

Nederland in het *fin-de-siècle*. De stijl van een beschaving

W. E. KRUL

De term *fin-de-siècle* heeft, in tegenstelling tot periodenamen als 'renaissance', 'barok' of 'romantiek', een schijn van objectiviteit. Dat de negentiende eeuw een einde heeft gehad is onbetwistbaar. Het woord zou dan ook dienst kunnen doen als een neutrale aanduiding voor het tijdvak tussen 1880 en 1900. Maar in de praktijk ligt de nadruk bijna altijd op een bepaald aspect: het gevoel van verontrusting dat in die jaren een deel van het ontwikkelde publiek beheerste en dat in de literatuur en de beeldende kunst, soms ook in de wetenschap, op allerlei manieren tot uitdrukking kwam¹. Naarmate de eeuwwisseling naderde leek het burgerlijk zelfvertrouwen af te nemen. Het vaste geloof in de vooruitgang werd ondermijnd door een fatalisme, dat Nietzsche omschreef als een 'große Müdigkeit', een 'Wille zum Ende'². Aan het begrip *fin-de-siècle* verbindt zich zo haast onvermijdelijk het begrip decadentie.

Hoe algemeen dergelijke gevoelens van neerslachtigheid en nervositeit zijn geweest blijft intussen de vraag. Zelfs in Frankrijk, waar het meest over decadentie werd gepraat en geschreven, behield het openbare leven doorgaans een toon van opgewektheid³. Later, na de verschrikkingen van de wereldoorlog, dachten velen aan de tijd rond 1900 terug als een zorgeloze *belle époque*. Het besef ingrijpende veranderingen mee te maken had niet alleen een verwarrende, maar ook een stimulerende werking. Naast de klacht over het verlies van traditionele waarden stond de verwachting van een spoedig aanbreekende glansrijke toekomst. Het idee van een *fin-de-siècle* kon ook een positieve wending krijgen, als een uitnodiging tot radicale vernieuwing, nu de oude vormen op sterven stonden.

In de Nederlandse cultuur van het *fin-de-siècle* heeft het vernieuwingsstreven vrijwel vanaf het begin de overhand gehad. Er zijn voor dit optimisme enkele eenvoudige oorzaken te noemen. Nederland had niet, zoals Frankrijk na 1870, de herinnering aan een nederlaag te verwerken; de internationale positie van het land leek sedert dat jaar eerder sterker geworden. Van een stagnerende bevolkingsgroei, voor veel Fransen het duidelijkste teken van uitputting, was geen sprake. De binnenlandse politiek werd door de opkomst van het partijstelsel ingewikkelder, maar er bestond geen kloof tussen staat en samenleving als in Duitsland of een parlementaire impasse als in Oostenrijk. De grote depressie van de jaren 1870 en 1880 trof Nederland, met zijn betrekkelijk ouderwetse economische verhoudingen, minder zwaar dan de omringende landen.

1 De bijdragen in M. Teich, R. Porter, ed., *Fin de siècle and its legacy* (Cambridge, 1990) interpreteren het begrip op de meest uiteenlopende manieren, zodat het boek iedere samenhang ontbeert.

2 Fr. Nietzsche, *Der Fall Wagner* (1888); in: Fr. Nietzsche, *Werke in drei Bänden*, K. Schlechta, ed., II (2de dr.; München, 1960) 901-938, aldaar 903.

3 Vergelijk K. W. Swart, *The sense of decadence in nineteenth-century France* (Den Haag, 1964) 187-192, en uitvoeriger E. Weber, *France, fin de siècle* (Cambridge Mass., 1986). D. L. Silverman, *Art Nouveau in fin-de-siècle France. Politics, psychology and style* (Berkeley, 1989) 11-12, 316-317, trekt deze 'melioristische' visie in twijfel.

Van de opleving in de jaren 1890 heeft Nederland daarentegen volop geprofiteerd. De tegenstelling tussen de generaties werd dan ook niet ervaren als een conflict tussen expansief materialisme en decadente verfijning. Machtige industriëlen en kapitalisten, van wie de zonen zich de vermoeide erfgenen hadden kunnen voelen, waren er nauwelijks; de Nederlandse schrijvers en kunstenaars van het *fin-de-siècle* stamden vrijwel allen uit de middenklasse. Wat er aan klachten over het verval van de beschaving te horen was, kwam van gevestigde burgerlijke groepen als de oud-liberalen en slechts zelden van de kunstenaars⁴. De artistieke innovatie volgde in Nederland niet op een maatschappelijk veranderingsproces, maar liep daarmee goeddeels parallel⁵.

Het *fin-de-siècle* begint in de Nederlandse cultuur met de Beweging van Tachtig. Door hun groepsvorming manifesteerden de Tachtigers zich onmiddellijk als een *avant-garde*, die voor de idealen van de tijd representatief wilde zijn. Een duidelijk omschreven programma hadden zij aanvankelijk niet⁶. Voorop stond de breuk met het verleden, de bevrijding uit sociale en literaire conventies, de verwachting van een nationale herleving. Het wachtwoord waaronder zij optrokken was 'nieuw'. Het tijdschrift *De Nieuwe Gids*, opgericht in 1885, was alleen al door de naam een directe uitdaging aan het literaire establishment. Gorters *Mei* van 1889 vatte het streven van de beweging samen in de beroemde openingsregel: 'Een nieuwe lente, een nieuw geluid'. De vernieuwing hield allereerst in dat de kunst ernstig moest worden genomen. Zij diende niet slechts een tijdpassering, maar een levensvervulling te zijn. De ware kunstenaar, zo was de uitgangsgedachte van Tachtig, onderging de kunst als een macht die in staat was het hele bestaan op een ander plan te brengen⁷. Er was echter geen reden waarom het vermogen van de kunst tot verheffing en geestelijke transformatie bij het afzonderlijke individu zou ophouden. Al spoedig deed zich het dilemma voor dat iedere *avant-garde* kenmerkt: moest de beweging beperkt blijven tot een

4 De Nederlandse *avant-garde* werd door de critici herhaaldelijk van 'decadentie' beschuldigd, maar anders dan in Frankrijk nam zij de term niet als geuzennaam over. Vergelijk N. Maas, *De Nederlandsche Spectator. Schetsen uit het letterkundig leven van de negentiende eeuw* (Utrecht, 1986) 242, 264, 276-278, 310; R. Aerts, e. a., *De Gids sinds 1837* ('s-Gravenhage, 1987) 78-79; H. te Velde, "In onzen verslaptentijd met weke hoofden". Neurasthenie, fin de siècle en liberaal Nederland", *De Gids*, CLII (1989) 14-24.

5 Een opmerkelijk voorbeeld van gelijktijdige kunstzinnige en industriële vernieuwingsdrang geeft de familie Verkade; terwijl E. G. Verkade met twee van zijn zoons de bekende koek- en beschuitfabriek in Zaandam tot bloei bracht, volgden twee andere zoons een artistieke loopbaan. Vergelijk E. F. Verkade-Cartier van Dissel, *Eduard Verkade en zijn strijd voor een nieuw toneel* (Zutphen, 1978); C. Boyle-Turner, e. a., *Jan Verkade, Hollandse volgeling van Gauguin* (Zwolle, 1989).

