

De Haagse School en het nationale landschap

WESSEL KRUL

De schilderkunst kan op veel verschillende manieren uitdrukking geven aan een besef van nationale identiteit.¹ Schilderijen kunnen nationale gebeurtenissen als onderwerp hebben, of personen, gebouwen en voorwerpen waaraan een nationale betekenis wordt toegekend; zij kunnen gebruik maken van tekens en allegorische voorstellingen die op een bepaald land betrekking hebben; zij kunnen zich als nationaal voordoen door bij een bestaande stilistische traditie aan te sluiten. Vaak gaat het om verwijzingen. Het schilderij wekt nationale denkbeelden door middel van historische herinneringen, symbolen of stijl-principes. Er bestaat echter ook een type schilderij dat het vaderland zelf onmiddellijk voor ogen wil stellen. In dit geval worden er geen meer of minder abstracte vaderlandse eigenschappen gesuggereerd, maar kan het schilderij als een directe weergave, zelfs als een tastbare aanwezigheid of een belichaming van het eigen land worden gezien.

In het derde kwart van de negentiende eeuw ontstond in de Europese schilderkunst een genre dat men het 'nationale landschap' zou kunnen noemen. Het nationale landschap is een landschap dat een gevoel van herkenning en vertrouwen opwekt. Schilderijen van deze soort doen een beroep op beleving en identificatie; zij lokken reacties uit als: 'ja, zo is het, zo heb ik het zelf ook gezien.' Het nationale landschap stelt geen exotische of afgelegen oorden voor, maar het verbeeldt het hart van de natie. Het toont landstreken waar de toeschouwer is opgegroeid, die hij of zij nog maar kort geleden heeft verlaten, en waarheen hij of zij ieder ogenblik weer zou kunnen terugkeren. Andere landschappen wekken misschien gedachten aan verre reizen, aan grootse gebeurtenissen of verheven idealen; het nationale landschap toont hoe het is 'bij ons', in het eigen land, dat nu meer dan ooit als vaderland wordt ervaren. Natuurlijk hebben veel Europese landen, en niet alleen de grote staten, een zeer afwisselende geografie. Het nationale landschap maakt uit deze natuurlijke verscheidenheid een keuze, die als authentiek en karakteristiek wordt voorgesteld en die als symbool kan dienen voor de natie als geheel. Het nationale landschap geeft om die reden meestal landschappen weer die niet al te ver van de hoofdstad zijn verwijderd.²

In Frankrijk is de voorstelling van een nationaal landschap geleidelijk ontstaan uit het werk van schilders als Corot, Millet, Courbet, Rousseau en Daubigny. Het proces bereikte zijn voltooiing in de jaren 1860 en 1870, toen het landschap van het Ile-de-France en van Normandië zowel door de impressionisten als door minder avontuurlijke kunstenaars werd gebruikt als

¹ Met dank aan Jenny Reynaerts voor haar commentaar bij een eerdere versie van dit artikel.

² F. Cachin, 'Le paysage du peintre', in: P. Nora, ed., *Les lieux de mémoire*, II, *La nation*, 1 (Parijs, 1986) 435-486.

een weergave, of liever als een visuele samenvatting van Frankrijk als zodanig. De dorpsstraten, de glooiende velden, de bomen langs de rivier op de landschapschilderijen van Monet, Pissarro of Sisley roepen nog steeds sterk de gewaarwording op dat dit Frankrijk is, niet een bepaald deel van Frankrijk, maar Frankrijk zelf, in zijn algemeenheid.³ In Engeland had John Constable al in de jaren 1820 gestreefd naar de uitbeelding van een onopgesmukt, ‘natuurlijk’, inheems landschap. Toen na het midden van de eeuw ook hier het denkbeeld van een nationaal landschap opgang maakte, werd zijn geboortestreek in Suffolk die hij zo dikwijls had geschilderd in toenemende mate opgevat als inbegrip van de traditionele Engelse landelijkheid, en zelfs van ‘Englishness’ zonder meer.⁴ Met de opkomst van de ‘Arts and Crafts’-beweging vanaf de jaren 1880 begon daarnaast het heuvelland van de Cotswolds in het westen van Engeland deze rol te vervullen.⁵ Ook in Scandinavië kwam tegen het einde van de eeuw een landschapskunst tot bloei die onmiskenbaar nationale trekken vertoonde.⁶ In Duitsland, de laatkomer onder de nationale staten, kon het nationale landschap putten uit verschillende regionale tradities. Dikwijls betrof het voorstellingen van bergachtige streken met een rivier en kasteelruïnes, maar zware boomgroepen, eikenbossen of naaldwouden zijn ook dikwijls gezien als kenmerkend voor de Duitse nationale identiteit.⁷

De opkomst van het nationale landschap in de schilderkunst was niet het resultaat van een doelbewust streven of programma. De schilders hebben niet weloverwogen het plan opgevat om nationaal te zijn. Maar zij gingen met hun

³ Over het ontstaan van het ‘nationale’ landschap in Frankrijk, niet alleen bij de impressionisten, bestaat een omvangrijke literatuur. Zie onder anderen R. Brettell, e. a., *A day in the country. Impressionism and the French landscape* (Los Angeles, 1984); N. Green, *The spectacle of nature. Landscape and bourgeois culture in nineteenth-century France* (Manchester, 1990); J. House, ed., *Impressions of France: Monet, Renoir, Pissarro and their rivals* (Londen, 1995); R. Thomson, *Monet to Matisse. Landscape painting in France 1874-1914* (Edinburgh, 1994); R. Thomson, ed., *Framing France. The representation of landscape in France, 1870-1914* (Manchester, 1998).

