

# Richard Roland Holst

## *Kunst en (klasse)moraal*

LIESKE TIBBE

*Verbonden aan de vakgroep Kunstgeschiedenis  
van de Katholieke Universiteit Nijmegen*

Richard Nicolaüs Roland Holst (1868-1938) was lid van de SDAP vanaf 1897

tot waarschijnlijk 1920; tot ongeveer 1910 was hij actief bij het partijleven betrokken. In deze periode was ook het grootste deel van zijn werk socialistisch van strekking; er is een ontwikkeling in te zien van

realistisch en sociaal-kritisch (afb.1) naar meer schematiserend-decoratief en symbolisch van inhoud. Van het laatste is de cyclus wandschilderingen die hij maakte in de grote vergaderzaal van het ANDB-gebouw (thans Vakbondsmuseum) het beste voorbeeld (afb. 2, 3, 4). Roland Holst werkte er vanaf eind 1900 met tussenpozen aan en voltooide de serie in 1907. Naar vorm en inhoud hangt het werk nauw samen met zijn opvattingen over socialisme en kunst die hij in dezelfde periode ontwikkelde.

Roland Holst ging eclectisch te werk bij het werken van theorieën van anderen. Hij gebruikte en combineerde wat hem goeddunkte, wat de ideeën over kunst en maatschappij betreft vooral opvattingen van John Ruskin, William Morris, Leo Tolstoj en Karl Kautsky. Aan de laatste wil ik hier iets meer aandacht besteden, om juist die ideeën van Roland Holst centraal te stellen die hij expliciet heeft geformuleerd voor de socialistische beweging. Roland Holst heeft voor deze doelgroep twee series theoretische beschouwingen geschreven, 'Over de beeldende kunsten in verband met de maatschappij' in *Het Jonge Leven* van 1910, en 'Over de monumentale schilderkunst en hare beïnvloeding door de maatschappij' in *De Nieuwe Tijd* (1910); de laatste serie kreeg nog een vervolg in 1914: 'Over het rythmische en het naturalistische element in de monumentale schilderkunst'.

### *Socialistische esthetica*

Richard en zijn vrouw Henriëtte Roland Holst pro-

beerden met hun vriend Herman Gorter in vele discussies een nieuwe socialistische esthetica op te bouwen. Er is een nauw verband tussen bovengenoemde artikelen van Roland Holst en de in *De Nieuwe Tijd* verschenen series 'Kritiek op de literaire beweging van 1880 in

Holland' van Gorter en 'Studies in Socialistische Aesthetica' van Henriëtte Roland Holst. Gorter en de Roland Holsten baseerden zich hierbij sterk op de opvattingen van Kautsky. Gorter vertaalde in 1907 diens *Ethik und materialistische Geschichtsauffassung*. Hierin plaatste Kautsky de heersende zedelijke moraal in het perspectief van het Darwinisme en het historisch-materialisme. Bij zowel dieren als mensen kwamen egoïstische neigingen voort uit de drang tot zelfbehoud maar ook sociale neigingen, noodzakelijk om als soort of groep te overleven. Buiten de eigen groep golden deze sociale normen niet. In de kapitalistische maatschappij had dit groepsegoïsme geleid tot een huichelachtig soort ethiek. De overheersende klasse stelde haar zedelijke idealen voor als geldend voor de hele maatschappij; in werkelijkheid golden ze ook hier alleen ten aanzien van de eigen klasse. De arbeidersklasse werd onderdrukt en uitgebuit, terwijl ze geacht werd zich aan de moraal van de heersende klasse te houden. Maar wat goed was voor de heersenden kòn niet goed zijn voor de onderdrukten; daarom moest de nieuw opkomende proletarische klasse een eigen moraal tegenover die van de bourgeoisie stellen. In Gorters 'Kritiek op de literaire beweging van 1880 in Holland' zijn deze inzichten over verschillende klassemorale toegepast op de literatuurgeschiedenis. De moraal van de bourgeoisie zag hij weerspiegeld in allerlei kenmerken van haar poëzie; in de eigen tijd was de hyper-individualistische, subjectieve dichtkunst van de *Tachtigers* bij uitstek representatief voor haar ego-

centrische, niet sociaal gerichte mentaliteit. De vroegere kracht en zelfbewustheid van de bourgeoisie uit de periode van haar opkomst waren in haar vervalperiode geworden tot oververfijndheid, twijfel en wanhoop. Daartegenover stelde hij de toekomstige poëzie van de opkomende arbeidersklasse, die juist deze kenmerken niet zou moeten hebben.

