

In zijn inleiding op de catalogus van de tentoonstelling "Het Geheim" merkt van Os op dat marxistische kunsthistorici zich uitvoerig met de "duitse schilderkunst van allegorie en symboliek 1870-1900" hebben bezighouden. Zij beschouwden deze sterk tijdsgebonden kunst "die niet belast is door esthetische meerwaarde" als een "symptoom van de slechtste aller bourgeois-culturen nl. die van de Duitse parvenubeschaving die zich kon ontplooiën dankzij de razendsnelle industrialisatie in Duitsland in het midden van de 19de eeuw". Terwijl van Os in het vervolg van zijn inleiding de esthetische problematiek van deze kunst aan de orde stelt, werd mijn nieuwsgierigheid opgewekt door bovenstaande opmerkingen van de inleider.

Hoe hebben deze "marxistische kunsthistorici" hun visie uitgewerkt? Ik kwam terecht bij de boeken van Hamann en Hermand: "Gründerzeit" 1870-1880 "Naturalismus" 1880-1890. De schrijvers willen zich er voor hoeden "im Fragen der Kunst einer vulgär-materialistischen Vereinfachung im Sinne einer absoluten Identifizierung von Basis und Uberbau zu verfallen, sondern stets jene mühsam zu entziffernde dialektische Bezogenheit im Auge behalten, die wie alles lebendige oft im Zeichen seltsamer Brechungsfaktoren und geistiger Sublimierungen steht". De periode 1870-1900 wordt door hen in dekaden verdeeld. "Gründerzeit" handelt over de kunst die in bovengenoemde tentoonstelling aan bod kwam. Na 1880 vond volgens de schrijvers een "dialektische Umschlag" plaats en volgde tot 1890 als reactie op de voorafgaande periode een naturalistische fase in de kunst.

Gründerzeit

Door de miljarden die Duitsland na de oorlog van 1870 binnenstroomden ontstond een enorme "Gründungsschwindel". Overall werden vennootschappen opgericht die mijnen gingen exploiteren, spoor- 19 wegen aanleggen; ook werden in deze tijd de eerste grote banken gesticht. De speculatiekoorts, de "Gründergeist" die zich van de bourgeoisie meester

maakte, veranderde haar in een nietsontziende, keiharde kapitalistenklasse.

Met de nieuwverworven rijkdom trachtte de bourgeoisie zich een zo voornaam en luxueus mogelijk bestaan op te bouwen, waarbij zij de leefwijze van de oude Duitse adel als lichtend voorbeeld nam. Vanzelfsprekend dienden kunstenaars de pracht en praal waarmee deze parvenu's trachten hun status en macht te verhogen, te scheppen. In het burgerlijke mecenaat speelde de kunstenaar echter een andere rol dan in het aristocratische. De machthebber kan immers naar believen zijn macht tonen door zekere status; de parvenu tracht zijn gebrêk aan macht met praal te compenseren. Hierin is de kunstenaar onmisbaar, van levensbelang voor de opdrachtgever. Was de kunstenaar eerst de nederige beschermeling van een welwillend, vermogend heerser, in dienst van de parvenu werd hij een belangrijk personage, dat aan een groep schatrijke lieden een vorstelijke imponerende levensstijl kon geven.

In de centra München en Berlijn leefden de kunstenaars dan ook als vorten met huizen als paleizen en ateliers als tempels, waar zij vereerd dienden te worden. (zie onder het slot) niet met de Gründerzeit verbonden heeft, zoals Feuerbach, Böcklin en Marées. Toch menen Hamann en Hermand dater tussen deze figuren en de kapitalistische kunstenaarsvorsten in de grote stad in principe weinig onderscheid is. Het theatrale, de pathos, de zelfverheerlijking, het "geniale", dat zich bij de laatsen zo manifesteerde in materiële uitwassen, treft men ook aan bij de eersten zij het ook minder opzichtig.

De cultus van het genie was kenmerkend voor de Gründerzeit. Niet alleen schilders werden op een voetstuk geplaatst, ook schrijvers, filosofen en historici voelden zich "Leuchttürme der Menschheit", een gevoel dat het publiek gretig bevestigde. Hoewel atheïstisch was de bourgeoisie volstrekt niet a-religieus. In de vergoddelijking van het genie, de Uebermensch, trachtte het een "Ersatzreligion" te

vinden; en goddelijke eigenschappen als eeuwigheid, onbegrensde en volmaaktheid, werden tot geniale eigenschappen van de kunstenaar. De nieuwe Heros maakte niet door arbeid, maatschappelijk nut aanspraak op mateloze verering als wel door zijn persoonlijkheid, zijn optreden.