⁴ A. Potts, ‘Constable country’ between the wars’, in: R. Samuel, ed., *Patriotism. The making and unmaking of British national identity* (Londen, 1989) 160-186; S. Daniels, ‘John Constable and the making of Constable country’, in: *Idem, Fields of vision. Landscape imagery and national identity in England and the United States* (Oxford, 1993) 200-242; P. Bishop, *An archetypal Constable. National identity and the geography of nostalgia* (Londen, 1995).

⁵ Zie onder anderen M. Greensted, ‘Nature and the rural idyll’, in: K. Livingstone, L. Parry, ed., *International Arts and Crafts* (Londen, 2005) 92-106.

⁶ M. Facos, *Nationalism and the Nordic imagination. Swedish art of the 1890s* (Berkeley, 1998).

⁷ Het aantal landstreken in Duitsland dat als schilderachtig werd beschouwd, was in de eerste helft van de negentiende eeuw nog tamelijk beperkt. Vgl. K. Weschenfelder, U. Roeber, ed., *Wasser, Wolken, Licht und Steine. Die Entdeckung der Landschaft in der europäischen Malerei um 1800* (Heidelberg, 2002) 11-26, 59-73. Over de Duitse verbondenheid met het woud, zie M. Warnke, *Politische Landschaft. Zur Kunstgeschichte der Natur* (München, 1992) 47-55; S. Schama, *Landscape and memory* (Londen, 1995) 75-134; A. Lehmann, ‘Der Deutsche Wald’, in: E. François, H. Schulze, ed., *Deutsche Erinnerungsorte* (München, 2003) III, 187-200.

tijd mee, en kwamen tegemoet aan de verwachtingen van hun critici en hun kopers.⁸ Het nieuwe ‘realisme’ in de uitbeelding van het landschap, dat wil zeggen een toegenomen aandacht voor de onmiddellijk waarneembare werkelijkheid, viel samen met de intensivering en cultivering van het nationaal gevoel. Stad en land raakten in de loop van de negentiende eeuw zowel praktisch als ideologisch nauwer bij elkaar betrokken. Velen trokken naar de grote stad onder invloed van de industrialisatie, maar tegelijkertijd kwamen de stadsmensen intensiever in contact met het platteland. De welgestelde stadsbewoners bezaten gewoonlijk een buitenhuis, of brachten de zomermaanden op het land door in een hotel of pension. Anderen waren nog niet zo lang thuis in de stad, en hadden herinneringen aan een jeugd op het land of familie die nog buiten woonde. Het groeiende trein-, tram- en wegennet maakte het platteland steeds beter bereikbaar. De agrarische omgeving van de grote steden kon gemakkelijk worden doorkruist en verkend, en was daarom sterker dan tevoren in het bewustzijn van de culturele elite aanwezig. Als gevolg daarvan groeide ook de vraag naar afbeeldingen die deze indrukken vasthielden. De intensivering en standaardisering van het onderwijs schiep bovendien behoefte aan gemakkelijk aansprekende voorstellingen waarin bepaalde aspecten van de eigen nationaliteit werden samengevat.

De Haagse School en Hollands ‘wezen’

In Nederland deed het nieuwe nationale landschap zijn intrede met de Haagse School. Vanaf het moment dat de Haagse School als een ‘school’ werd onderscheiden, dat wil zeggen als een groep schilders wier stijl en visie een bepaalde samenhang vertoonde, is in de kunstliteratuur de nadruk gelegd op het echt-Nederlandse karakter van hun werk, met name in de uitbeelding van het Nederlandse landschap. Jacob van Santen Kolff, de criticus die in 1875 de term ‘Haagse School’ introduceerde, was ervan overtuigd dat de landschapskunst van zijn tijd eindelijk ‘nationaal-oorspronkelijk’ was geworden. In de eerste plaats hadden deze kunstenaars begrepen dat zij hun onderwerpen niet ver van huis hoefden te zoeken. De Hollandse polders, zo lang als onderwerp miskend, boden schilderstof genoeg.