6 Het prospectus van de *Nieuwe Gids* uit 1885 sprak wel van beginselen, maar omschreef die nergens; de eerste aflevering van het blad gaf evenmin een programma. Vergelijk G. Stuiveling, *De Nieuwe Gids als geestelijk brandpunt* (Amsterdam, 1935) 33-35; R. Nieuwenhuys, 'Inleiding' in: B. Luger, H. G. M. Prick, ed., *De Beweging van 80* ('s-Gravenhage, 1982) 2-4; N. Maas, 'Nevel en wind. Enkele reacties op de Nieuwe Gids oktober 1885-mei 1886', *Jaarboek van de Maatschappij der Nederlandse Letterkunde te Leiden 1983-1984* (Leiden, 1985) 13-27. De beroemde 'Inleiding' van Willem Kloos in Jacques Perk, *Gedichten* (Sneek, 1882) had alleen betrekking op de lyriek; vergelijk J. C. Brandt Corstius, *Het poëtisch programma van Tachtig* (Amsterdam, 1968).

7 E. Endt, *Het festijn van Tachtig. De vervulling van heel groote dingen scheen nabij* (Amsterdam, 1990) geeft een mooie beschrijving van de toenemende spanning die dit ideaal met zich meebracht.

exclusief gezelschap van kenners en ingewijden, of moest zij streven naar een grotere gerichtheid op de maatschappij? De pretentie een voorhoede te zijn kon immers alleen worden waargemaakt als de samenleving op den duur in dezelfde richting zou volgen. In de debatten die de Tachtigers met elkaar voerden ging het telkens weer om de juiste verhouding tussen kunst en leven, individu en maatschappij.

De beweging heeft vanaf het begin zowel schilders als schrijvers omvat⁸. Het principe dat hen bij elkaar bracht veronderstelde nog geen gemeenschappelijke stijl. Intensiteit van ervaring en de wil om deze in kunst om te zetten waren genoeg. De 'passie der schoonheid', de verheerlijking van het leven, het lijden en het eigen Ik, konden in uiteenlopende vormen worden weergegeven. De schrijvers putten uit twee volkomen verschillende bronnen: de Engelse romantiek van Keats en Shelley, en het Franse naturalisme van Zola. De schilders oriënteerden zich in hoofdzaak op het Franse impressionisme. Zolang het streven gericht was op het vertolken van persoonlijke indrukken uit de omringende werkelijkheid, waren de laatsten in het voordeel. Tegen de meeslepende waarnemingslust van de schilders, die met hun kunst onmiddellijk in het volle leven leken te staan, waren de schrijvers nauwelijks opgewassen. Het vormbesef van de Engelse romantici hield al spoedig even weinig stand als de wetenschappelijk-deterministische theorieën van het naturalisme. De schrijvers werden zelf schilders; 'naturalisme' kreeg in Nederland de betekenis van breed uitgesponnen schetsen naar het leven, in een woordkunst die zich bij de mindere groten tot in de eerste decennia van de twintigste eeuw handhaafde⁹.

'De Nieuwe Gids nl. bracht in hoofdzaak een kunst van gevoelsopwelling en indruk, evenwijdig lopend met het impressionisme in de schilderkunst', merkte Albert Verwey later op¹⁰. Er was iets zeer avontuurlijks in deze verkenning van de eigen emoties; nog nooit was in de Nederlandse literatuur de individuele gewaarwording in zoveel detail beschreven. De stelligheid waarmee de Tachtigers zichzelf als maat der dingen beschouwden impliceerde een bijna vanzelfsprekende geringschatting van de politiek. Toch was de theorie van het *art pour l'art* niets anders dan een toespitsing van de liberale vrijheidsidee. De opkomst van de beweging viel samen met het hoogtij van het Nederlandse radicale liberalisme; links-liberaal waren ook de politieke commentaren die de *Nieuwe Gids* in een afzonderlijke rubriek aanbood. Zolang het individualisme de norm bleef konden de twee sferen, kunst en politiek, zonder problemen naast elkaar bestaan. Omstreeks 1890 echter leek een keerpunt bereikt. Aan beide zijden ontstond, om verschillende redenen, de overtuiging dat de mogelijkheden van het individualisme waren uitgeput.

Het betrekkelijke isolement waarin de beweging in de eerste jaren had verkeerd veranderde na 1890 geleidelijk in een positie van gezag. Onder studenten en scholieren

8 Voor een overzicht van de Nederlandse schilderkunst in dit tijdperk, zie nu R. Bionda, C. Blotkamp, ed., *De schilders van Tachtig. Nederlandse schilderkunst 1880-1895* (Zwolle, 1991).

9 Vergelijk E. Endt, 'De woordkunst als tale Kanaans' in: *idem, Mooi gebruld, leeuw* (Amsterdam, 1986)91-99.

10 Interview uit 1909, herdrukt in E. d'Oliveira, *De mannen van '80 en '90 aan het woord* (Amsterdam, 1966) 45.

werd de *Nieuwe Gids* met geestdrift gelezen en nagevolgd; de Tachtigers werden van eenzame pioniers tot bewonderde leidersfiguren. De beweging verbreedde zich, en zocht ook in de theorie naar een vastere basis. Deze werd gevonden door in plaats van de persoonlijke ervaring het bovenpersoonlijke en algemeen geldige als doel van de kunst aan te wijzen. De overgang naar dit tegengestelde standpunt werd mogelijk gemaakt door het symbolisme. De Beweging van Tachtig kan dan ook worden ingedeeld in drie fasen: een individualistische periode tot 1890, een symbolistische tot 1894, en een idealistische tot omstreeks 1900. Dikwijls wordt de ineenstorting van de *Nieuwe Gids* in 1894 als een eindpunt genomen, maar dit dwingt tot een omschrijving als 'Beweging van Negentig' voor de Tachtigers en hun geestverwanten die het werk voortzetten¹¹. De scheidslijnen zijn niet met precisie te trekken; ofschoon de ontwikkeling tussen twee uitersten verliep, was de wending minder abrupt dan zij lijkt. Voorzover zij theoretisch werd verantwoord bezat zij ongetwijfeld een zekere logica.

In het kritische vocabulaire uit de beginperiode van de beweging had het woord 'stemming' een centrale plaats¹². Als voornaamste taak van de kunst werd immers het weergeven van gemoedsbewegingen gezien. Schoonheid bestond in intensiteit van gewaarwording, niet in opeenvolging of ordening. De romans en de kritieken van Van Deyssel maakten het betoog ondergeschikt aan de beschrijving van gevoelsindrukken. De best gestructureerde roman uit die jaren was het werk van een buitenstaander: Couperus' *Eline Vere* uit 1889. Ook Gorters *Mei* van hetzelfde jaar is door de lezers waarschijnlijk meer genoten om de innige natuurlyriek dan om de mythologische vertelling die het gedicht bijeenhield. In zijn *Verzen* van 1890 liet Gorter ieder verhalend element weg, op zoek naar een literaire kunst die uitsluitend stemming zou geven: een zuivere gevoelslyriek. De bundel werd door Kloos en Van Deyssel gehuldigd als de hoogste verwezenlijking van hun artistieke idealen. Van Deyssel had al eerder gesproken over de 'sensatie', die zou komen als de overtreffende trap van de impressie; in deze 'sensitivistische verzen' vond hij de kracht van de emotie tot aan de grens van het zeggbare opgevoerd¹³. Willem Kloos verdedigde Gorter tegenover de onwennige lezers met de beroemd geworden zin: 'In het algemeen slechts kan men weten, dat kunst de aller-individueelste expressie van de aller-individueelste emotie moet zijn'¹⁴.

Deze zin, met zijn nadruk op het volstrekt persoonlijke van iedere kunstuiting, is vaak

11 Vergelijk W. Thys, *De Kroniek van P. L. Tak* (Amsterdam, 1956) 135-156.

12 C. Blotkamp, 'Art criticism in De Nieuwe Gids', *Simiolus*, V (1971) 116-136, aldaar 130-131. Vergelijk *idem*, 'Kunstenaars als critici. Kunstkritiek in Nederland, 1880-1895' in: Bionda en Blotkamp, ed., *De schilders van Tachtig*, 75-87.