Henriëtte Roland Holst verwees expliciet naar de begrippen 'moraal' of 'zedelijk ideaal' van Kautsky in haar 'Studies in Socialistische Aesthetica'. Zij zag als kenmerken van de burgerlijk-kapitalistische moraal: werkzaamheid, slimheid (met zelfzucht als kern), eerlijkheid, trouw (om de concurrentie te reguleren), deemoed en berusting (om de bestaande situatie te consolideren). De proletarische moraal die daar tegenover stond zag zij gekenmerkt door solidariteit, trots, fierheid en gevoel van eigenwaarde. Deze door Henriëtte Roland Holst beschreven proletarische of socialistische moraal werd waarschijnlijk door Roland Holst uitgebeeld in zijn AND-B-cyclus. Blijkens de toelichting die hij zelf schreef waren solidariteit, strijdvastigheid, offervaardigheid, vrouwen, hoop de eigenlijke thema's van de schilderijen. 'Het spook der bleeke armoede bedwingt niet het dapper hart' (afb. 3) bijvoorbeeld geeft een standvastige arbeidersvrouw weer; 'Solidariteit weerstaat ook de lokkende stem van het goud' (afb. 3, rechts) een arbeider die zich niet door een financieel aanbod laat verleiden tot stakingsbreken.

Onder de zedelijke idealen van een klasse vielen ook haar normen en idealen op esthetisch gebied. Hier gold voor Gorter en Henriëtte Roland Holst hetzelfde als voor de moraal in het algemeen: wat goed was voor de een kon niet goed zijn voor de ander. En omdat groei, bloei en verval van zedelijke idealen nauw verbonden waren met de posities van verschillende klassen binnen maatschappelijke verhoudingen hingen ook schoonheidsnormen nauw daarmee samen. Kunst en schoonheid waren dus niet van bovenaardse herkomst en van eeuwigdurende waarde: groepen of individuen met een verschillend bewustzijn, een verschillend waardenstelsel, konden ook verschillende opvattingen hebben over 'goed' of 'mooi'. Richard Roland Holst legde dit idee van de wisselende inhoud van het schoonheidsgevoel uit aan jonge diamantbewerkers in *Het Jonge Leven* :

'Zoo goed als de wensen van een hongerig



Afbeelding 1, 2 en 4.

Op de volgende pagina afbeelding 3.



man en van een vermoeid man geheel anders zijn (de een verlangt toch naar brood en de andere verlangt naar rust), zoo zullen de verlangens naar schoonheid van de eene samenleving geheel anders zijn dan de verlangens naar schoonheid van een geheel andere samenleving'. En ook hier werden de klassen binnen de eigen maatschappij tegenover elkaar gesteld: '... zoo goed als de kracht en het geluk van het proletariaat tegenovergesteld is aan de kracht en het geluk van de bezitters, zoo zal ook de kracht van de bezitters iets anders schoon en gelukkig prijzen, dan wat voor het proletariaat schoon en gelukkig is'. Voor jonge arbeiders lagen volgens hem de kracht en het geluk in de maatschappij, in de onderlinge solidariteit, met name die binnen de vakbond. Door de Bond was de kans op het geluk van de arbeiders groter geworden. Schoonheid en kunstgenot waren voor de arbeidersklasse dan ook bij uitstek verbonden met het maatschappelijk leven. Dat was dan ook de reden waarom de kunst uit de eigen tijd de arbeiders niets te bieden had: die kunst, en die kunstenaars, hielden zich (volgens Roland Holst dan) zover mogelijk buiten het maatschappelijk leven en zochten de eenzaamheid van de natuur of de intiemste roerelen van het eigen zieleven. Roland Holst doelde hiermee op de impressionistische en symbolistische schilders; zijn kritiek liep parallel met die van Gorter op de Tachtigers en van Henriëtte Roland Holst op pseudo-mystieke symbolistische schrijvers.