De vette weiden met haar malsch en in kleuren zoo rijk-geschakeerd groen en haar blauwachtige verschieten, verlevendigd door de lage spits van een in de verte boven het geboomte uitglurend kerktorentje — onze slooten en vlieten met hun laag van geelgroen kroos en hun vlonders, zoo voorbeschikt, naar ’t schijnt, tot ‘repoussoirs’ — onze plassen waarover het oog zoo ver reikt, met hun zwiepend en suizend riet en den koelen luchtstroom die over hun zilveren oppervlak heenwaait —...

In deze vaderlandse thema’s lag de grote kracht van de nieuwe schildersschool. De kunstenaars van de Haagse School slaagden erin in het landschap weer te geven in een artistieke stijl die niet minder authentiek Nederlands was.

⁸ Cachin, ‘Paysage du peintre’, 439.

Kan een ander dan een Hollander de natuur zóó zien, zóó opvatten en weergeven, zulk een schat van poëzie neerleggen in de meest onopgesmukte, sobere voorstelling der eenvoudigste werkelijkheid?⁹

Hiermee was de toon gezet. In de volgende decennia werd, naarmate de bewondering voor de Haagse School toenam, telkens weer uitgelegd hoezeer Nederland in en door deze schilderkunst opnieuw zichzelf was geworden. In haar handboek uit 1903, *De Hollandsche schilderkunst in de negentiende eeuw*, betoogde G. H. Marius dat de Nederlandse kunstenaars met de Haagse School de weg terug hadden gevonden tot ‘hun eigen wezen’ en ‘hun eigen domein.’ Zij kregen ‘een zuiverder gevoel voor de heerlijkheid van het eigen land’ en maakten ook anderen zich daarvan bewust. Tussen 1850 en 1870 had zich een proces afgespeeld ‘waarin de Hollandsche schilderkunst weer in haar eigen bedding terugkwam.’¹⁰ Voor de criticus Albert Plasschaert was er in de Nederlandse negentiende eeuw zelfs geen andere schilderkunst dan die van de Haagse School. Alleen deze kunst kwam overeen met de natuur van ‘ons land, onze luchten, ons wezen.’¹¹ Het veelvuldige gebruik van woorden als ‘eigen’ en ‘wezen’ is tekenend voor de nationale strekking van deze beschouwingen. Dit geldt niet minder voor het nadrukkelijke gebruik van ‘Hollands’, dat hier behalve de landstreek, ook een bijzondere graad van oorspronkelijkheid en zelfstandigheid aanduidt.¹²

Tegen het einde van de negentiende eeuw vestigde zich de vaste voorstelling van Nederland met zijn drie landschapstypen: de duinen en de zee, de weiden en waterplassen, de zandgronden met bos en heide. Dit waren niet toevallig precies de motieven van de Haagse School. In zijn *Symfonie nr 3* uit 1886-1890, ‘Mijn Vaderland’, nam de componist Bernard Zweers de luisteraar achtereenvolgens mee ‘In Neerlands wouden’, ‘Op het land’, en ‘Aan het strand en op zee’, om tenslotte terug te keren ‘Ter hoofdstad’.¹³ Zo ontstond een beeld van het vaderland dat iedereen, ongeacht diens politieke standpunt, als bij uitstek nationaal kon herkennen. In de Haagse School, meende de socialist Adama van Scheltema in 1922, was ‘de oereigen Hollandsche

⁹ J. van Santen Kolff, ‘Een blik in de Hollandsche schilderschool onzer dagen’, *De Banier*, I (1875) II, 258-271, 306-337, III, 43-73, 157-203; aldaar III, 157, 158, 161. Over de kortstondige activiteit van Kolff (1848-1896) op het terrein van de schilderkunst, vgl. B. Tempel, ‘De kunst van het recenseren. De kunstkritieken van J. J. van Santen Kolff’, *Jong Holland*, XIV, afl. 1 (1998) I, 32-40. Het is overigens een misverstand dat Kolff de initialen ‘J. J.’ zou hebben gehad. Hij heette Jacob, en verfranst zijn voornaam later tot Jacques.

¹⁰ G. H. Marius, *De Hollandsche schilderkunst in de negentiende eeuw* (2e dr.:s-Gravenhage, 1920) 103, 105, 115.

¹¹ A. Plasschaert, *XIXde-eeuwsche Hollandsche schilderkunst* (Amsterdam, 1909) 255.

¹² R. Aerts, H. te Velde, ‘De taal van het nationaal besef, 1848-1940’, in: N. C. F. van Sas, ed., *Vaderland. Een geschiedenis vanaf de vijftiende eeuw tot 1940* (Amsterdam, 1999) 391-454, aldaar 401-403.