13 Lodewijk van Deyssel, bespreking van Herman Gorter, *Verzen* (Amsterdam, 1890) in: *De Nieuwe Gids*, VI (1890-91) i, 422-428, aldaar 427; vergelijk E. Endt, *Herman Gorter. Documentatie 1864-1897* (2de dr.; Amsterdam, 1986) 388. Over het begrip 'sensatie' vergelijk H. G. M. Prick, 'Rond Van Deyssels beoordeling van Gorters Verzen' in: *idem, Lodewijk van Deyssel, tien close-ups* (Amsterdam, 1964) 93-102; K. Reijnders, *Couperus bij Van Deyssel. Een chronische confrontatie* (Amsterdam, 1968) 132-221; M. G. Kemperink, *Van observatie tot extase. Sensitivistisch proza rond 1900* (Utrecht, 1988) 17-88.

14 Willem Kloos, bespreking van Herman Gorter, *Verzen* (Amsterdam, 1890) in: *De Nieuwe Gids*, VI (1890-1891) i, 139-149, aldaar 144; vergelijk Endt, *Herman Gorter. Documentatie*, 333-334.

aangehaald als het poëtisch credo van Tachtig. Inderdaad leek Kloos het individualisme van de voorgaande jaren definitief tot dogma te verheffen. Maar zijn woordkeus maakt duidelijk dat de doelstelling inmiddels was verlegd. In plaats van de 'impressie' ging het nu om de 'expressie'; de uitdrukking van het gevoelsleven werd losgemaakt van externe aanleidingen. Wat Gorter in zijn *Verzen* weergaf, suggereerde ook Van Deysssel, was geen waargenomen werkelijkheid maar een zelfstandig innerlijk leven, niet afhankelijk van rede en realiteit, en in sommige opzichten verwant aan de mystiek. De kunstenaar bezat de vrijheid zijn innerlijke roerselen uit te drukken in vormen en beelden die in de werkelijkheid zo niet worden aangetroffen. Met deze gedachtengang was de stap gezet naar een symbolistische kunstopvatting¹⁵. En het is op zijn beurt het symbolisme geweest dat de mogelijkheid opende om het individueel gevoel te transformeren in een gemeenschapsbesef. Dit gebeurde zodra de innerlijke beleving van de kunstenaar werd gezien als een deelhebben aan een hoger beginsel, aan algemeen menselijke en algemeen geldige waarden en waarheden. Hierin ligt de verklaring voor het eigenaardige samengaan van mystiek en maatschappelijke hervormingswil, dat de Nederlandse cultuur van het *fin-de-siècle* kenmerkt.

De richting die de beweging insloeg wordt treffend geïllustreerd in de brief die Albert Verwey op 10 juli 1892 vanuit Amersfoort schreef aan Henriette van der Schalk. Verwey had voor het eerst uitvoeriger kennis gemaakt met Gorter, en hij was opgetogen over hun eensgezindheid.

Door al de dwalingen in kunst, van de tijdgenooten, voelen wij éénzelfden weg rechtuit gaan: een geheel van hollandsch leven dat kunst wordt: ieder het zijne gevend zooals hij het ziet, met zijn aandoening.

Later op de dag voegde Alphons Diepenbrock zich bij het gezelschap, en in de avond maakten zij een wandeling de heuvel op, 'bij volle maan en sterrelucht'. Verwey vertelde over zijn indrukken van Italië en de kunstschaten aldaar; hij merkte op

hoe tusschen al het voorbijgaande Italiaansche leven die blijvende kunstwezens stonden, en die dat gemaakt hebben waren toch ook maar gewone kerels. Diepenbrock zei toen dat ik het dan wel niet eens zou wezen met de bewering dat de werkelijkheid de hoofdzaak is waar alles uit komt. Hij bedoelde: de werkelijkheid op zichzelf is niets, maar wat wij aangedaan door de werkelijkheid voelen, het gevoel en het beeld in ons, dat is het. Daar waren we 't alle drie over eens en dat liepen we maar al voor elkaar te illustreren. De schoonheid in ons is het: de muziek waarin ze zich uit in de eerste plaats, is het allereerst-

15 Over het symbolisme in de schilderkunst, vergelijk B. H. Polak, *Het fin-de-siècle in de Nederlandse schilderkunst. De symbolistische beweging 1890-1900* ('s-Gravenhage, 1955); C. Blotkamp, e. a., *Kunstenaren der idee. Symbolistische tendenzen in Nederland, ca. 1880-1930* (Den Haag, 1978) 21-35; J. Steen, 'Symbolisme' in: G. Imanse, T. Osterwold, J. Steen, A. Vowinckel, *Van Gogh tot Cobra. Nederlandse schilderkunst 1880-1950* (Amsterdam, 1980) 42-76. De opvatting van R. Goldwater, *Symbolism* (New York, 1979), die Van Gogh als enige echte Nederlandse symbolist beschouwde, heeft weinig navolging gevonden. Voor het literaire symbolisme, zonder speciale aandacht voor Nederland, zie S. Dresden, *Symbolisme* (Amsterdam, 1980).

bewonderenswaardige van onze uitingen, van de mooie verzen. Gorter kwam er tegenop dat ze zijn verzen om de reëelheid prijzen: die stommerts: als of dat de hoofdzaak is. Onder 't spreken door keken we naar de glimworpjes: net groene juweelen tusschen de struikblaren; naar de maan groot en oranje, niet ver boven de horizon; naar de sterrepuntjes tusschendoorde zwarte boomen; toen we boven waren praatten we niet *meer*. laten we nu niet meer ervan praten, zei Gorter, we zullen 't wel *doen*. Toen we terug liepen stilletjes, zei Diepenbrock: ik geloof dat we nu drie tevreden menschen zijn. Ja, zei Gorter, heel sereen. En zij vertelden elkander hun droomen, gekke en mooie, en we lachten en schaterden in den maneschijn¹⁶.

Er is in dit document — één voorbeeld uit vele — geen spoor van decadente moedeloosheid. Integendeel, het drietal uit dit verslag geeft blijk van hooggespannen verwachtingen en grote ambities, zeker als zij waren dat *zij* de makers van een nieuwe kunst zouden zijn: 'we zullen 't wel *doen*'. De nieuwe kunst zou niet realistisch zijn, maar een uitdrukking van het innerlijk leven: 'de schoonheid in ons is het'. Zij zou zich niet beroepen op voorbijgaande en willekeurige gewaarwordingen, maar gericht zijn op het blijvende, zoals de 'blijvende kunstwezens' van de Italiaanse renaissance. En zij zou, tenslotte, een eigen Nederlands karakter bezitten: 'een geheel van hollandsch leven dat-kunst wordt'. Het was het programma van Tachtig in vrijwel volgroeide vorm. In de volgende jaren zou het symbolistische element, de expressie van innerlijke schoonheidservaring, verder opgaan in een streven naar beschouwelijkheid. Hieruit groeide het ideaal van de 'monumentale kunst' of 'gemeenschapskunst'. Wanneer alle takken van kunst zich gezamenlijk in dienst zouden stellen van een algemene Idee, zo was de gedachte, zou er opnieuw een echte stijl ontstaan, die de gehele samenleving kon doordringen en verheffen. Van het uiterste individualisme voltrok zich een wending naar even extreme maatschappelijke aspiraties. De voorstelling van een glansrijke toekomst werd alleen nog versterkt; wat bleef was ook de aandacht voor het nationale.

