

CLASSICISTISCHE MODERNEN?¹

Henk de Jong

Als in academische kringen een lidwoord verdwijnt is wantrouwen op zijn plaats. Recentelijk is *de* herinnering - van een persoon of als een psychologisch proces - in ongenade gevallen. 'Herinnering', nu zonder lidwoord, is het nieuwe toverwoord in de wereld van de historiografie. Maar de stroom artikelen waarbij deze verzelfstandigde herinnering simpelweg het aloude begrip 'historisch besef' vervangt, zonder dat er sprake is van fundamentele veranderingen in onderzoeksmethode, is niet te stuiten. In Duitsland krijgt zoiets de naam *Etikettenschwindel*, elders heet dat wetenschappelijke vooruitgang.

De studie naar herinneren, vergeten en de omgang met het verleden is desondanks de laatste jaren sterk verbeterd. Nog tot voor kort werd de bestudering van het historisch besef gereduceerd tot dat van historici, of dat van nationale staten. Nu zijn verrassender invalshoeken gangbaar. De zogenaamde *lieux de mémoire* zijn daarvan maar het bekendste voorbeeld.

Op het onderzoek naar deze publieke vorm van 'herinnering' is wel veel af te dingen. De monumenten die in dit historische onderzoek zo *bon ton* zijn, kristallisaties van de publieke herinnering, tonen alleen het collectieve geheugen en dan ook nog de officiële kant ervan. De elkaar snel opvolgende studies over monumenten ontdekken daarom steevast, wat er eerst zorgvuldig is neergelegd: het lijkt op paaseieren zoeken. De studies gaan uit van de ideologische lading van monumenten, de conclusie is uiteindelijk dat monumenten ideologisch geladen zijn. Steeds weer moeten we het vanzelfsprekende lezen: dat herinneren essentieel is voor de identiteitsvorming van zowel mens als natie, en dat voor de oriëntatie op heden, verleden en toekomst en dus voor zinvol handelen, een gedegen omgang met de geschiedenis belangrijk is. Maar wie ontkent dat? Je vraagt je af of Nietzsches *Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben* nog gelezen wordt.

Dat de band tussen geschiedbesef aan de ene kant, en identiteitvorming en de publieke creaties van het geheugen aan de andere kant, zo'n actualiteitswaarde bezit, hangt vooral samen met de golf aan herdenkingen die ons heeft overspoeld. Vrijwel alle boeken over herinneren hebben als eigenlijke onderwerp herdenken. Dat het herinneren vaak op de loonlijst staat van het vergeten,

1 Dit artikel is een bespreking van Gottfried Boehm, Ulrich Mosch, Katharina Schmidt hrsgs., *Canto d'Amore. Klassizistische Moderne in Musik und bildender Kunst 1914-1935*, Basel 1996, ISBN 3-7204-0090-5, 533 p.

wordt echter... vergeten. Ten tijde van het onderzoek naar *the invention of tradition*, was het herinneringsonderzoek nog voorzien van een kritisch element. Toen werd aannemelijk gemaakt dat herinneren en vergeten vaak samenwerken om een complexe situatie te reduceren tot een comfortabel schema, zoals dat van slachtoffer versus dader, en dat de herinnering geregeld de taal spreekt van de overwinnaar. Dat is helaas nog maar zelden zo.