Een belangrijk gedeelte van het boek is gewijd aan een stijlanalyse van de Gründerzeitkunst. De cultus van het grote eenzame genie leidde in de roman- en schilderkunst tot een sterke personifikatie. Verhalen en doeken wemelen van allegorische figuren. Terwijl elk begrip tot persoon werd (drama, muziek, dichtkunst enz.), werd vaak een persoon tot type: Blücher, de Legeraanvoerder, Freiherr von Stein: de Staatsman. In de schilderkunst valt verder op een scherpe modellering van de personages, groots uitgebeeld tegen een dekorachtige achtergrond. Een zelfde behandeling van voor- en achterplan treft men aan in de historiografie: het zijn de "grosse Einzelnen" geweest die elkaar de fakkel doorgaven en zo de geschiedenis maakten, eenlingen tegen het wisselend dekor der tijden.

De zelfverheerlijking van toonaangevende kunstenaars en intellectuelen bracht hen tot een ongebreideld machtsdenken, een wereldbeeld dat volkomen vreemd was aan de contemporaine economische en maatschappelijke verhoudingen. Maar juist in die zo sterk veranderende maatschappij van 1870 moeten we de wortels van deze geestelijke ontsporing zoeken. De burgerlijke revolutie was mislukt en haar liberale idealen van vrijheid, gelijkheid en broederschap hadden schipbreuk geleden. Sommigen voeren wel bij het kerend economisch getij en werden steenrijke magnaten, anderen verpauperden volkomen. De eerste groep had nu nog slechts gevaar te duchten van idealen als vrijheid en gelijkheid, de tweede zocht zijn heil bij de steeds groeiende duitse arbeidersbeweging. In de jonge kapitalistische Gründermaatschappij verkeerden de drie burgerlijke idealen in hun tegendeel. Tegenover vrijheid: macht, tegenover gelijkheid: rang, tegenover broederschap: "Unbrüderlichkeit". Het streven van de nieuwe parvenu's,

die wel geld maar nog geen eigenlijke macht bezaten, wordt uitgedrukt in Nietzsches leuze: "Der Wille zur Macht". De kunstenaars steeds weer in hun zelfverheffing bevestigd door het publiek, en er van overtuigd geestelijk superieur te zijn aan de adellijke machthebbers, voelden dat zij, gelijk hun maecenae, door de hoogste kringen niet voor vol werden aangezien. De officier stond maatschappelijk veel hoger in aanzien dan de professor. De kunstenaars schaarden zich aan de zijde van de parvenu's, zodat geld en geestelijke macht zich verbonden om in de top van de maatschappij te worden opgenomen. Dit noemen Hamann en Hermand het verraad van de kunstenaars aan hun roeping. Zij loochenden hun scheppende arbeid en stelden zich in dienst van het ideaal van een arbeidsloos inkomen ipv dit juist te bestrijden.

De Wille zur Macht van personen die in feite geen enkele greep op de maatschappelijke en politieke ontwikkelingen hadden, leidde tot een overspannen wereldvreemd machtsdenken. Zij die de lakens uitdeelden konden hun machtswellust in daden uiten en hadden geen behoefte aan zelfbevrediging in woord of beeld.

Iets over de rang

Economische vrijheid bleek alle liberale beginselen ten spijt, niet tot gelijkheid te leiden, maar in tegendeel tot instandhouding en zelfs verheviging van de traditionele duitse rangenmaatschappij. Doordringen tot de hoogste rang, de adellijk-militairen, werd voor de parvenu het levensdoel, zodat langzamerhand naast de geboorteadel de geldadel opkwam. De massa van ranglozen groeide steeds meer en kreeg geen enkele toegang tot de hiërarchie. Bovenaan de ranglijst zagen kunstenaars en intellectuelen zich buitengesloten van het monsterverbond tussen de nieuwe en de gevestigde adel. Hoe de "geestesadel" hierop reageerde klinkt door in Nietzsches ideeën. Het ressentiment dat hij zelf koesterde tegen de hoogste rang, projecteerde hij op de door hem bedachte Sklaven, de ranglozen. In zijn Herren-verheerlijking prijst hij alles wat hij zelf niet heeft. Het is de wensdroom van de parvenu die uit Nietzsche spreekt.