Het symbolisme was, na het impressionisme, in zekere zin de revanche van de literatuur op de schilderkunst¹⁷. Het impressionisme streefde naar een kunst van zuivere waarneming, zonder bijmenging van verhalende, anekdotische of betogende elementen; het symbolisme veronderstelde in het kunstwerk opnieuw een gedachteninhoud, een wijsgerige of levensbeschouwelijke strekking. Het was een kunst die vroeg om voortdurend commentaar. En in dit commentaar kreeg de bedoeling van de kunstenaar een steeds gewichtiger plaats toegemeten. Zijn zieleleven weerspiegelde niet alleen de actualiteit, zoals bij de impressionist, maar de tijdgeest: het zicht op komende dingen. De kunstenaar werd tot ziener en profeet. De Franse criticus Albert

16 Albert Verwey aan Henriëtte van der Schalk, 10 juli 1892 in: M. Nijland-Verwey, ed., *Kunstenaarslevens. De briefwisseling van Albert Verwey met Alphons Diepenbrock, Herman Gorter, R. N. Roland Holst, Henriëtte van der Schalk en J. Th. Toorop* (Assen, 1959) 57-58; vergelijk E. Endt, *Herman Gorter. Documentatie 1864-1897* (Amsterdam, 1986) 439-440.

17 Vergelijk G. Brom, *Schilderkunst en literatuur in de negentiende eeuw* (Utrecht, 1959) 188-189; Dresden, *Symbolisme*, 154-155.

Aurier paste begin 1890 het begrip symbolisme het eerst toe op een Nederlander, toen hij in Van Goghs 'Zaaier' een symbool herkende van

cette idée fixe qui hante sa cervelle de l'actuelle nécessité de la venue d'un homme, d'un messie, semeur de vérité, qui régènerait la décrépitude de notre art et peut-être de notre imbécile et industrialiste société¹⁸.

In een brief aan Aurier aanvaardde Van Gogh deze interpretatie, al wilde hij onder geen beding tot een bepaalde kunstsecte gerekend worden¹⁹. Na zijn dood in de zomer van dat jaar groeide zijn roem snel. De jongere Nederlandse schilders en schrijvers gebruikten de eerste tentoonstellingen van zijn werk als manifestaties van hun vernieuwingsdrang. Hij werd nu zelf tot 'zaaier van de waarheid' uitgeroepen.

De kennismaking met Van Gogh was een van de factoren die na 1890 een stroomversnelling in het Nederlandse culturele leven teweegbrachten. In 1890 ook vestigde Jan Toorop, na langdurig verblijf in Brussel en Londen, zich in Katwijk, waar hij met symbolistisch werk begon te experimenteren²⁰. Een jaar later introduceerde Jan Verkade de symbolistische kunst uit de school van Pont-Aven bij zijn Nederlandse vakgenoten²¹. De schilder Antoon Derkinderen werd als voorman van een nieuwe, monumentale en anti-individualistische stijl ingehaald. Alphons Diepenbrock kreeg met zijn plechtige en visionaire essays in de *Nieuwe Gids* een grote invloed op de beweging²². De Nederlandse bewerking door Frank van der Goes van Bellamy's utopische roman *Looking backward* leidde in de *Nieuwe Gids* tot een uitvoerige polemiek over de maatschappelijke taak van de kunst²³. Niet alle Tachtigers waren bereid het liberale individualisme van de jaren 1880 op te geven; Kloos deed het niet, en Van Deyssel voorlopig evenmin²⁴. Maar het initiatief kwam te liggen bij de aanhangers van een nieuw gemeenschapsideaal. Als belangrijkste inspiratiebronnen

18 G. A. Aurier, 'Les isolés. Vincent Van Gogh', *Mercur de France*, I (1890) 24-29; herdrukt in: R. Pickvance, *Van Gogh in Saint-Rémy and Auvers* (New York, 1988) 310-315, aldaar 313. Vergelijk Goldwater, *Symbolism*, 182-183; J. Steen, 'Symbolisme' in: G. Imanse, e. a., *Van Gogh tot Cobra*, 46-47; J. Hulsker, *Lotgenoten. Het leven van Vincent en Theo van Gogh* (Weesp, 1985) 577-578.

19 Van Gogh aan Aurier, 12-2-1890, in: Vincent van Gogh, *Verzamelde brieven*, III, J. van Gogh-Bonger, ed. (4de dr.; Amsterdam, 1955) 500-501: 'il me semble si difficile de faire la séparation entre impressionnisme et autre chose; je ne vois pas l'utilité d'autant d'esprit sectaire que nous avons vu ces dernières années, mais j'en redoute le ridicule'.

20 Vergelijk V. Hefting, *Jan Toorop, een kennismaking* (Amsterdam, 1989) 65.

21 Vergelijk J. A. van Beers, 'Jan Verkade en Nederland' in: Boyle-Turner, ed., *Jan Verkade*, 36-47.

22 Vergelijk Endt, *Het festijn van Tachtig*, 77.

23 Stuiveling, *De Nieuwe Gids als geestelijk brandpunt*, 99-113; G. Colmjon, *De Beweging van Tachtig. Een cultuurhistorische verkenning in de negentiende eeuw* (Utrecht, 1963) 302-308.

24 Voor Van Deyssel bleef nationale verheffing samenvallen met zelfverheffing: 'Als ik, in Holland staande, de eenige dukdalf van het Persoonlijkheidsbegrip was, die nog te zien was boven de vloed der gemeenschapsideeën die de heele wereld overstromen, — zou ik kunnen denken, dat ik toch nog eenigszins mijn oud verlangen verwezenlijkt had om het land van mijn taal en mijn ziel eenig te doen zijn boven de landen'. L. van Deyssel, 'Gedachte, kunst, socialisme enz.', *De Nieuwe Gids*, VI (1890-1891) i, 249-262, aldaar 255. Maar enkele jaren later onderwierp ook hij zich aan een bovenpersoonlijke 'levensleer', in dit geval van theosofische strekking: Lodewijk van Deyssel, 'Tot een levensleer', *Tweemaandelijksch Tijdschrift*, II (1895-1896) i, 340-350.

dienden een romantisch catholicisme, het Engelse utopische socialisme van Ruskin en Morris, en de hooggestemde theorieën over kunst en samenleving van Richard Wagner.

De samenwerking tussen schilders en schrijvers was tot nog toe vooral theoretisch geweest. De *Nieuwe Gids* besteedde ruime aandacht aan de nieuwste ontwikkelingen in de beeldende kunst, meestal bij monde van de schilders zelf. Een vaste gelegenheid om hun werk te presenteren, zoals de schrijvers met het tijdschrift bezaten, hadden zij echter niet. Zij waren aangewezen op de reeds bestaande organisaties, of op incidentele tentoonstellingen. Een poging om meer zelfstandigheid te verwerven leidde in 1891 tot een scheiding in het genootschap Pulchri Studio in Den Haag, dat beheerst werd door gerenommeerde kunstenaars als Jozef Israëls, H. W. Mesdag en Jacob Maris, en tot stichting van een nieuwe vereniging, de Haagsche Kunstkring. De oprichters volgden het voorbeeld van 'Les XX' in Brussel, waarvan Jan Toorop, spoedig een van de leidende figuren, al sedert 1884 lid was²⁵. Vanuit Frans of Belgisch perspectief kwam de afsplitsing in Nederland tamelijk laat, maar zij ging vooraf aan de vergelijkbare bewegingen in Duitsland en Oostenrijk; de Münchener Sezession dateert van 1892, en de Sezessionen in Wenen en Berlijn eerst van 1897²⁶. Net als daar ging het allereerst om de vrijheid van exposeren, ongehinderd door het oordeel van de gevestigde autoriteiten. Het was niet de opzet een bepaalde artistieke richting voor te schrijven, maar vanzelfsprekend was er een afwending van het impressionisme merkbaar. De Haagsche Kunstkring streefde uitdrukkelijk niet alleen naar 'de bevordering van: schilderkunst, beeldhouwkunst, fraaie letteren, toonkunst, kunstindustrie', maar ook naar 'aansluiting bij en samenwerking tusschen de beoefenaren dier verschillende kunsten'²⁷.