Interessanter dan de bestudering van opnieuw een serie monumenten is het naar mijn gevoel dan ook om op zoek te gaan naar personen uit de geschiedenis die voor ons inspirerend zouden kunnen zijn door hun omgang met het verleden. Het hier te bespreken boek doet dit. Onderwerp ervan vormt de 'private' herinnering van kunstenaars, die in het interbellum een pas op de plaats maakten en het avant-gardisme de rug toekeerden. Het prachtig uitgegeven boek behandelt de problematiek van het tijdperk van de Pulcinella-suite van Stravinsky: het gezichtsbepalende werk van die periode. Daarin hergebruikte de componist muzikale thema's uit de historie en vormde die om tot een brisant mengsel van oud en nieuw. Het was ook de tijd waarin Picasso, de meest revolutionaire en modernistische van allen, in zijn portretten onverwacht teruggreep op de oude meesters, zoals Ingres. En verder valt te denken aan de 'traditionele' werken van Hindemith, Prokofjev of De Chirico, en aan de meer 'burgerlijke' kunst van Mann, Hofmannsthal, Matisse en Eliot. Opeens waren het moderne en de traditie weer verweven. Dat heeft paradoxaal genoeg misschien wel het mooiste werk opgeleverd dat het modernisme - begonnen als anti-traditionele revolutionaire kunst - kent. Het zijn werken waarin de traditie doorklinkt, maar toch iets compleet nieuws is ontstaan.

Het verlangen om steeds opnieuw het wiel uit te vinden, de geschiedenis te negeren en vanuit een nulpunt te starten, dat het modernisme kenmerkte, maakte plaats voor een heroriëntatie op het verleden. Het ging in de woorden van Jean Cocteau om een *rappel à l'ordre*. Die paste bij de intellectuele ontredening na de apocalyps van 1914-1918.

Dit boek behandelt dus een tijdperk waarin een *contradictio in terminis* centraal stond: dat van de *klassizistische Moderne*². Zeker na 1914 trad een soort vermoeidheid op, als gevolg van alle experimenten die erop gericht waren geweest om de ballast van het verleden af te werpen en te zoeken naar de wetmatigheden die achter de werkelijkheid verscholen zouden liggen. Op alle gebieden ontstond er een *Neue Sachlichkeit* met de daarbij passende heroriëntatie op de traditie. Vernieuwing zou alleen nog maar gestalte kunnen krijgen door ook de regels die de traditie aanleverde weer te laten gelden.

Dit nieuwe neoclassicisme was natuurlijk allesbehalve een terugkeer naar het idealiserende neoclassicisme van de achttiende en negentiende eeuw. Van een *Verklärung* van een bepaald tijdperk was geen sprake meer. Onder klassiek werd hier niet noodzakelijkerwijs de klassieke Oudheid verstaan. Veel eerder

2 De Tate Gallery in Londen wijdde, net als het museum van Barcelona, in 1990 al eens een tentoonstelling aan deze beweging. Het museum van Bielefeld deed dat al in 1988.

waren het de *commedia dell'arte*, de archaïsche kunst, de barok, de vroegste Renaissance en de achttiende eeuw - allemaal weinig klassiek - die tot de verbeelding spraken. Streven naar eenvoud en helderheid hielden niet meer hetzelfde in als de rigide wens tot *Reinigung* of het purisme van de radicale modernisten. Deze kunstenaars kenmerkten zich veel meer door het gebruiken van oude motieven in een moderne vormtaal, of moderne motieven in een archaïserende vormtaal, en geregeld beide tegelijk.

Aanknopingspunt vormden daarom niet de classicistische academische schildertradities zoals die van bijvoorbeeld Feuerbach of David, maar de lijn van Böcklin en Renoir. Daar was al eerder het idealisme, dat vroegere neoclassicistische bewegingen kenmerkte, naar de achtergrond gedrukt, en was een rauwer maar kleurrijker omgang met het verleden verschenen, die toch belang bleef hechten aan heldere vormen. Natuurlijk stonden de neoklassieken daarmee lijnrecht tegenover degenen die het avant-gardisme trouw bleven. Het mentaliteitsverschil tussen de neoklassieken en de verstokte modernisten, zoals de futuristen, functionalisten, leden van de tweede Weense school of De Stijl was enorm. De haast rigide, theoretisch georiënteerde moderne kunstenaars, die consequent de ingeslagen weg voortgingen, en overtuigd waren van de mogelijkheid om 'de passende stijl' bij het moderne tijdsgewricht te vinden, stonden tegenover Stravinsky en Picasso die lak hadden aan esthetische dogma's, jongleerden met historische stijlen, en toch een persoonlijke stijl wisten te behouden.