"Unbrüderlichkeit"

Het "Alle Menschen werden Brüder" was een ideaal van hulpvaardigheid, actieve solidariteit, een zich verbonden voelen met elkaar. Broederschap zou net als gelijkheid en vrijheid de oude machtsverhoudingen moeten doorbreken. In de loop van de 19de eeuw echter verloor dit ideaal zijn actieve revolutionaire inhoud. Alleen medelijden bleef over. Het passieve medelijden van een bourgeoisie die zich steeds meer verheven voelde boven de armoedzaaiers. Door het intens meevoelen met 's werelds ellende werd een comfortabel nietsdoen lgerechtvaardigd. Hoe dieper de burger met de lijdende meeleed des te meer werd hij zich bewust van zijn eigen welstand en rang. Het medelijden schiep geen verbroedering maar integendeel een steeds groeiende distantie.

Aan de kunstenaar was de taak de burger te ontroeren door de ellende zo gevoelig mogelijk weer te geven. Zijn onmisbaarheid in deze deed zijn status rijzen.

In de Gründerzeit veranderde de passieve sentimentele Biedermeierburger in een actieve kapitalist, die zich bedreigd voelde door een zich aaneensluitende massa paupers. Nu geen sentimenteel medelijden meer, maar agressief-cynische veroordeling van alles wat zwak en lijdend was.

Opnieuw moest de kunstenaar deze houding verbeelden: geen invoelbare plaatjes meer maar krijgshaftige scenes.

Het is echter te simplistisch de Wille zur Macht van de kunstenaar te identificeren met die van de kapitalistische parvenu. De laatste vocht ervoor om aan zijn rijkdom politieke macht toe te voegen. Voor de kunstenaar bleef het streven altijd gericht op nog meer eerbetoon, nog meer voornaamheid. Hij wendde zich van het staatsgebeuren af, om in eenzaamheid zijn verheven taak te volbrengen. Met deze conventionele romantische houding wilde hij zich echter niet buiten de maatschappij plaatsen, maar juist tot voorwerp van verering worden, tot een door de hoogste rangen erkend genie. Dit was de kern van het Gründerzeit-kunstenaarsschap.

Een nieuwe werkelijkheid

Niet meer het onderzoeken en weergeven van de zichtbare werkelijkheid, maar het scheppen en uitdragen van een nieuwe realiteit was het doel der kunstenaars. Niets was hen zo een gruwel dan het constateren vergelijkend wetenschappelijk onderzoek. Er was geen werkelijkheid dan de door hen geschapene en gepredikte. "Die scheinbare Welt ist die einzige, die wahre nur hinzugelogen" zo zegt Nietzsche. Een historicus als Von Treitschke was niet geïnteresseerd in de historische realiteit, maar gebruikte wat hij gebruiken kon om zijn vaderland op te hemelen. In de schilderkunst leefde de idee dat eerst in de gevormde wereld van de kunstenaar de realiteit zichtbaar werd. Faunen, satyrs, centaurs werden in uitgebalanceerde composities zo realistisch en levensecht mogelijk weergegeven: een andere werkelijkheid die geen enkele affiniteit had met de alledaagse.

Het natuurbegrip in de Gründerzeit

In de Gründerzeit speelde het "terug naar de natuur", evenals in de voorafgaande periode een grote rol. Maar welk een ander idee had men van deze natuur. Associeerde men vroeger ongereptheid met vrijheid, gelijkheid, vrede en onbevangenheid, voor de Gründerzeitburger betekende zij: recht van de sterkste, blindelings volgen van instinct, strijd van allen tegen allen. Voor hen die het laatste visioen voor ogen zweefde was het eerste ideaal juist de uiterste corruptie van de natuurlijke staat. In Nietzsches paradijs heersten de natuurmachten: stormen, woeste zeeën, vuur, onweer, bliksem. Een omgeving de Uebermensch waardig. Door middel van natuurbeschrijvingen karakteriseerde Nietzsche zijn nieuwe mens: de zee was zijn eenzaamheid, het onweer zijn woestheid, de storm zijn vernietigende macht enz; de Uebermensch als personificatie van alle natuurmachten.