In het voorjaar van 1892 bracht de vereniging een eerste overzicht van het oeuvre van Van Gogh, dat aanvankelijk in Pulchri Studio te zien zou zijn. Toorop zelf trok kort daarna de aandacht met symbolistisch werk op de geruchtmakende tentoonstelling bij het lustrum van het Amsterdams Studentencorps. In de zomer exposeerde de Haagsche Kunstkring werk van moderne Franse en Belgische kunstenaars; Toorop tekende een omslag voor de catalogus met een ridder, die het Haagse doornroosjeskasteel binnendringt. En rond de jaarwisseling volgde, opnieuw onder toezicht van Toorop, een grote herdenking van Van Gogh in Amsterdam. De stervende zonnebloem van Richard Roland Holst op de catalogus poogde Van Goghs kunst in een enkel zinnebeeld samen te vatten²⁸.

De wending naar het symbolisme zou zich in Nederland niet hebben kunnen

25 Vergelijk L. Tibbe, 'Les XX' en de Nederlandse schilderkunst (1883-1893)', *De negentiende eeuw*, V(1981) 115-147.

26 Vergelijk P. Paret, *The Berlin secession. Modernism and its enemies in imperial Germany* (Cambridge Mass., 1980) 29-37; C. E. Schorske, *Fin-de-siècle Vienna. Politics and culture* (New York, 1981) 213-219.

27 Geciteerd in R. de Leeuw, 'De eerste afdeling: schilder- en beeldhouwkunst' in: *Haagse kunstkring. Werk verzameld* ('s-Gravenhage, 1977) 7.

28 Voor een overzicht van het Nederlandse kunstleven in 1892 en de rol van Toorop daarin, vergelijk R. Siebelhoff, 'Jan Toorop and the year 1892', *Canadian journal of Netherlands studies*, IX-X (1988-1989) 72-96.

voltrekken zonder buitenlandse voorbeelden. Een navolging, niet alleen van de theorie van het symbolisme, maar ook van de in Frankrijk zo nadrukkelijke concentratie op vervalsverschijnselen had voor de hand gelegen. Maar het is opvallend hoezeer de diverse invloeden in Nederland op een eigen manier werden verwerkt, en hoeveel weerstand er in het algemeen tegen een voorstelling van decadentie bestond. Vanaf het begin had de Beweging van Tachtig zich op dezelfde hoogte willen plaatsen als de moderne kunst uit Frankrijk of Engeland. Zij realiseerde zich echter dat imitatie nog altijd een achterblijven betekende; gelijkwaardigheid kon alleen bereikt worden door het vinden van een zelfstandige stijl, die ook anderen iets te zeggen zou hebben. Een krachtig besef van nationale autonomie was de beweging dan ook evenzeer eigen. Soms nam dit zelfs komische vormen aan, zoals toen Willem Kloos bij het bezoek van Paul Verlaine in 1892 de Franse dichter de les begon te lezen over de beginselen van de poëzie²⁹.

De gebruikelijke decadente thema's: moedeloosheid, ondergangsstemmingen, en daarnaast esthetisme en dandyisme, nemen in de Nederlandse kunst van de jaren 1890 een betrekkelijk ondergeschikte plaats in³⁰. Louis Couperus is de meest opvallende uitzondering. Zijn *Eline Vere* van 1889 en in nog sterkere mate *Noodlot* van 1890 beschrijven de neergang van de hoofdpersonen als een onverbiddelijk proces. En in zijn persoonlijk optreden vertoonde hij zich graag als een volstrekt onmaatschappelijke schoonheids vereerder³¹. Maar aan de algemene richting van de Nederlandse cultuur kon hij zich niet onttrekken. In zijn roman *Extase* van 1892 verhief hij het liefdesverlangen tot een mystieke ervaring, geheel in de geest van het symbolisme; en de volgende jaren koos ook hij in een drietal overigens weinig geslaagde romans de verhouding tussen kunst en samenleving tot onderwerp³². Paradoxaal nog was de positie van Lodewijk van Deyssel. Hij was met zijn individualistische zelfverheerlijking stellig de meest egocentrische figuur van Tachtig. Zijn betogen tegen het socialisme uit 1891-1892 stelden de dandy voor als de ware kunstenaar:

Ik vind een mooie jas te dragen iets beters dan een hoofd vol kennis te hebben, omdat de jas mij aangenaam en de kennis mij vervelend aandoet, en omdat ik het in slapeloze nachten verwerven van kennis niet verdienstelijker kan vinden dan het kopen van een mooie jas. Verdienstelijk is hij, die doet, heeft of is, wat mij aangenaam affecteert³³.

Slechts weinig deelnemers aan de beweging namen dit standpunt over. Toch ging er een grote invloed van hem uit. In zijn kritieken en manifesten hield hij een aanhoudend

29 F. Erens, *Vervlogen jaren*, H. G. M. Prick, ed. ('s-Gravenhage, 1982) 281.

30 Vergelijk J. Goedegebuure, *Decadentie en literatuur* (Amsterdam, 1987) 56-71.

31 E. Eweg, 'Ik leef een metamorfose'. Couperus als dandy en auteur' in: A. Hielkema, ed., *De dandy, of de overschrijding van het alledaagse* (Amsterdam, 1989) 95-113.

32 Vergelijk J. Fontijn, *Leven in extase. Opstellen over mystiek en muziek, literatuur en decadentie rond 1900* (Amsterdam, 1983) 185-195, en *idem*, 'De esthetiek van de politiek. Couperus en de politiek' in: T. van Deel, N. Laan, ed., *Staalkaart. Opstellen over letterkunde* (Amsterdam, 1984) 57-71.

33 Lodewijk van Deyssel, 'Over socialisme', *De Nieuwe Gids*, VII (1891-1892) i, 365-396, aldaar 380-381.

pleidooi voor verhoging van het peil van de Nederlandse literatuur. Telkens weer kwam hij terug op de gedachte dat de kwaliteit van het bestaan afhangt van de kwaliteit van de kunst: 'Wij kunstenaars, wij zijn alles, wij alleen zijn het geluk en de liefde van de toekomst'³⁴. En telkens ook sprak hij de hoop uit dat juist in Nederland de kunst van de toekomst al het voorafgaande zou overtreffen. Daarmee kende hij, in weerwil van zijn decadentisme, aan de kunstenaar een grote verantwoordelijkheid toe. Niet toevallig bleef van zijn werk nog het langst de leuze naklinken uit zijn *Verzamelde opstellen* van 1894: 'Wij willen Holland hoog opstooten midden in de vaart der volken'³⁵.