*Perspectiefgebruik als decadentie*

In *De Nieuwe Tijd* beschreef Roland Holst hoe het individualisme en het buiten de maatschappij staan

van de (schilder)kunst ontstaan waren: 'Vanaf den aanvang van de Renaissance, vanaf dat tijdperk dat de schilder zich terugtrok in zijn atelier, keerde de schilder zich van de maatschappij af. Ophoudend te zijn een kunstenaar in dienst der gemeenschap, verzong hij steeds meer in uiterst persoonlijke ontroeringen en gevoelens, en waar de band met de gemeenschap hem geen kracht meer kon geven, waande hij zich in afgeslotenheid en eenzaamheid het gelukkigst en het sterkst'. De middeleeuwse wandschilderkunst, qualitate qua een maatschappelijke kunst, was de hele periode door gevoed door één dragende Idee, het katholiek geloof. Maar het eind van de middeleeuwen bracht datgene wat die dragende Idee zou verstoren: 'de warenproductie, die den onderlingen band der individuen zal verbrekken en zal verbrekken ook hun afhankelijkheid van kerk en baron'. De warenhandel maakte van de middeleeuwse ambachtsman een reizend koopman op zoek naar een afzetgebied; het gildeverband werd op den duur verbroken. De vrije concurrentie verbrokkelde de samenleving tot een stelsel van met elkaar concurrerende individuen.

Toen de eenheid der ideeën verbroken was groeide de belangstelling voor materiële en uiterlijke verschijnselen, ook in de kunst. De nieuwe op verkrijging van macht en rijkdom gerichte maatschappij verlangde van de kunst uitdrukking van persoonlijke en uiterlijke kenmerken: portretkunst, het karakteriseren van het individu, en stofuitdrukking, het nauwkeurig weergeven van aards bezit, kwamen tot bloei. De wandschilderkunst was daar niet het geëigende medium voor; via het ezelschilderij waren de nieuwe verlangens beter te verwezenlijken.

Ter vervolmaking van de uitbeelding van de uiterlijke realiteit deden perspectiefleer en anatomie hun intrede in de schilderkunst. Volgens Roland Holst wortelde de ontwikkeling van het perspectief in een verandering in wereldbeschouwing: in de bloeitijd van het feodalisme, 'toen het productieproces vaste beperking en ingeslotenheid eischte', had men geen behoefte aan perspectivische ruimte-uitbeelding. Dit veranderde met de maatschappijvorm: '... al naarmate de warenhandel krachtiger wordt, wordt dwingender de begeerte der kooplieden naar ongebondenheid en naar wijder afzetgebied. En gelijktijdig groeit in de harten der schilders de begeerte naar ruimte uitbeelding en de verheerlijking der wijdheid'. Perspectiefgebruik liep voor hem parallel met maatschappelijk-morele decadentie: in de vervalperiode van het Romeinse rijk werd het perspectief misbruikt voor optisch bedrog. Hetzelfde gold voor de anatomie: 'Zoodra de persoonlijkheid in de maatschappij sterker gaat gelden, de warenhandel individu na individu uit den vasten band der feodale gemeenschap voert, zien wij de kunst zich geleidelijk richten op de uitbeelding van het lichamelijke'. De uitbeelding van de individuele persoon vereiste correcte uitbeelding van diens lichamelijke verschijning; de anatomie werd tot wetenschap.

Twee waardensystemen – en twee soorten kunst – werden ook hier weer tegenover elkaar geplaatst. Richard Roland Holst ging in zijn artikelen in *De Nieuwe Tijd* uit van die twee tegenover elkaar staande waardenstelsels: bij de maatschappij van de bourgeoisie hoorde het uit individuele gevoelens en voor particuliere beschouwing gemaakte ezelschilderij, bij de nieuwe proletarische maatschappij paste decoratieve wandschilderkunst in openbare gebouwen. Evenzo zag zijn vrouw koorzang en toneel als uitingsvormen voor een nieuwe sociaal gerichte kunst.