Ook in de schilderkunst waren landschap en figuur onlosmakelijk met elkaar verbonden. In de natuurschild-



Feuerbach's Iphigeneia

dering werd de stemming of het karakter van de hoofdfiguren aangeduid, hun mystiek, hun geweld, hun verhevenheid.

Conclusie van het boek

Hoewel zelf scheppende mensen, hebben de kunstenaars de waarde van de arbeid in de nieuwe industriële samenleving niet ingezien. "Door het maecenaat nauw verbonden met de kapitalistische kringen, streefden ook zij naar een arbeidsloos inkomen en verachtten de handarbeid evenzeer als de rijk geworden ondernemers." Door de parvenu's werden ze niet als arbeidende figuren gewaardeerd, maar als

"Vertreter eines erhobenen Daseins", en zo waardeerden ze zich zelf ook.

"Naturalismus"

Naturalisme is geen stijlaanduiding zoals Barok, Rococo enz. Regelmatig zijn er in de geschiedenis "naturalismen" te bespeuren. Slechts in contrast met een voorafgaande periode kan men het naturalisme vatten. "Bewuste naturalismen ontstaan overal daar waar men in vooruitstrevende kringen achter het stagneren van een ontwikkeling in de kunst de ideologische eindfase van een bepaalde "Gesellschaftsschicht" bespeurt." Of zoals Mehring zegt: "waar ... de gedachtenwereld van een rijzende en die van een dalende klasse botst, pleegt de eerste zich beroepend op natuur en waarheid tegen de laatste ten strijde te trekken.

Het naturalisme van de 80er jaren, het "proletarisch naturalisme", trok van leer tegen de van de realiteit vervreemde "genieenkunst" der Gründerzeit. Eerst in deze tijd begonnen de ideeën van Marx en Engels volgens de schrijvers in de maatschappij door te werken; kunst en wetenschap bleven niet onberoerd.

Eensgezind was deze naturalistische kunst in haar streven de "naakte waarheid" weer te geven, maar over de wijze waarop bestonden verschillende opvattingen. Er waren schilders die op haast fotografische wijze vastlegden wat hen ook maar voor ogen kwam. Anderen wilden de burgers met hun neus drukken op de door hen zo plastisch mogelijk weergegeven liederlijkheid van de kapitalistische maatschappij. Zich opwerpend als verdedigers van het proletariaat, bleken zij eerder alleen maar vijanden van de bourgeoisie, er op uit deze zo veel mogelijk te shockeren, zonder zich het lot van de arbeiders echt aan te trekken.

22 Weer anderen trachtten de werkelijkheid gestand te doen door via satire en parodie de Gründerzeit te ontmaskeren. Een laatste groep verbond in zijn werk de ellende van het prole-

tariaat met de toekomstverwachting van een nieuwe wereld.

De verdienste van dit naturalisme was, dat zij een einde maakte aan een afgeleefde esthetische ideologie, en een weg baande voor nieuwe ontwikkelingen. Naturalisme moet uitgangspunt zijn voor een nieuwe kunst en geen doel in zich zelf. Dat naturalisme dat steeds realistisch het verval van de samenleving verbeeldde zonder verwijzing naar een betere toekomst, en zo het verval in de hand werkte, wordt door de schrijvers veroordeeld.

KRITIEK

De veranderingen in de maatschappij in de periode 1870-1880 worden door H en H zeer summier haast karikaturaal geschetst. In plaats van een zeer grondige analyse van de economische verhoudingen in deze maatschappij te geven, knopen H en H in hun beschuldigingen aan het adres van de bourgeoisie bij de traditionele marxistische visie aan. Volgens deze visie heeft de bourgeoisie de historische opdracht een "bürgerlichen-demokratischen Nationalstaat auszuarbeiten". De Gründerzeitbourgeoisie heeft deze opdracht verloochend door zich uit angst voor de arbeidersklasse met het pruisische "Junkertum" te verbinden, een reactionair verbond dat haar elke aanspraak op de leiding van de duitse staat deed verliezen.

De verraadstheorie gaat volgens H en H ook op voor de kunstenaars uit deze periode. In feite zou men hen "dubbel verraad" voor de voeten kunnen gooien: in de eerste plaats dat aan de arbeiders wier kant zij naar de aard van hun werk hadden moeten kiezen, en vervolgens dat aan de bourgeoisie, wegens hun pogingen geaccepteerd te worden door de adel.

