeben könne. Der Impressionismus wurde nun als zu oberflächlich empfunden. Für die bildende Kunst war die Theorie des französischen Kunsttheoretikers Aurier zum Synthetismus von großer Bedeutung. Dessen Philosophie besagt, daß uns die Sinne lediglich eine große Anzahl von äußerlichen Erscheinungen unterschiedlichster Art anbieten; die ihnen zugrundeliegende Essenz, die eigentliche Wirklichkeit, sei nur über das Denken erkennbar. Der Denkvorgang bilde die einzige Wirklichkeit. Die äußere Form eines Objektes sei nur dasjenige, was die eigentliche Bedeutung übertrage. Der Künstler habe zur Aufgabe, diese Formen ihrer äußeren Nebensächlichkeiten zu entledigen und ihre Wesensmerkmale wiederzugeben. Formen, Linien und Farben bildeten ein Zeichensystem, mit dem der Künstler wesentliche Wahrheiten zum Ausdruck bringen könne. Roland Holst benutzte in seinen späteren Schriften den Ausdruck 'die Kunst des Zeichens' zur Charakterisierung der von ihm propagierten Kunst. Ihr gegenüber stehe 'die Kunst des Bildes', die gedankenlose Nachbildung der Wirklichkeit, die er wie Aurier an das positivistisch-empirische Weltbild des neunzehnten Jahrhunderts koppelte. Aurier war ebenfalls der Meinung, daß Kunst dekorativ sein sollte. Es lassen sich in der auf die Nazarener zurückgehende Tradition der Wandmalerei viele Anhaltspunkte für Auriers Kunsttheorie finden.

Bei Roland Holst führte die Auffassung, daß die Bildmittel ein Zeichensystem bilden, nicht zur völligen Verselbständigung oder Abstrahierung dieser Bildmittel. Die Betrachtungen Ruskins in bezug auf die Übertragung von Ideen in Ereignisse und Personen waren ihm dabei eine Hilfe. Auch Ruskin setzte sich zur Wehr gegen eine detaillierte, imitative Wiedergabe der Wirklichkeit.

Für Ruskin war Giotto die ideale Verkörperung dessen, was er in der Kunst befürwortete, und das mittelalterliche Florenz der ideale Nährboden für diese Kunst. Roland Holst übernahm diese Idealvorstellung des gesellschaftlichen Künstlertums. Die von Ruskin

geschilderte, organisch zusammenhängende, städtische Gesellschaft von Florenz bildete ebenfalls eine Alternative für die zersplitterte Gesellschaft, die 'die Kunst des Bildes' hervorgebracht hatte. Die Kunst im Florenz des Tre- und Quattrocento war dienend, dekorativ und symbolisch gewesen; die ideale Materialisierung einer solchen Kunst war die an die Architektur gebundene Wandmalerei. Für die nachmittelalterliche Kunst war dagegen das bewegliche, austauschbare Staffeleigemälde ('portable art') die adäquate Kunstform. Die Gemäldekunst zielte nicht auf eine Wiedergabe gesellschaftlicher Ideen, sondern war nur als individuelle Ausdrucksform des Künstlers gemeint und ausschließlich auf ästhetischen Genuß gerichtet.

Unzufriedenheit gegenüber der eigenen Gesellschaft führte bei Roland Holst und vielen seiner Generation zu Krisengefühlen. In einigen Fällen versuchte man, einen Ausweg zu finden, indem man sich der sozialistischen Bewegung anschloß, in der Erwartung, daß diese kurzfristig zum Aufbau einer neuen Gesellschaft führen würde. Der englische Sozialist William Morris schilderte eine solche Gesellschaft in seinem utopischen Roman News from Nowhere. In diesem Werk waren durch die Abschaffung der Geldwirtschaft der Tauschhandel und das Produzieren für den Markt verschwunden. Seitdem richtete sich die Warenproduktion nach dem wirklichen Bedürfnis. Der Anspruch auf Solidität, Qualität und Formschönheit eines Produktes gewann wieder die Oberhand. Ebenfalls waren die kapitalistischen Arbeitsverhältnisse, unter denen der Arbeiter ausgebeutet wurde, durch Arbeit auf der Basis von Gleichwertigkeit und persönlichem Einsatz unter möglichst angenehmen Umständen ersetzt worden. Arbeit bildete so wieder eine Quelle der Freude, und diese drang in Form von Schönheit in alles durch, was hergestellt wurde. Damit wurde dem seit der Renaissance begonnenen Prozeß der Arbeitsteilung, Mechanisierung und Hierarchie in den Arbeitsverhältnissen ein Ende gesetzt.