De symbolistische tekeningen van Jan Toorop uit de vroege jaren 1890 tonen een zekere verwantschap met het pessimisme van de romans van Couperus. In 'De tuin der weeën' (1891), 'Les rôdeurs' (1891) en 'Fatalisme' (1893) is er de suggestie van een beklemmend onheil, een dreiging waaraan alleen door dood of vernietiging is te ontkomen³⁶. De andere kant van deze zwaarmoedigheid was een heftig verzet tegen alle maatschappelijke verplichtingen. Toorops werk bevatte dan ook herhaaldelijk verwijzingen naar opstand en revolutie. Zijn belangstelling voor het socialisme van Morris, dat hij in Engeland had leren kennen, werd gedurende enige tijd verdrongen door anarchistische sympathieën³⁷. Hij stond daarin niet geheel alleen; maar wat er in Nederland aan anarchisme was bleef steeds hoogst theoretisch. Tot een betrokkenheid bij het anarchisme van de daad, waarin sommige Franse schilders en schrijvers verwickeld raakten, kwam het niet³⁸. Het merendeel van de Nederlandse kunstenaars had er weinig begrip voor. Zij wilden niet afbreken, maar constructief zijn; aan hun toekomstidealen kenden zij meer gewicht toe dan aan hun afkeer van het bestaande. Paul Verlaine constateerde bij zijn bezoek in 1892 tot zijn verbazing dat zijn gastheren zich als socialist beschouwden. Hij zag er iets typisch Hollands in: 'Cela n'a rien à faire avec notre idéal!'³⁹. Inderdaad waren voor sommigen toen al weer andere dingen aan de orde dan het toegeven aan persoonlijke stemmingen in een artistiek symbolisme of

34 Lodewijk van Deyssel, 'Over literatuur' (1886) in: *idem, Verzamelde opstellen*, I (2de dr.; Amsterdam, 1899) 35-91, aldaar 77.

35 Lodewijk van Deyssel, 'Nieuw Holland', *ibidem*, 1-34, aldaar 14. Het artikel, door de auteur gedateerd 1884 maar geschreven omstreeks 1888, verscheen hier voor het eerst. Zie ook de toelichting in Lodewijk van Deyssel, *Nieuw Holland*, H. G. M. Prick, ed. (Amsterdam, 1979).

36 Hefting, *Jan Toorop*, 54-91. Voor de biografische achtergrond van dit werk blijft onmisbaar: A. van der Woud, 'Toorop en zijn Sphinx' in: R. Oxenaar, e. a., *J. Th. Toorop. De jaren 1885 tot 1910* (Otterlo, 1978) 31-46.

37 Polak, *Het fin-de-siècle in de Nederlandse schilderkunst*, 80-83.

38 Vergelijk Dresden, *Symbolisme*, 60-62. Over de reeks aanslagen in Parijs tussen 1892 en 1894, vergelijk J. Maitron, *Le mouvement anarchiste en France*, I (Parijs, 1983) 206-261; over de sympathieën van de kunstenaars: E. W. Herbert, *The artist and social reform. France and Belgium, 1885-1898* (New Haven, 1961) 99-126; D. D. Egbert, *Social radicalism and the arts. Western Europe* (New York, 1970) 237-255; J. U. Halperin, *Félix Fénéon, aesthete and anarchist in fin-de-siècle Paris* (New Haven, 1988); R. D. Sonn, *Anarchism and cultural politics in fin de siècle France* (Lincoln, Nebraska, 1989).

39 Ph. Zilcken, *Au jardin du passé* (Parijs, 1930) 107; geciteerd in Polak, *Het fin-de-siècle in de Nederlandse schilderkunst*, 207. Vergelijk J. M. Joosten, ed., *De brieven van Johan Thorn Prikker aan Henri Borel en anderen, 1892-1904* (Nieuwkoop, 1980) 76: 'Hij beweerde, wanneer je artiest bent moet je vanzelf anarchist zijn'.

politiek anarchisme. In de *Nieuwe Gids* van augustus 1893 wees Alphons Diepenbrock beide stromingen tegelijk van de hand als de laatste consequentie van het individualisme: 'Het symbolisme is een uiterste in de kunst der lyrische zelf-exaltatie, analoog aan het anarchistische beginsel in het maatschappelijk rijk, en aan het dilettantisme in het rijk der ideeën'⁴⁰.

Wilde de kunst opnieuw invloed verwerven op de samenleving, meende Diepenbrock, dan moest zij zich ondergeschikt maken aan een algemeen geldig beginsel; van de willekeur der ideeën moest zij overgaan tot de ene absolute Idee. Van Deyssel had zich beklagd:

dat het Middeneeuwsch Monotheïsme de laatste wereldstijl is geweest, stijl van denken en stijl van leven, en in al wat daarna is gekomen, is een langzame verontstijling te merken, tot dat de heeleboel geëindigd is met zich te vernietigen in de volkomen stijlloosheid van materialisme en socialisme (utilistisch positivisme) waarin wij nu liggen te modderen⁴¹.

Hij wendde zich resoluut af. Maar als nu uit het socialisme, zelf immers een Idee, een nieuwe alomvattende stijl zou kunnen groeien? In het voorjaar van 1892, dat zo rijk was aan artistieke evenementen, exposeerde Antoon Derkinderen in Amsterdam de schilderijen die hij voor het stadhuis in Den Bosch had vervaardigd. Zij werk sloot aan bij geen van de op dat ogenblik gangbare stromingen; het impressionisme leek geheel aan hem voorbijgegaan, en hij streefde evenmin naar symbolistische expressiviteit. De eerste 'Bossche wand' toonde een herleefde historieschilderkunst, maar dan geabstraheerd, bewegingloos en bijna teruggebracht tot het platte vlak⁴². Jan Veth, criticus en portretschilder, verhief de bedoelingen van Derkinderen tot een principiële afwijzing van het individualisme; hier was voor het eerst sinds lange tijd opnieuw gezocht naar uitdrukking van een maatschappelijke saamhorigheid. Dit was gemeenschapskunst. Derkinderen greep terug op oudere monumentale tradities, maar zijn werk stond ook op één lijn met de idealen van Richard Wagner, en met het opkomende socialisme.

In het leven der gemeenschap ligt het Groote, waarin de vele geïsoleerdheden worden vervolledigd tot het algemeene. En de mensch, die leeft in de gemeenschapsidee, wordt door groote breede ideeën gedragen ..⁴³.

Anderen uitten zich in dezelfde geest. Het begrip gemeenschapskunst maakte snel opgang⁴⁴. Omdat het zowel een confessionele als een socialistische invulling toeliet,

40 Alphons Diepenbrock, 'Schemeringen', *De Nieuwe Gids*, VIII (1892-1893) ii, 449-464, aldaar 460; herdrukt in Alphons Diepenbrock, *Verzamelde geschriften*, E. Reeser, ed. (Utrecht 1950) 55-71, aldaar 62-63.

41 Van Deyssel, 'Over socialisme', 395.

42 A. M. Hammacher, *De levensstijl van Antoon der Kinderen* (Amsterdam, 1932) 47-55; tentoonstellingscatalogus *Antoon Derkinderen 1859-1925* ('s-Hertogenbosch, 1980) 21-23, 31-33, 71-80.

43 Jan Veth, *Derkinderens wandschildering in het Bossche stadhuis* (Amsterdam, 1892) 12.

44 Polak, *Het fin-de-siècle in de Nederlandse schilderkunst*, 200-213; E. Braches, *Het boek als nieuwe kunst. Een studie in Art Nouveau* (Utrecht, 1973) 24-42; Blotkamp, e. a., *Kunstenaren der idee*, 36-47.

kon het gemakkelijk dienen als een consensus die de beweging bijeenhield. Het was een ideaal dat aansloot bij een diepgewortelde ethische impuls in de Nederlandse samenleving. Het toonde hoezeer er bij alle veranderingen behoefte bestond aan stabiliteit en aan een richtinggevend beginsel. Ofschoon het zich keerde tegen het anarchisme en het *vie de bohème*, was het toch hoogst vleidend voor het zelfbewustzijn van de kunstenaar: het gaf hem een maatschappelijke taak zonder de voorstelling van zijn visionaire begaafdheid aan te tasten. Het maakte hem tegelijk dienstbaar en nederig, en verhief hem hoger dan ooit te voren; hij zou zich immers onderwerpen aan het belang van de samenleving, maar hij zou zelf het beste inzicht in dat belang hebben.