¹³ E. Reeser, *Een eeuw Nederlandse muziek* (Amsterdam, 1950) 207-212; J. Bank, ‘Muziek en cultureel nationalisme in Nederland’, in: L. P. Grijp, ed., *Een muziekgeschiedenis der Nederlanden* (Amsterdam, 2001) 475-481, aldaar 477.

schilderkunst' tot nieuwe bloei gekomen.¹⁴ Eerst de kunstenaars van de Haagse School, schreef de katholiek Gerard Brom enkele jaren later, deden recht aan 'het bewolkte wezen van een Hollands land en een Hollands volk.'¹⁵

De echo van dit soort uitspraken klinkt nog door tot in recente tijd. Volgens Victorine Hefting had 'het Hollandse, dampige land' met de Haagse School eindelijk 'zijn schilders te pakken gekregen.'¹⁶ De catalogus van de grote internationale tentoonstelling uit 1983, nog steeds het standaardwerk over de Haagse School, heeft het als vanzelfsprekend over een 'oer-Hollandse' kunst.¹⁷ Een soortgelijke catalogus uit 1998 laat met de Haagse School 'de ware, blijvende wedergeboorte van het Hollandse landschap' beginnen. De Haagse School, zo heet het hier, voer een 'duidelijk eigen koers', die juist omdat zij zo nationaal was tot ver in de twintigste eeuw aanhield.

Zelfs wanneer omstreeks 1900 het internationalisme en modernisme in volle kracht doorbreken, blijkt de eigenheid van onze lange relatie met de natuur niet zo maar een-twee-drie op te geven.¹⁸

Voor het omslag van de bundel *Vaderland* in de reeks 'Nederlandse begripsgeschiedenis' koos de uitgever een 'Zomerlandschap met boerderijen aan een vaart' uit omstreeks 1865 van Alexander Mollinger, een jonggestorven voorloper van de Haagse School.¹⁹ Ofschoon het boek verscheidene eeuwen uit de Nederlandse geschiedenis behandelt, roept het woord 'vaderland' blijkbaar onmiddellijk een tafereel in gedachten zoals dat door deze schilders in talloze variaties is weergegeven. Sommige hedendaagse natuurliefhebbers en natuurbeschermers vinden hun beleving van het Nederlandse landschap nog altijd het duidelijkste terug bij de meesters van de Haagse School.²⁰

Waarom beantwoordde de schilderkunst van de Haagse School zo sterk aan het moderne identiteitsbesef, dat vanaf de jaren 1860 ook in Nederland opkwam? Zoals Van Santen Kolff omstandig duidelijk maakte, kozen deze kunstenaars, in tegenstelling tot de schilders van een voorgaande generatie, hun

¹⁴ C. S. Adama van Scheltema, *Kunstenaar en samenleving* (Rotterdam, 1922) 376.

¹⁵ G. Brom, *Schilderkunst en literatuur in de 19e eeuw* (1927; herziene uitgave Utrecht, 1959) 55.

¹⁶ V. Hefting, 'Inleiding', in: J. de Gruyter, *De Haagse School* (2 dln.; Rotterdam, 1968-1969) I, 5-11, aldaar 5.

¹⁷ R. de Leeuw, J. Sillevius, Ch. Dumas, ed., *De Haagse School. Hollandse meesters van de 19de eeuw* (Den Haag, 1983) 16.

¹⁸ W. Loos, R.-J. te Rijdt, M. van Heteren, ed., *Langs velden en wegen. De verbeelding van het landschap in de 18de en 19de eeuw* (Amsterdam, 1998) 8, 11.

¹⁹ Van Sas, *Vaderland*, omslag. Over Mollinger (1836-1867), een talentvolle leerling van Willem Roelofs, zie J. Knoef, *Van romantiek tot realisme. Een bundel kunsthistorische opstellen* ('s-Gravenhage, 1947) 203-210; De Gruyter, *De Haagse School*, I, 106-107; De Leeuw, e. a., *De Haagse School*, 54-55; S. de Bodt, *De Haagse School in Drente* (Zwolle, 1997) 32-36.

²⁰ Bijvoorbeeld S. Visser, 'Landschap. Schakel tussen verleden en toekomst', in: J. Kolen, T. Lemaire, ed., *Landschap in meervoud. Perspectieven op het Nederlandse landschap in de 20ste/21ste eeuw* (Utrecht, 1999) 251-269, aldaar 255.

onderwerpen dicht bij huis: de duinen, de zee, de heidevelden, en in het bijzonder de wijdheid van het polderlandschap, met zijn sloten en plassen, zijn weiden met koeien, zijn wilgebomen en rietkragen, en zijn hoge, veranderlijke luchten. Zij beeldden, ten tweede, deze betrekkelijk eenvoudige onderwerpen op een eenvoudige manier af. Zij vermeden alles wat opgesierd, gekunsteld, geconstrueerd of gepolijst was, alles wat opgelegd schilderachtig aandeed of afhankelijk was van een anekdote of een moraliserende strekking. Zij lieten zien wat iedereen kon zien, maar tegelijk met de omtrek van deze gewone dingen legden zij ook de sfeer vast waarin de objecten zich vertoonden, de lichtval, de weersomstandigheden, de glans van lucht en water. Zo werd hun werk door de bewonderende tijdgenoten ervaren. Eenvoud en waarheid, dat waren de voornaamste uitgangspunten van de Haagse School. Van Santen Kolff werd niet moe deze stelregel te herhalen.²¹ Natuurlijk herkende iedereen deze deugden als bij uitstek Nederlandse deugden, die al eerder de grondslag waren geweest van nationale grootheid. Vrijwel vanaf het begin werd opgemerkt dat het werk van de Haagse School aanknoopte bij de grote traditie van de Hollandse zeventiende eeuw. Het was verwant in thematiek, in stijl en deels ook in mentaliteit. Ook in dit opzicht was de Haagse School een nationale school.