Morris war bei der Beschreibung der Entstehungsgeschichte des Nowhere ausgegangen von Marx' Einteilung der Menschheitsgeschichte in drei Phasen: die Sklavenhaltergesellschaft, die Feudalgesellschaft und die moderne bürgerliche oder kapitalistische Gesellschaft. Marx' und Morris' Einteilung gründete sich auf die unterschiedlichen Organisationsweisen von Warenproduktion und -besitz. Roland Holst ging auch von dieser Einteilung aus. Kunst war für ihn eine Form der Produktion, die sich mit der Gesellschaftsform änderte: von einer dienenden Kunst in der feudalen Gesellschaft zur freien Kunst in der Warengesellschaft. Roland Holst benutzte die historisch-materialistische Auffassung der Geschichte nicht so sehr, um - wie Morris - den Niedergang des Handwerks anzuprangern, sondern um sie mit Produktionsformen der Malerei zu verbinden. 'Portable art', das Staffeleigemälde, paßte typisch zur Warenproduktion. Die Schwelle vom Mittelalter zur Renaissance stellte für ihn dabei ein klare Zäsur dar.

'Dienende' Kunst war für Roland Holst Kunst mit einer gesellschaftlichen Funktion, nicht nur in praktischer, sondern auch in ideeller Hinsicht. Solche Kunst spiegele die gesellschaftstragenden Ideen wider. Die individualistische Kunst des neunzehnten Jahrhunderts sei dazu nicht imstande. Zum einen liege dies am Charakter der Kunst selbst, zum anderen an der Zerrissenheit einer in Klassen zerteilten Gesellschaft, wodurch es keine wirklich von allen geteilten Werte geben könne. Über seine Idealvorstellung einer von der Gesellschaft getragenen Kunst konnte Roland Holst seine aus den neunziger Jahren stammenden Auffassungen zu Idee-Kunst und Wandmalerei an eine marxistische Geschichtsauffassung koppeln.

Roland Holst ging eklektisch bei der Übernahme sozialistischer Auffassungen vor. Von Morris übernahm er den Verlauf der Geschichte in Verbindung mit dem Niedergang des Handwerks, aber er nutzte diese Sichtweise für seine eigene Malerpraxis. Ruskins Auffassungen zur dekorativen Malerei und zu einem damit verbundenen Künstlertyp übten einen großen Einfluß auf ihn aus, aber Ruskins Sicht auf die Gesellschaft teilte er nicht. Weiter lassen sich in seinem Denken über Art und Entwicklung der Kunst und in seiner Kritik an der herrschenden Kunstpraxis Elemente aus Du principe de l'art et de sa destination sociale von Proudhon und Qu'est-ce que l'art? von Tolstoi erkennen. Deren Vorliebe für eine engagierte, realistische Kunst setzte er außer in einer kleinen Gruppe von Lithographien der neunziger Jahre jedoch nicht in die Praxis um. Er hielt weiterhin an der Idee-Kunst Auriere fest und hegte zeitlebens Bedenken gegen sowohl klassisch-allegorische und historisierende als auch naturalistische und individuell-expressive Kunst. Seine Agitation gegen eine 'expressionistische' Deutung der Werke van Goghs ist da ein Beispiel.

Roland Holst beteiligte sich auch tatsächlich an der sozialistischen Bewegung: als Mitglied der sozialdemokratischen Arbeiterpartei S.D.A.P. war er bis etwa 1910 aktiv bei

Streiks und beim Einsammeln von Spenden. Seine Frau Henriette und sein Freund Herman Gorter ließen sich eingehend mit Parteipolitik und marxistisch-theoretischen Diskussionen ein und kündigten ihre Mitgliedschaft, als die Konflikte eskalierten. Roland Holst, der sich nicht in die Diskussionen einmischte, blieb weiterhin, wohl bis etwa 1919/1920, in der Partei. Sein letzter Beitrag, in dem sich noch eine klare sozialistische Stellungnahme erkennen läßt, "Moderne eischen en artistieke bedenkingen", erschien 1919; der Beitrag ist jedoch der Neudruck eines Vortrags aus dem Jahre 1917. Eng verbunden mit der Parteimitgliedschaft war beim Ehepaar Roland Holst wie bei Gorter Ihre Bestrebung, eine sozialistische Ästhetik aufzubauen. Den Niederschlag dieser Bestrebung läßt sich in einer Reihe von Wandmalereien finden, die Roland Holst 1907 im Gebäude der "Algemeene Nederlandsche Diamantbewerkerbond" A.N.D.B. schuf. Außer Elementen aus den Auffassungen von Aurier, Ruskin und Morris erkennt man hier auch die Ideen der Henriette Roland Holst zu sozialistischem Künstlertum und proletarischer Klassenmoral wieder.