Dit denkbeeld zou de Nederlandse cultuur tot aan de eeuwwisseling blijven beheersen, en zich ook daarna nog lang doen gelden. Het leek de sleutel tot het vinden van de alomvattende stijl die Wagner en Morris voor de toekomst hadden aangekondigd. In een brief aan Jan Veth verklaarde Derkinderen dat hij Wagner zag als 'de man van 'Stijl' in onzen tijd ..., 'Stijl' zoals men spreekt van de 'Stijl' van een bouwkundig monument'⁴⁵. Anders dan de schilderkunst, is de architectuur een omgevingskunst; zij is altijd meer dan de weergave van een persoonlijke indruk. In de rangorde der kunsten die zich omstreeks het midden van de jaren 1890 begon af te tekenen, kreeg zij dan ook de hoogste plaats toegewezen. Het ging nu om opbouwen, vormgeven, samenvoegen. De ondergang van de *Nieuwe Gids* in 1894 maakte aan het individualisme in de beweging definitief een einde⁴⁶. De bladen die het werk voortzetten streefden alle naar samenwerking en synthese. In de plaats van 'stemming', nu verworpen als 'een naargeworden woord', kwam het kernbegrip 'vorm'⁴⁷. Albert Verwey schreef in de inleiding van zijn *Tweemaandelijksch Tijdschrift*:

Of de een het zoekt in het oude christendom, de ander in het occultisme, een derde in het socialisme, een vierde in de oude Italianen, een vijfde, ja in welke afdeeling van het verleden wordt niet gezocht naar een vorm voor het tegenwoordige? — het feit is, dat de heele wereld in kunst, wijsbegeerte en maatschappelijk leven in één angst zoekt of ze het vinden zal⁴⁸.

De idee van een gemeenschapskunst veronderstelde opnieuw een zekere autonomie ten opzichte van het buitenland. De waarden die de kunst zou moeten uitdrukken, konden niet anders zijn dan de waarden van een specifieke gemeenschap. Stijl en vorm van de Nederlandse kunst zouden onvermijdelijk Nederlandse trekken vertonen. De periode tussen 1895 en 1900 was een bloeitijd van de Nederlandse kunstnijverheid.

45 Geciteerd in *Antoon Derkinderen 1859-1925*, 26, noot 2.

46 Verwerping van het individualisme betekende overigens niet noodzakelijk aanvaarding van de sociaal-democratie. G. H. 's Gravesande, *De geschiedenis van de Nieuwe Gids. Brieven en documenten* (Arnhem, 1955) heeft afdoende duidelijk gemaakt dat de ondergang van de *Nieuwe Gids* geen gevolg was van de klassenstrijd, zoals Stuiveling in 1935 betoogde: *De Nieuwe Gids als geestelijk brandpunt*, 113-114.

47 Over 'stemming': Jan Kalf, 'Tooneel', *De Kroniek*, I (1895) 212; vergelijk Blotkamp, 'Art criticism in De Nieuwe Gids', 131. Over het begrip 'vorm', vergelijk J. Kamerbeek jr., *Albert Verwey en het nieuwe classicisme* (Groningen, 1966) 10-28.

48 [Albert Verwey], 'Inleiding', *Tweemaandelijksch Tijdschrift*, I (1894-1895) i, 1-7, aldaar 5.

Het aantal ateliers voor meubelkunst, keramiek, glaswerk, grafisch ontwerpen en andere toegepaste kunsten breidde zich sterk uit; er verschenen gespecialiseerde tijdschriften geheel gewijd aan decoratie en vormgeving⁴⁹. Verscheidene bekende kunstenaars, zoals Roland Holst en Thorn Prikker, namen het besluit zich voortaan alleen nog op 'gebonden' kunst toe te leggen. Zelfs Jan Toorop concentreerde zich een tijdlang hoofdzakelijk op grafisch werk, affiches, boekbanden en tegeltableaus voor hij het schilderen weer opnam⁵⁰. De bloei van de 'versieringskunst' hing onmiskenbaar samen met de toenemende welvaart: er was veel vraag naar nieuwe gebruiksgoederen, en er was een publiek dat er prijs op stelde modern te zijn. Deze moderniteit kon zich echter alleen doorzetten met handhaving van traditionele Nederlandse deugden⁵¹.

Het zelfvertrouwen van de Nederlandse kunstenaars was omstreeks 1895 zodanig gegroeid, dat zij de ontwikkelingen in het buitenland naast zich neer konden leggen zonder enig gevoel van minderwaardigheid of provincialisme. Terwijl in België, Frankrijk en Duitsland een nerveuze en grillige decoratiekunst werd ontwikkeld als een passende begeleiding van het moderne leven, hielden de Nederlandse kunstenaars zich aan principes van evenwicht, harmonie, bezonnenheid⁵². De stijl die zijn naam ontleende aan de kunsthandel *L'Art Nouveau*, opgericht in Parijs in 1895, of aan het Duitse tijdschrift *Jugend* van 1896, vond in de Nederlandse kunstcentra betrekkelijk weinig navolging. Uit de reacties sprak soms een zekere meewarigheid, alsof hier een doel werd nagestreefd dat in Nederland alweer als verouderd gold⁵³. Het Amsterdamse beursgebouw van Berlage, begonnen in 1898, toont de Nederlandse kunstidealen van het *fin-de-siècle* in volgroeiende vorm: een rustige, brede monumentaliteit, sober en rechtlijnig in decoratie, en juist door zijn ingetogenheid van een plechtige wijding. Het toont ook hoe de gemeenschapskunst tegelijk pragmatisch en utopisch kon zijn. Albert Verwey verdedigde de bouw van de Beurs als een socialistisch project met het argument dat het gebouw in zijn vormgeving al vooruitwees naar een latere culturele bestemming⁵⁴. Die verwachting is in ieder geval uitgekomen.

Het einde van de negentiende eeuw in Nederland werd niet gekenmerkt door pessimisme, maar door een groot vertrouwen in de toekomst. De nervositeit die gewoonlijk met het *fin-de-siècle* wordt geassocieerd ontbrak niet, maar zij had een positieve ondergrond. Het idee van de gemeenschapskunst gaf de Nederlandse

49 Vergelijk L. Gans, *Nieuwe kunst. De Nederlandse bijdrage tot de Art Nouveau* (Utrecht, 1960).

50 Hefting, *Jan Toorop*, 92-123.

51 Polak, *Het fin-de-siècle in de Nederlandse schilderkunst*, 284, spreekt terecht van een 'volkomen nationale, nieuwe stijl'; vergelijk ook Gans, *Nieuwe kunst*, 123-127.

52 Er waren overigens grote plaatselijke verschillen: de Belgische *art nouveau* ontmoette in Rotterdam en Den Haag veel minder weerstand dan in Amsterdam. Vergelijk Gans, *Nieuwe kunst*, 63-82, en F. Ledelmeijer, D. van der Cingel, *Art nouveau en art deco in Nederland* (Amsterdam, 1983) 25-31.