In zijn laatste artikel in *De Nieuwe Tijd* beschreef Roland Holst deze tegenstelling in stilistische zin, als 'rythmische' versus 'naturalistische' principes. Bij het naturalisme horen stofuitdrukking, individuele karakter-uitbeelding, atmosferische toon, lijn-perspectief; in de ritmische kunst staat de onderlinge afstemming van proporties centraal. Het ritmisch gevoel vat samen, schept eenheid, en is uitdrukking van de eenheid van idee in een samenleving. Het naturalisme is uitdrukking van het tegendeel: het analyseert en scheidt, richt zich op de bijzonderheid van de afzonderlijke dingen. In de eigan-

tijd, naar hij verwachtte op de drempel van een nieuwe maatschappij, zag Roland Holst een ontwikkeling van het naturalisme terug naar het ritmische en het geometrische, overeenkomstig de tendens die hij zag in de economie om de ongebonden produktie te regelen en de vrije concurrentie te beteugelen.

Overigens waren er in de praktische uitwerking van de theorie van de twee verschillende waardenstelsels in de kunst verschillen tussen het werk van Richard Roland Holst enerzijds en Henriëtte Roland Holst en Gorter anderzijds. Een voorbeeld is het sterk uiteenlopen van het veelbeleden opgaan in het maatschappelijk leven. Gorter en Henriëtte Roland Holst hebben vaak gedicht over socialistische vergaderingen en optochten: hun schilderijen daarvan zijn bijzonder gevarieerd en levendig. Richard Roland Holst had het moeilijker. De weergave van een verzamelde mensenmenigte was voor hem taboe. Omdat de personen daarvoor achter en door elkaar geplaatst zouden moeten worden zou dit naturalistisch-ruimtelijk gaan werken. In zijn *ANDB*-cyclus volstond Roland Holst met alleen het woord 'Organisatie' en het *ANDB*-embleem erboven (afb. 3, midden).

#### *Na de revolutie*

Er was nog een werk van Kautsky dat meespeelde in de kunsttheorie van Gorter en de Roland Holsten: in 1904 verscheen een vertaling van diens brochure *Am Tage nach der Revolution*, het tweede deel van zijn *Die Soziale Revolution*, waarin uitgelegd werd hoe het proletariaat de zaken moest regelen als het eenmaal aan de macht was. Ook in *De Kroniek* verscheen een vertaling van een hoofdstuk ervan. Kautsky beschreef in dit hoofdstuk hoe na de maatschappelijke omwenteling de organisatie van 'geestelijke warenproductie', van produkten van wetenschap en kunst geregeld moest worden. Zij waren tot dan toe het monopolie van de bezittende klasse geweest, maar als de vermogende klasse van kunst-kopers verdwenen zou zijn was er ook geen markt meer voor schilderijen in lijsten en beeldengroepjes, bij uitstek verhandelbare kunstwaar. Het proletarische regime zou voor een alternatief moeten zorgen door openbare gebouwen en plaatsen waar veel mensen samenkomen te laten versieren en aantrekkelijk in te richten; bouwmeesters en beeldende kunstenaars moesten hiertoe weloverwogen samenwerken. Ook schrijvers en toneelspelers moesten bevrijd worden van de uitbuiting door uit-

gevers, dagblad-eigenaars en schouburgdirecteuren: staatsbedrijven moesten hun productie regelen en beschermen.

Voor Kautsky was voor dit alles wel een voorwaarde dat de verdeling van hand- en hoofdarbeid eerlijker geregeld werd, onder andere door verkorting van de arbeidstijd en door onderwijs in zowel hand- als hoofdvakken voor iedereen. Aangezien onderwijs en wetenschap ook een staatsaangelegenheid zouden worden in de nieuwe maatschappij zag hij hier geen problemen. In de kapitalistische maatschappij was dit niet mogelijk: hand- en hoofdarbeid sloten elkaar vrijwel uit. Het verrichten van handarbeid of 'stoffelijke arbeid' slokte zoveel energie op dat slechts een enkeling er in slaagde om daarnaast ook geestelijke activiteit te ontplooiën. Ook Roland Holst stelde in *Het Jonge Leven* de jonge diamantbewerkers andere arbeidsverhoudingen voor als ideaal:

*... alleen dan zal het mogelijk zijn, dat het kunst-schoon in alles gevonden zal worden, dat een ieders werktuigen, een ieders kleeding, een ieders huis, ja dat dit alles en nog veel meer een eigene schoonheid zal dragen. Maar daarvoor is het noodig, dat allen die gaven bezitten om kunstschoon voort te brengen, ook alle gelegenheid hebben die gaven te ontwikkelen, dat dus alle bronnen van kennis en schoonheid voor een ieder open staan, en het spreekt van zelf dat dit alleen dan mogelijk zal zijn, wanneer de geheele samenleving en de geheele arbeidsverdeling anders zullen zijn dan in onze maatschappij.*

In de ANDB-cyclus verwees de schildering boven de oorspronkelijke uitgang, 'Eens zal de dag, opgaand, vinden Arbeid en Schoonheid vereend' naar dit ideaal (afb. 4, midden). Ook in overeenstemming hiermee was de zorgvuldige afstemming van de schilderijen van Roland Holst op de architectuur van het gebouw (het is wel de vraag of hiervoor de opvattingen van William Morris niet meer bepalend zijn geweest dan die van Kautsky).

#### *Goede en foute kunstenaars*

Zoals Roland twee waardenstelsels, twee morele systemen, zeg maar een 'kapitalistische' en een 'proletarische' tegenover elkaar zag staan in de kunst, zo onderscheidde hij ook twee soorten kunstenaars, die hij duidelijk moreel (niet zozeer artistiek) beoordeelde als 'goed' en 'fout'. De 'foute' kunstenaar was de kunstenaar die het burgerlijk-kapitalistische waardensysteem aanhing. Dit kon

zich uiten in klakkeloze, op het uiterlijk gerichte, natuurnabootsing in zijn kunst: een dergelijke kunstenaar gaf weer wat zijn oog zag, zonder nadenken en zonder oordelen te vellen - dit kon er toe leiden dat ook de meest afschuwelijke maatschappelijke toestanden: armoede, ziekte, krankzinnigheid, door de industrie bedorven landschappen, als 'schilderachtig' en 'schoon' werden gezien. Een dergelijke houding vond Roland Holst immoreel.

Een ander 'kapitalistisch' kunstenaar was het hyper-individualistische type, dat zich van de maatschappij niets aantrok en uitsluitend geïnteresseerd was in de eigen emotionele ervaringen en aandriften. Losbandig bohémien-gedrag en vermeende genialiteit, een *l'art pour l'art*-instelling en het steeds maar najagen van geforceerde artistieke vernieuwingen waren hier uitvloeisels van.

Het ergste vond hij waarschijnlijk nog het type kunstenaar dat uitsluitend naar publieke roem en eer streefde, en zich volledig verkocht aan de smaak van het publiek. Pronkerige, onechte kunst was het resultaat hiervan. De Engelse kunstenaar Frank Brangwyn was kennelijk een weerzinwekkend voorbeeld hiervan: hij vervaardigde wandschilderingen, maar vond zijn eigen inspiratie belangrijker dan de eisen van het gebouw. Zijn schilderijen werden vervaardigd op doek, dat later op de wand werd aangebracht. Met leedvermaak beschreef Roland Holst hoe dergelijke schilderijen niet bleken te passen en afgesneden, dus vermist, moesten worden. Zelf verkondigde hij het direct werken op de wand, al deed hij dat eigenlijk na 1907 niet meer: zijn ANDB-cyclus was al kort na voltooiing gaan afladderen en moest uiteindelijk vervangen worden.

De 'goede' kunstenaar was en deed dus het tegenovergestelde: hij was niet grillig-individueel maar sociaal voelend en harmonisch van karakter en hij had een maatschappelijk-dienende instelling. In de eerste plaats dienend ten aanzien van het gebouw dat hij te decoreren kreeg (zo'n kunstenaar maakte natuurlijk ook geen ezelschilderijen); hij paste zijn kunst aan de architectuur aan en werkte eendrachtig samen met andere kunstenaars en ambachtslieden om een gezamenlijk harmonieus resultaat te verkrijgen. Ten tweede stelde hij zich in dienst van de maatschappij door in plaats van individuele gevoelens zogenaamde maatschappelijk bindende ideeën en idealen samen te vatten en over te dragen.