Nu was er aan geen van deze criteria ook maar iets nieuws. Eerder in de negentiende eeuw hadden Nederlandse kunstenaars met evenveel ijver geprobeerd om oud-vaderlandse deugden te dienen, en met evenveel bewondering opgezien naar de grootheid van Ruysdael en Hobbema. Dat een Nederlandse schilder zich behoort te houden aan voorschriften van eenvoud en waarheid, was al sinds de late achttiende eeuw het overheersende motief in de Nederlandse kunstkritiek.²² De vraag moet dus anders worden gesteld. In de jaren 1870 werd blijkbaar eindelijk op een zodanige manier aan al deze vereisten voldaan, dat modern denkende tijdgenoten de nieuwe schilderschool als authentiek Nederlands, en dus als onderdeel van de traditie, maar toch ook als vooruitstrevend en eigentijds konden ervaren. Waarom is de schilderkunst van de eerste helft van de negentiende eeuw er niet in geslaagd een blijvend beeld van de natie te scheppen, terwijl de Haagse School daar plotseling al het materiaal voor leverde? In welke gedaante vertoonden zich de vaderlandse 'eenvoud en waarheid' bij de voorgaande generaties?

²¹ Van Santen Kolff, 'Een blik in de Hollandse schilderschool', III, 161; zie ook *Idem*, 'Over de nieuwe richting in onze schilderkunst, naar aanleiding der jongste tentoonstelling te Amsterdam', *De Banier*, III (1877) I, 222-253, 349-399, aldaar 231, 250.

²² E. Koolhaas-Grosfeld, 'Nationale versus goede smaak. Bevordering van nationale kunst in Nederland, 1780-1840', *Tijdschrift voor geschiedenis*, XCV (1982) 605-636; P. Knolle, 'De waardering van het landschapstuk in de Nederlandse kunsttheorie van de 18de en vroege 19de eeuw', in: E. Bergvelt, e. a., *Reizen naar Rome. Italië als leerschool voor Nederlandse kunstenaars omstreeks 1800* (Haarlem, 1984) 101-123; T. Streng, 'De waardering van het landschap in Nederland in de eerste helft van de negentiende eeuw', *Nederlands kunst-historisch jaarboek*, XLVIII (1997) 258-317; J. Reynaerts, *Het karakter onzer Hollandsche School. De Koninklijke Akademie van beeldende kunsten te Amsterdam, 1817-1870* (Leiden, 2001) 93, 111.

Beschaafde boslandschappen

In de Nederlandse kunstwereld van de vroege negentiende eeuw waren voldoende elementen aanwezig die het ontstaan van een uitdrukkelijk als nationaal beleefde landschapskunst hadden kunnen bevorderen. De landschapsschilderkunst stond in Nederland in hoger aanzien dan in de meeste omliggende landen, waar zij in overeenstemming met de leer van het classicisme als een intellectueel beperkt en weinig verheffend genre werd beschouwd. Het voorbeeld van de zeventiende-eeuwse meesters werd met grote regelmaat als rechtvaardiging van de Nederlandse uitzonderingspositie aangehaald. Tegelijkertijd werd in de kunstkritiek en in het kunstonderwijs doorgaans nauwlettend toegezien op de overeenstemming van de geproduceerde kunstwerken met de erkende nationale deugden.²³ Het 'realisme' van de zeventiende eeuw had het uitgangspunt kunnen zijn voor een schilderkunst die zich niet minder dan de Haagse School liet inspireren door de ingetogen bekooring van het Nederlandse platteland. Toch heeft de Nederlandse kunst uit deze periode weinig opgeleverd dat aansluit bij het nationaal gevoel van modern denkende critici uit de jaren 1870 en later. De opkomst van de Haagse School leidde tot een breuk in de Nederlandse kunstwaardering, even scherp als de cesuur die in de letterkunde optrad met de Beweging van Tachtig. Voor een man als Kolff was de kunst die aan de Haagse School voorafging volkomen ongenietbaar en zelfs onbegrijpelijk geworden.²⁴

Tussen het 'realisme' van de zeventiende eeuw en het moderne artistieke 'realisme' ligt de romantiek. De kunstenaars van de Haagse School en hun bewonderaars wezen graag op hun verwantschap met de oudere Nederlandse kunst, maar zij stelden deze overeenkomst voor als een herleving, als een plotselinge terugkeer tot het niveau van lang geleden, alsof de Nederlandse kunst na 1800 niet telkens opnieuw 'op zoek naar de Gouden Eeuw' was geweest.²⁵ Hun telkens weer geprezen vermogen om een bijna tastbare aanwezigheid op te roepen dankten deze schilders voor een groot deel aan het voorbeeld van de eigentijdse kunst in Frankrijk en België. Zonder de romantiek, met haar streven naar directe aanraking en gewaarwording, naar het zo concreet mogelijk voor ogen stellen van het onderwerp, waren deze vernieuwingen niet mogelijk geweest.²⁶ In Nederland vertoonde de romantiek zich echter vrijwel steeds in een zeer afgezwakte gedaante.