Om te tonen hoe dit ver-
raad, deze vervreemding van de maatschappij, in iedere kunstuiting tot
uitdrukking komt, nemen H en H de
filosofie van Nietzsche als uitgangspunt bij hun beschouwingen. Met
Nietzsche in de hand typeren zij de



Th. Th. Heine

duitse maatschappij van 1870-1880. Schilderkunst, literatuur, muziek, alle geven op hun manier gestalte aan zijn filosofie. Het is niet verwonderlijk dat marxisten juist Nietzsche als sleutelfiguur beschouwen bij de interpretatie van dit stuk historie. Mehring schrijft onder de titel "Zur Philosophie des Kapitalismus" dat Nietzsche niet de "Sozialphilosoph der Aristokratie" is maar die van het kapitalisme. Weliswaar hield hij zich verre van "dem kapitalistischen Getriebe" en zocht de verheven eenzaamheid van het hooggebergte op, maar juist omdat zijn filosofie "atmen will in fesselloser Aetherhöhe" ploft zij terug in de materie en wel precies daar waar deze "am ekelhaften und unsaubersten ist". Elders noemt Mehring Nietzsches filosofie

"subjectief een vertwijfeld delirium des geestes objectief een verheerlijking van het grootkapitalisme!"

Toch is het bevreemdend te zien dat H. en H. de Gründerzeit op een zo personalistische wijze benaderen en in hun geschiedsschrijving op dezelfde wijze te werk gaan als gründerzeit historici als Treitschke, Justi en Grimm. In hun boek schrijven zij over H.Grimm: "So spricht er vom 'Jahrhundert Goethes', nennt Dante und Homer die beiden Dichter ohne die Griechenland und Italien nur leere Begriffen waren. wollem wir in ihrer Zeit sehen um die Zeit zu begreifen". Mij komt het voor dat H. en H. de Gründerzeit als "das Jahrzehnt Nietzsches" hebben benaderd en via hem zijn tijd hebben willen begrijpen, een merkwaardige wijze van historiografie voor marxisten.

Ondanks alle kritiek, kan men bewondering hebben voor hun verklaring van zekere trekken in de Gründerzeitkunst. De burgerlijke kunstgeschiedenis heeft deze kunst nooit goed kunnen plaatsen, omdat zij de stijlontwikkeling in de kunst altijd te geïsoleerd hebben gezien van de historische ontwikkeling. H. en H. hebben getracht te laten zien dat de kultuuruitingen van de GRunderzeit niet los te zien zijn van de stormachtige economische expansie, van het opkomen van een nieuwe steenrijke bourgeoisie wier ideaal was het arbeidsloos inkomen. Fascinerend is hun analyse van literatuur, filosofie schilderkunst, muziek en historiografie: overtuigend wordt aangetoond hoeveel overeenkomsten ze onderling vertonen, en hoe ze tezamen een goed beeld kunnen geven van het karakter van deze tijd.

De dialectische omslag die volgens de schrijvers in 1880 plaats vond, is misschien toch wel symptoom van eng 'dekadendenken' hoewel zij dit zelf ontkennen. Een scherpe reactie in de 80er jaren kan echter niet ontkend worden, een reactie waar de catalogus van het Geheim niet over rept, terwijl daaruit toch veel te leren is omtrent het wezen van de Gründerzeitkunst.

Tot slot nog een citaat uit de catalogus: "(de marxistische kunsthistorici) hebben zich toch vrij

gemakkelijk van het historische probleem afgemaakt. Zij namen eenvoudig de negatieve beoordeling van deze kunst door de esthetiserende liberale kunstkritiek over als uitgangspunt om vervolgens aan te tonen dat deze lelijke kunst een evident symptoom is van de slechtste aller bourgeois-culturen...". Inderdaad hebben H. en H. zich tegemakkelijk van het historisch probleem afgemaakt, maar ze hebben zich er in ieder geval wel mee bezig gehouden, iets wat van de meeste niet-marxistische kunsthistorici niet gezegd kan worden. Opvallend is verder dat de schrijvers in hun stijlanalyse zich vrijwel van esthetische oordelen onthouden, en niet bij voorbaat deze kunst als 'lelijke kunst' voorstellen. Men zou kunnen zeggen dat ze zich gemakkelijker van het esthetische dan van het historische probleem hebben afgemaakt.

weggevalle regel: Buiten de twee grote steden werkten éénlingen, die nu nog als belangrijk beschouwd worden, en wier werk men...