Het gaat bij deze neoclassicisten dus ook om meer dan alleen om beïnvloeding door de traditie. Het was vooral een beweging van ironici, om niet te zeggen cynici. Zij waren zich bewust van de breuk tussen heden en verleden, maar vonden dat geen onwenselijk fenomeen, en al helemaal geen belemmering om zich toch door het verleden te laten inspireren. Het is deze 'moderne' constructieve en produktieve variant van de omgang met het verleden die mij zeer actueel lijkt. De hedendaagse componist Schnittke, die er een zelfde soort filosofie op na houdt, is er een uitloper van.

Hoe het onmogelijke woord neoklassiek in dit verband zou moeten worden opgevat, komt uiteraard uitgebreid aan de orde in dit boek, net als de vraag waarin nu precies het verschil ligt tussen deze moderne neoclassicistische stroming en eerdere. Als er al een conclusie te trekken valt, dan is dat deze: dat het neoclassicisme uit de jaren 1914-1935 geen anti-modernistische stroming was die vanuit ideologische overwegingen de intellectuele chaos bestreed met een streven naar helderheid, zoals wel eens is gesuggereerd, maar dat het in de eerste plaats een 'modernisme met andere middelen' was.

Eerlijk gezegd is het ook zo dat de term neoclassicisme na de vijfhonderd pagina's die het boek telt (waarvan vierhonderd pagina's afbeeldingen) alleen maar onduidelijker wordt. Daar staat tegenover dat het hier de soort onhelderheid betreft die het voorrecht is van goede historische werken: het raadsel wordt vergroot. We komen van alles te weten over de opvattingen van de behandelde kunstenaars, de juiste vragen worden gesteld en de antwoorden daarop vormen eerder uitdagende thesen dan strakke definities. De individuen

barsten met andere woorden uit de korst van de terminologie - en dat is bedoeld als een groot compliment.

Maar op de onhelderheid is natuurlijk ook kritiek mogelijk. Sommige kunstenaars worden er werkelijk met de haren bijgesleept om toch vooral een beweging te kunnen beschrijven. Onvergelijkbaren worden vergeleken en vijanden voor het leven moeiteloos samengeveegd. De term neoclassicisme vertoont ook duidelijk een te grote rekbaarheid. De expressionisten die besproken worden zijn bijvoorbeeld onterecht aanwezig. Het is inderdaad zo dat Beckmann, Schlemmer en Klee neigden naar vormen van classicisme en dat zij de creatieve autonomie van de kunstenaar uit de romantische kunstleer - waarbij de kunstenaar de wereld en haar regels 'schept' - niet onderschreven. Maar hun verhouding tot het verleden was toch een heel andere dan die van Picasso en Stravinsky. Het speelse karakter, waar het gaat om het verleden, ontbreekt bij hen ten ene male. Het opnemen van Mondriaan en Schönberg overtuigt al helemaal niet. Mondriaan functioneert in het boek zowel als het prototype van de modernistische kunstenaar die consequent naar een breuk met het verleden neigde om naar de wetten achter de werkelijkheid te kunnen zoeken en daarmee lijnrecht tegenover de ironici als Picasso stond, maar hij wordt ook neoklassiek genoemd omdat hij in zijn werk streefde naar orde en helderheid. 'Hij wilde toch ook *harmonische* wetmatigheden laten klinken?' is het argument.