Het is de laatste jaren gebruikelijk geworden om de term 'romantiek' als algemene periode-aanduiding ook op de Nederlandse cultuur van de vroege

²³ Reynaerts, 'Het karakter onzer Hollandsche School'; A. Ouwkerk, *Tussen kunst en publiek. Een beeld van de kunstkritiek in Nederland in de eerste helft van de negentiende eeuw* (Leiden, 2003).

²⁴ Kolff, 'Over de nieuwe richting', 236.

²⁵ L. van Tilborgh, G. Jansen, ed., *Op zoek naar de Gouden Eeuw. Nederlandse schilderkunst 1800-1850* (Zwolle, 1986).

²⁶ C. Rosen, H. Zerner, *Romanticism and realism. The mythology of nineteenth-century art* (Londen, 1984). Zie ook W. Krul, 'De kleur van het verleden. Geschiedenis en couleur locale in de Franse romantiek', in: J. Tollebeek, e. a., ed., *Romantiek en historische cultuur* (Groningen, 1996) 147-167.

negentiende eeuw toe te passen.²⁷ Toch staat het vast dat de meer extreme uitingen van deze internationale stroming in Nederland doorgaans onbegrip en afwijzing ontmoetten. Hartstochtelijke en opstandige gebaren, een hang naar grootse en dramatische effecten of naar mystieke bespiegeling, de verheerlijking van de kunstenaar als schepper van een autonome wereld, al deze bestanddelen van de romantische kunstopvatting ontbraken in het vroeg-negentiende-eeuwse Nederland vrijwel geheel.²⁸ Zij pasten niet in de rust en bezadigdheid die golden als ideaal van een ordelijke samenleving. Maar zij werden vooral ook als uitheemse denkbeelden beschouwd. Na 1815, en in nog sterkere mate na de afscheiding van België in 1830, bestond in Nederland een grote weerstand tegen de introductie van vormen en motieven uit de Franse kunst, of zij nu classicistische of romantische vormen aannam.²⁹ Kunstcritici van Rhijnvis Feith tot Jeronimo de Vries beklemtoonden keer op keer dat de Nederlandse kunstenaar zich diende te houden aan de werkelijkheidszin en bescheidenheid die hier van oudsher het kunstleven hadden gekenmerkt. Maar een al te nadrukkelijke imitatie van de zeventiende eeuw werd evenmin op prijs gesteld. Het vooruitstrevende en eigentijdse van zijn kunst diende de kunstenaar te zoeken in een verhoogd zedelijk gehalte en in het veredelen en polijsten van de voorstelling.³⁰

Dit voorschrift was een erfstuk van het classicisme. De opbloei van een idealistische kunst, dat wil zeggen een kunst die allegorisch, symbolisch of

²⁷ Verschillende etappen in het recente debat, van ontkenning tot aanvaarding van een Nederlandse romantiek, zijn L. van Tilborgh, 'Dutch Romanticism. A provincial affair', *Simiolus*, XIV (1984) 179-188; *Idem*, 'Inleiding', in: Van Tilborgh, Jansen, *Op zoek naar de Gouden Eeuw*, 10-27; T. Streng, 'Romantiek als spookbeeld. Het 'juste milieu' in de schilderkunst in Nederland tussen 1815 en 1848', *Feit en fictie*, III, iv (1997-1998) 30-45; R. de Leeuw, J. Reynaerts, B. Tempel, ed., *Meesters van de romantiek. Nederlandse kunstenaars 1800-1850* (Zwolle, 2005). De poging tot constructie van een Nederlandse romantiek die in het laatstgenoemde boek vooral door Benno Tempel wordt ondernomen heeft mij niet overtuigd. De romantiek is ontstaan als verzet tegen de burgerlijke cultuur, en blijft zodoende onverbrekkelijk verbonden aan de burgerlijke cultuur. Dat wist Karl Marx ook al (*Grundrisse* I.II.i). Maar dat is nog geen reden om de hele burgerlijke cultuur nu maar romantisch te noemen. Voor een kritiek vanuit een ander perspectief, zie W. van den Berg, 'De wedergeboorte van de romantiek of 'that which we call a rose'', *De negentiende eeuw*, XXIX (2005) 285-293.