Die Rolle Deutschlands und der deutschen sozialistischen Partei während des Ersten Weltkriegs und die revolutionären Ereignisse in Rußland und Deutschland in den Jahren 1917/1918 führten bei vielen progressiven Künstlern in den Niederlanden zunächst zu antimilitaristischen und anti-imperialistischen Sympathien und dann auch zu revolutionären Erwartungen. Bei Roland Holst äußert sich dies in seinem Eintritt in den "Bond van Revolutionair-Socialistische Intellectueelen" und in seiner aktiven Beteiligung an der damals politisch-radikalen Gesellschaft "Architectura et Amicitia" und der Zeitschrift Wendingen. Bei Henriette Roland Holst war der Antimilitarismus eng verbunden mit einem Interesse an der Psychologie als Mittel zur Enträtselung der Triebkräfte hinter Nationalismus und Militarismus. Ihre Studie aus den zwanziger Jahren "Historisch materialisme en kunst" ist ein Versuch, Marxismus und Psychologie zu kombinieren. Ebenfalls spielte dieses psychologische Interesse eine Rolle bei ihrer theoretischen Entwicklung zu einem 'personalistischen' oder 'ethischen' Sozialismus. Roland Holst teilte dieses Interesse bis zu einem gewissen Grad, wie man seinem Beitrag "Vreemde gelijkenissen" in Wendingen, seinen beschaulichen Glossen in Overpeinzingen van een bramenzoeker und seinen späteren Werken, besonders den Wandmalereien für den A.N.D.B. aus dem Jahre 1937, entnehmen kann. Dem parteipolitischen Kurswechsel seiner Frau, besonders ihrer Mitgliedschaft der kommunistischen Partei Hollands C.P.H., hielt er sich fern.

Roland Holst strebte danach, seine Ideale in bezug auf Kunst und Künstlertum auch als Künstler und in seinem persönlichem Leben in die Praxis umzusetzen. Sein persönlicher Lebensstil wurde geprägt von einer Stilisierung der Wohnumgebung, der Kleidung und seines Auftretens, sowie von einem Hang zum Landleben, das einerseits in der synthetistisch-symbolistischen Tradition als reine Quelle für Ideenkunst dienen sollte, andererseits das Ruskinsche moralische Ideal eines einfachen und gediegenen Lebensstils verbreiten sollte. In mehreren Beiträgen verteidigte er Kunstbrüder mit einer ähnlichen Grundhaltung und kritisierte Künstler mit einer entgegengesetzten Mentalität. Des weiteren mischte er sich in Auseinandersetzungen zur Gestaltung des öffentlichen Lebens und anderer Aspekte des Kunstbetriebs. Aus Privatkorrespondenz geht hervor, daß ihm die Instandhaltung des Selbstbildes nicht leichtfiel.

Einen besonderen Stellenwert in diesem Kontext nahmen seine Professur beziehungsweise sein Direktorat an der "Rijksacademie voor Beeldende Kunsten" ein. Gemäß den von Ruskin übernommenen Ideen zum Künstlertum versuchte er nicht, wie Antoon Derkinderen, die Akademie in handwerklichem Sinn umzugestalten, sondern diese vielmehr zur Ausbildungsstätte einer Elitetruppe von Monumentalkünstlern zu reformieren.

Nach 1920, als der direkte Einfluß aus der sozialistischen Bewegung auf seine Auffassungen nachließ, schloß Roland Holst sich auch anderen Sichtweisen auf. Seine Kontakte mit dem Historiker Huizinga öffneten ihm die Augen für den schematischen Charakter seiner Geschichtsauffassung, unter anderem, was die Zäsur zwischen Mittelalter und Renaissance angeht. Auch war er eine Zeitlang hingerissen von der zyklischen, an den damals herrschenden Kulturpessimismus anschließenden Geschichtsphilosophie Spenglers. Auf die Dauer verringerten sich diese Einflüsse; was blieb, war die von Roland Holst selbst konzipierte Kombination seiner vertrauten Geschichtsauffassung mit dem Spenglerschen Gegensatz zwischen Makrokosmos und Mikrokosmos. Seine Auffassungen wurden zwar nuancenreicher, blieben aber im wesentlichen unverändert. Dies ist aller Wahrscheinlichkeit nach zurückzuführen auf Übereinstimmungen in der 'Erzählstruktur' zwischen der historisch-

materialistischen Auffassung über die Entwicklung der Geschichte und dem synthetisch-symbolistischen Selbstverständnis des Künstlers. Trotz unterschiedlicher Herkunft konnten sich ein historisches und ein ästhetisches Lebensideal dennoch verbinden. Roland Holsts Spätwerk weist ebenfalls sowohl Abwandlungen als auch Konstanten in der Auffassung auf, insbesondere in ikonographischer, aber auch in stilistischer Hinsicht.

Übersetzung: W.J. Pantus.