53 André Jolles, 'Modern', *De Kroniek*, I (1895) 179; vergelijk ook Jan Veth, 'Schilderkunst', *ibidem*, 218, over 'de toestanden in de jongere Parijsche bent, met welke onze kunstwereld gelukkig nog maar flauwe trekken van overeenkomst vertoont'. Door H. P. Berlage en zijn kring werd de Franse en Belgische 'art nouveau' met grote heftigheid als 'decadent' afgewezen: Gans, *Nieuwe kunst*, 9-11.

54 Albert Verwey, 'Bijdragen tot de versiering van de Nieuwe Beurs', *Tweemaandelijksch Tijdschrift*, IV (1897-1898) ii, 183-212.

kunstenaars van de jaren 1890 het besef gezamenlijk te werken aan een komende en betere maatschappij. Meningsverschillen waren er desondanks genoeg. Na de vestiging van de SDAP kreeg het begrip socialisme een strakkere inhoud, zodat een plaatsbepaling onvermijdelijk werd. Het heftige debat over de monarchie dat in 1896 in de *Kroniek* werd gevoerd maakte duidelijk hoezeer de toekomstvoorstellungen van elkaar verschilden⁵⁵. In hetzelfde jaar herlazen Gorter en Henriette Roland Holst het werk van Morris; zij besloten op grond daarvan om zich als lid te melden van de socialistische partij⁵⁶. Alphons Diepenbrock, aan het andere uiterste van het politieke spectrum, voelde zich het meest verwant met de voorlopers van de *Action française*, al gaf hij daar geen praktisch gevolg aan⁵⁷. Toch bleef bij velen van hun generatie ook na de eeuwwisseling de overtuiging bestaan dat zij, ieder op een eigen manier, een cultuurideaal dienden dat de politieke tegenstellingen te boven ging.

55 Het debat wordt meestal beschreven als een voortzetting van de eerdere discussies in de *Nieuwe Gids*, maar er was een duidelijke accentverschuiving. In 1890-1891 ging het om een standpuntbepaling tegenover de gemeenschapsidee; in 1896 om de vraag of de gemeenschap van de toekomst autoritair of democratisch zou zijn. Vergelijk J. C. Brandt Corstius, 'Een debat over kunst en leven in 1896', *Apollo, maandschrift voor literatuur en beeldende kunsten*, II (1947) 263-275; Thys, *De Kroniek van P. L. Tak*, 157-167; Marius Bauer, *Brieven en schetsen van zijn reizen naar Moskou en Constantinopel gevolgd door enige polemieken tussen socialisten en estheten*, G. H. 's Gravesande, ed. (Amsterdam, 1964).

56 Henriëtte Roland Holst, *Herman Gorter* (Amsterdam, 1933) 23. In 1898 publiceerde zij samen met Gorter een vertaling van Morris' *A dream of John Ball*; vergelijk J. C. Brandt Corstius, 'Herman Gorter en Henriëtte Roland Holst' in: G. Stuiveling, ed., *Acht over Gorter* (Amsterdam, 1978) 253-279.

57 In de *Brieven en documenten* van Diepenbrock, uitgegeven door Eduard Reeser (6 dln.; 's-Gravenhage, 1962-1991) is zijn geestelijke ontwikkeling tot in detail te volgen. Vergelijk voor zijn 'Latijns-Romaanse' politieke sympathieën nog Wouter Paap, *Alphons Diepenbrock* (Haarlem, 1980) 169.

Fin-de-siècle als nieuw begin. Nationalisme in Nederland rond 1900

N. C. F. VAN SAS

In mei 1898 publiceerde Albert Verwey in het *Tweemaandelijksch Tijdschrift* zijn 'Bijdragen tot de versiering van de nieuwe Beurs', het programma voor de decoratie van de Beurs van Berlage¹. Dit is om diverse redenen een interessante studie. Onder meer omdat Verwey hier nog eens duidelijk afstand neemt van het hyperindividualistische parool van Tachtig, en een krachtig pleidooi houdt voor eenheid en samenhang, zowel in het leven als in de kunst. Die kunst moet inderdaad *gemeenschapskunst* zijn, gedragen door en ten dienste staand van de samenleving². Met het doorgeschoten individualisme van Tachtig heeft hij inmiddels aferekend als een vorm van 'decadentisme'³.

Maar dat gemeenschapsdenken voltrekt zich niet alleen in het hier en nu. Het heeft ook een sterk historische dimensie, zoals trouwens al Verweys bezigheden in deze periode van historisch besef doortrokken zijn. Als het zo is dat Tachtig de band met het vaderlandse verleden heeft doorgeknipt, dan is die in elk geval door Verwey al snel weer hersteld. In de jaren van het breukvlak houdt hij zich uitgebreid bezig met geschiedenis (ook in theoretische zin) en met de historische letterkunde van het Nederlands. En ook als dichter kiest hij soms thema's uit de vaderlandse geschiedenis, zoals Johan van Oldenbarnevelt en Jacoba van Beieren.

In zijn onderbouwing van het decoratieprogramma, opgesteld in samenspraak met Berlage, neemt Verwey een lange aanloop door de vroegste geschiedenis van Amsterdam. Dit lokale patriotisme mondt uit in de suggestie voor een beeld van Gijsbrecht van Aemstel. Zo'n eerbetoon aan een plaatselijke held is typerend voor de (overigens bescheiden) traditie van nationalistische monumentalisering in het negentiende-eeuwse Nederland⁴, waarbij helden bij voorkeur geëerd worden in hun eigen omge-

1 Albert Verwey, 'Bijdragen tot de versiering van de nieuwe Beurs', *Tweemaandelijksch Tijdschrift*, IV(1898) ii, 183-212. Over de decoratie van de Beurs M. Broekhuis, 'Ideologie in steen. Het beeldhouwwerk van Lambertus Zijl aan het beursgebouw te Amsterdam', *Nederlands kunsthistorisch jaarboek*, XXXIV (1983) 195-226.

2 Zie over de samenwerking tussen Verwey en Berlage in het teken van gemeenschapskunst en *Gesamtkunstwerk* Albert Verwey, 'De eenheid in Berlage's plan van beursversiering' in: *H. P. Berlage ter gedachtenis, 21 febr. 1856-12 aug. 1934*, uitgave van het *Bouwkundig weekblad architectura*, LI (1934) 6-11. Daarin noemde Verwey de Beurs 'de uitdrukking van een sociale en artistieke eenheids-wil, zoals die tussen 1890 en 1900 in enkele kringen hevig leefde, maar die na die tijd weer heeft afgenomen'. Tevens Albert Verwey, 'De denkbeelden van H. P. Berlage' in: K. P. C. de Bazel, e. a., *Dr. H. P. Berlage en zijn werk* (Rotterdam, 1916) 1-13. Een up-to-date interpretatie van Verwey als kunstcriticus in deze periode geeft J. de Vries, 'Albert Verwey en de beeldende kunst', hoofdstuk twee van zijn *Gemeenschap en Wereld-ik, geheel op de wijze der kunst. Nederlandse kunstcritiek en moderne kunst circa 1900-1920* (Amsterdam, 1990).

3 J. D. F. van Halsema, 'Verwey en het sensitivisme en Van Eyck', *Jaarboek van de Maatschappij der Nederlandse Letterkunde te Leiden, 1987-1988* (Leiden, 1989) 55.

4 Zie *Monumentale beeldhouwkunst in Nederland*, themanummer van het *Nederlands kunsthistorisch jaarboek*, XXXIV (1983). Vergelijk tevens J. Th. M. Bank, *Het roemrijk vaderland. Cultureel nationalisme in Nederland in de negentiende eeuw* ('s-Gravenhage, 1990).