²⁸ Willem Bilderdijk en zijn volgelingen zijn uiteraard de voornaamste uitzonderingen. Maar ofschoon Bilderdijk graag tekende en de titelpagina's van zijn publicaties meestal zelf ontwierp, was zijn opvatting van de beeldende kunst, anders dan zijn literaire en politieke werk, weinig vernieuwend.

²⁹ Koolhaas, 'Nationale smaak', 626-627, 630. In het kunstonderwijs bestond in de jaren 1820 wel belangstelling voor de classicistische theorievorming met betrekking tot het landschap (Valenciennes, Deperthes): Reynaerts, *Het karakter onzer Hollandsche school*, 117.

³⁰ Nog in 1861 betoogde Potgieter dat de eigentijdse kunst wel de grootheid van de zeventiende eeuw steeds voor ogen moest hebben, maar het onzedelijke van dat tijdvak moest vermijden. E. J. Potgieter, 'Het orgaan der kunst ten onzent', in: *Idem, Werken*, XV (Haarlem, 1886) 266-328, aldaar 292, 295-296.

mythologisch was, werd echter tegengehouden door de eis dat kunst altijd moet getuigen van werkelijkheidszin. Het resultaat was een kunst die niet romantisch of classicistisch mocht zijn, maar die evenmin vooruitliep op wat later het realisme zou heten. De kunstliefhebber uit de eerste helft van de negentiende eeuw verlangde van de kunst in de eerste plaats aangename gewaarwordingen. Kunst moest behaaglijk, geruuststellend, opwekkend, bemoeidigend zijn. Zij behoorde geen gevoelens van onvrede, verwarring of zwaar-moedigheid op te wekken. Eigenschappen als politieke afzijdigheid, idealisering van de werkelijkheid, weergave van het dagelijks leven als een sfeer van rust en harmonie, zelfs als een idylle, zijn kenmerken van de cultuurstroming die in het Duitse taalgebied de naam Biedermeier heeft gekregen. De Nederlandse kunst en de Nederlandse smaak uit de eerste helft van de negentiende eeuw vertonen soortgelijke kenmerken.³¹

De Nederlandse landschapschilderkunst van dit tijdperk zocht haar kracht in het schilderachtige, dat wil zeggen in de uitbeelding van onderwerpen die zodanig waren gegroepeerd dat zij een aangenaam, weldadig of opbeurend schouwspel boden. De uitgebeelde landschappen moesten in die gedaante bestaanbaar zijn — dat was de eis van waarachtigheid — maar zij mochten onder geen beding de indruk maken van een willekeurige greep uit de zichtbare wereld. Het geïdealiseerde Italiaanse landschap, dat in de eerste decennia na 1800 met enig succes door een aantal Nederlandse schilders was beoefend, raakte na 1830 betrekkelijk snel uit de mode.³² Dit was niet het gevolg van een opbloeiend realisme. Integendeel; het lijkt erop dat de schilder steeds nadrukkelijker de opdracht kreeg om alles uit het beeld te verwijderen wat de blik ruw zou kunnen treffen. Tekenen van bouwvalligheid, wankele schuurtjes, afgebrokkelde muren, verwijzingen naar een daadwerkelijke en niet alleen pittoreske armoede, maar ook beschadigde bomen, afgebroken takken en splinterende houtstompen, in de kunst van de zeventiende eeuw betrekkelijk gangbare motieven, werden meer en meer als onwenselijk beschouwd.³³ De

³¹ R. de Leeuw, *Haagse School*, 52; *Idem*, 'De verbeelding van het landschap in de achttiende en negentiende eeuw', in: *Langs velden en wegen*, 11-36, aldaar 20; *Idem*, 'Het romantisch sentiment', in: *Meesters van de romantiek*, 9-28, aldaar 18. Ook Benno Tempel erkent dat deze aanduiding uiteindelijk beter van toepassing is: *ibidem*, 92. De interpretatie van de Nederlandse cultuur uit deze periode als een verschijningsvorm van het Biedermeier is eerder bepleit door E. H. Kossmann, 'Is het Nederlandse volk door de scheiding van 1830 'wakker geschud'?', in: *Idem*, *Politieke theorie en geschiedenis. Verspreide opstellen en voordrachten* (Amsterdam, 1987) 364-372, en door P. B. M. Blaas, 'Tollens en de vaderlandse herinnering', in: *Idem*, *De burgerlijke eeuw. Over eeuwwenden, liberale burgerij en geschiedschrijving* (Hilversum, 2000) 46-58. In Frankrijk is het in navolging van L. Rosenthal, *Du romantisme au réalisme. La peinture en France de 1830 à 1848* (Parijs, 1914) gebruikelijk geworden om het artistieke ideaal van deze periode als een 'juste milieu' aan te duiden. T. Streng, 'Romantiek als spookbeeld', acht deze uit de politiek afkomstige term ook voor Nederland bruikbaar. Maar er bestonden geen duidelijk afgebakende opvattingen van classicisme en romantiek waartussen een kunstenaar 'het midden' zou kunnen houden. Een term die het zelfstandige karakter van het tijdperk aangeeft is daarom te verkiezen.