Roland Holst heeft nooit beweerd dat de

'goede' kunstenaar daadwerkelijk propaganda moest maken voor het socialisme. Hij vond meer dat diens kunst vooruit moest wijzen naar de nieuwe maatschappij. Propagandistische kunst vond hij vaak teveel gebonden aan actuele situaties en daarom te tijdelijk van karakter, te zeer gebonden aan de oppervlakte en de uiterlijke realiteit. In dit opzicht stond hij dus enigszins tegenover Albert Hahn; hij was ook niet bereid Hahn na diens overlijden op te volgen als politiek cartoonist. Maar hij heeft ook nooit, zoals nogal eens over hem beweerd wordt, de kunstenaar beschouwd als een soort priester of profeet. Nog in 1937 schreef hij, dat het gewone leven bestond uit normale, herkenbare, menselijke handelingen en situaties, waarin de bindende idealen die hij weergaf zich manifesteerden.

#### Invloed

Tijdens zijn leven was Roland Holst's invloed in de kunstwereld zeer groot: zijn artikelen werden vaak geciteerd maar ook zeer vaak bekritiseerd en aangevallen. Door zijn hoogleraarschap en directeurschap aan de Rijksacademie heeft hij veel monumentale kunstenaars opgeleid en in zekere zin een 'school' gevormd, maar zijn theoretisch gedachtengoed werd eigenlijk niet verder ontwikkeld. Na de Tweede Wereldoorlog raakte het snel vergeten, omdat geheel anders geaarde kunststromingen op de voorgrond traden. Voor veel kunstenaars was – en is hij waarschijnlijk nog – eerder een afschrikwekkend voorbeeld geworden.

Wat zijn invloed op de socialistische beweging betreft: de invloed van het socialisme op hem is groter geweest dan andersom. Binnen de arbeiders-

beweging gold zijn kunst als een zeer vererenswaardig blijk van solidariteit, maar de portee van zijn werk werd waarschijnlijk maar door weinigen begrepen. Het werk van Albert Hahn sprak duidelijk veel meer aan. De invloed van het socialisme op Roland Holst bleef doorwerken ook toen hij al lang niet meer actief was binnen de beweging: in zijn artikelen van na 1920 is de aan Marx en Kautsky ontleende terminologie geheel verdwenen, maar de notie van de twee tegenover elkaar staande morele stelsels in de kunst klinkt nog in bijna elk stuk door.

#### Literatuur

- R.N. Roland Holst, 'Over de beeldende kunsten in verband met de maatschappij', *Het Jonge Leven* 1 (1910), 3/4, 13, 23, 31/32 en 53/54.
- R.N. Roland Holst, 'Over de monumentale schilderkunst en hare beïnvloeding door de maatschappij', *De Nieuwe Tijd* 15 (1910), 297-306 en 391-398.
- R.N. Roland Holst, 'Over het rythmische en het naturalistische element in de monumentale schilderkunst', *De Nieuwe Tijd* 19 (1914), 184-196.
- H. Gorter, 'Kritiek op de litteraire beweging van 1880 in Holland', *De Nieuwe Tijd* 3 (1898/'99), 168-188, 603-615; 4 (1899/1900), 251-255; nieuwe serie: *De Nieuwe Tijd* 13 (1908), 253-274, 339-374, 401-418, 674-706; 14 (1909), 15-31, 95-111, 218-223.
- Henriëtte Roland Holst, 'Studies in Socialistische Aesthetica', *De Nieuwe Tijd* 11 (1906), 11-26, 261-269, 313-322, 388-410, 492-507, en 12 (1907), 110-127.
- H. Gorter, *Ethiek en materialistische geschiedenisbeschouwing. Eene proeve door Karl Kautsky. Vertaald door -*, Rotterdam 1907.
- K. Kautsky, *De sociale revolutie. II. Op den dag na de sociale revolutie. Vertaald door P. Huygens*, 's Gravenhage [1904].

Deze bijdrage en de hierna volgende bijdrage over Albert Hahn zijn een bewerking van inleidingen, gehouden voor de wbs-gesprekkring Geschiedenis.