Het is zelfs zo dat de samenstellers proberen duidelijk te maken dat abstracte kunst neoklassiek is, want ook de abstracte kunst zou het streven naar harmonie, helderheid en een achterliggende orde centraal stellen. Er is misschien iets voor te zeggen om het neoclassicisme aan de hand van het streven naar orde en helderheid te definiëren, en niet aan de hand van de gebruikte thema's en schatplichtigheid aan het verleden. Maar dan zijn Schönberg en Mondriaan ineens de grootse neoclassicisten geworden, en de jongleurs met brokstukken uit het verleden, om wie het eigenlijk allemaal ging, randfiguren. Dan wordt de term zinloos. De abstracte kunst heeft geen voorbeelden in de Europese traditie. En als er mensen zijn geweest die níet de weg van het neoclassicisme insloegen, om vastbesloten de modernistische revolutie voort te zetten, dan waren het Mondriaan en Schönberg wel.

Verder wordt in het boek het onderscheid met de periode vóór 1914 te zwaar aangezet, en vormen de literatuur en de architectuur naar mijn gevoel te zeer ondergeschoven kindjes. Ook worden de verschillende kunstgenres, elk met hun eigen autonome ontwikkeling, wel erg gemakkelijk bijeen genomen. Classicisme betekent in de muziek natuurlijk heel iets anders dan in de beeldende kunst: al was het alleen maar omdat kennis over de antieke muziekpraktijk ontbreekt. Toch verdient juist het gedeelte over de muziek de grootste lof. Maar zelden wordt de combinatie van moderne muziek en moderne beeldende kunst zo boeiend behandeld als hier, terwijl juist rond 1914 van sterke wederzijdse beïnvloeding sprake was. Juist in dat schemergebied vierde het neoclassicisme zijn grootste artistieke triomfen. Dat wordt goed uitgewerkt, wat ongetwijfeld te maken heeft met het feit dat de tentoonstellingscatalogus - want

dat is dit boek - zwaar leunt op de indrukwekkende collectie van Paul Sacher uit Bazel³, een mecenas uit het interbellum die veel beeldende kunstenaars, maar vooral componisten, uit deze neoclassicistische beweging opdrachten heeft gegeven.

Eén van de grootste verrassingen van het boek is dan ook te vinden in het gedeelte over muziek. Er worden sterke argumenten aangevoerd voor de stelling dat er verband bestaat tussen de herontdekking van de oude muziek en de neoklassieke modernistische beweging. Het spelen op oude muziekinstrumenten, het speuren naar vergeten muziekpartituren, de herontdekking van Monteverdi, Händel en anderen, en ook de afkeer van 'romantische' uitvoeringen van deze muziek, kortom wat wij tegenwoordig de authentieke uitvoeringspraktijk noemen, blijkt zijn wortels te hebben in deze beweging, en is geen verdienste van onze tijd. Dat is alweer een bewijs voor de actualiteit van deze stroming.

Jammer genoeg raakt het feit dat de neoclassicistische beweging minstens tot in de jaren vijftig van deze eeuw doorliep, ondergesneeuwd. En de relatie met het postmodernisme, die zo voor de hand ligt, wordt aangestipt terwijl alleen al het schilderij van De Chirico, waaraan de tentoonstelling zijn naam ontleend, zich sterk leent voor een vergelijking. Op dit punt kan van een gemiste kans gesproken worden. De Chirico speelt - als een postmodernist - ook met lege symbolen die de traditie aanrijkt.

'Vielleicht gehört es zu den größten Leistungen dieser "anderen" Moderne, die Vergangenheit auf Neue Weise entdeckt zu haben,' aldus de inleider. Daarin schuilt inderdaad de kern van deze fascinerende moderne neoclassicistische beweging, die gelukkig nu in dit zeer goede boek weer aan bod komt. Het ging haar om een creatieve omgang met het verleden, en niet om een herinneren om te herinneren. Nietzsche gluuert bij alle genoemde kunstenaars over de schouder mee.

3 Verder zijn de collecties van het *Kunstmuseum Basel*, de *Öffentliche Kunstsammlung Basel* en talloze andere musea en particuliere musea aangesproken.