³² Knolle, 'De waardering van het landschapstuk', 122.

vaderlandse traditie werd steeds als voorbeeld genoemd, maar als het erop aankwam erkende men dat men haar liever wat meer gepolijst, gekuist en geordend zag.

De Nederlandse kunstenaars werden, kortom, wel krachtig aangemoedigd om nationaal te zijn, maar tegelijkertijd werd van hen geëist dat zij afstand hielden tot de meer uitbundige elementen in de nationale traditie. De vooruitgang die de critici wilden bevorderen bestond niet in stijlvernieuwing, maar in het uitbannen van alles wat als grof, onwelvoeglijk of neerdrukkend kon worden aangemerkt. In de landschapskunst gold het werk van Jacob van Ruysdael als het hoogst bereikbare model. Ruysdael, in 1816 door Goethe om zijn dichtertelijke natuuruitbeelding geprezen, was allereerst een schilder van bossen en bomen.³⁴ Bossen en bomen waren ook het onderwerp van Barend Cornelis Koekkoek (1803-1862), rond het midden van de negentiende eeuw de bekendste en best betaalde, ook aan het koninklijk hof zeer gewaardeerde Nederlandse landschapschilder.³⁵ Zijn schilderijen waren van een uiterste zorgvuldigheid, nauwkeurig gecomponeerd en minutieus gepenseeld. In de verte leken zij wel wat op het werk van Ruysdael, maar zij waren rustiger, gepolijster, beschaafder en behaaglijker.

Sinds 1834 woonde de uit Zeeland afkomstige kunstenaar in Kleef, een destijds ook veel door Nederlanders bezocht kuuroord vlak over de grens. Deze verhuizing paste precies in de sterk op het oosten gerichte belangstelling, die in een deel van de toenmalige Nederlandse cultuur viel waar te nemen. Niet alleen was het reisje langs de Rijn, en zo mogelijk naar Zwitserland, de favoriete vakantiebestemming van de Nederlandse middenklasse.³⁶ De afscheiding van België, en de voor Nederland weinig gunstige rol die Frankrijk daarbij had gespeeld, had in Nederland een scherper besef gewekt van Germaanse stamverwantschap.³⁷ De trotse eikebomen die in de schilderijen van Koekkoek zo prominent aanwezig zijn, en die in de kritiek steevast als 'eeuwenheugend' werden aangeduid, zijn niet alleen herinneringen aan Ruysdael, maar riepen ook gedachten op aan Germaanse oorsprongen en Germaanse standvastigheid.³⁸ Koekkoek zelf toonde zich zeer ingenomen met de

³³ Van Tilborgh, 'Inleiding', in: *Op zoek naar de Gouden Eeuw*, 17.

³⁴ J. W. von Goethe, 'Ruysdael als Dichter', *Morgenblatt für gebildete Stände*, CVII (3 mei 1816) 425-427; Nederlandse uitgave: 'Ruysdael als dichter beschouwd', *Algemeene Konst- en Letterbode*, II (1816) 100-105. Goethe's nadruk op de 'gezondheid' van het werk van Ruysdael was evident gericht tegen de kunstopvatting van de Duitse romantiek. Ook om die reden werd zijn opstel in Nederland verwelkomd.

³⁵ A. Nollert, *Barend Cornelis Koekkoek (1803-1862). Prins der landschapschilders* (Dordrecht, 1997).

³⁶ Een aardige indruk van dit soort toerisme geven de brieven van de Leidse classicus John Bake (1787-1864): John Bake, *Reisbrieven*, W. van den Berg, ed. (Amsterdam, 1984).

³⁷ De Duits-Nederlandse culturele betrekkingen in deze periode verdienen meer onderzoek. Er was in de Nederlandse houding zowel een element van positieve waardering als van défaitisme. J. Huizinga, 'Duitslands invloed op de Nederlandse beschaving', *Verzamelde Werken*, II (Haarlem, 1949) 304-331, aldaar 320-323; Kossmann, 'Is het Nederlandse volk door de scheiding van 1830 'wakker geschud'?', 368.

Duitse cultuur, en liet weten dat hij daarvan grote verwachtingen koesterde. De raadgevingen voor jonge kunstenaars die hij in 1841 publiceerde onder de titel *Herinneringen en mededeelingen van eenen landschapschilder* hadden de vorm van gesprekken tijdens een tocht langs de Rijn.³⁹

De verhandeling van Koekkoek geeft een goed beeld van de spanning tussen de ideologie en de praktijk van het toenmalige Nederlandse kunstleven. Koekkoek hield vast aan het gangbare uitgangspunt dat Nederlandse kunst moet getuigen van 'eenvoud en waarheid'. Hij verzette zich tegen alles wat naar romantiek zweemde en wat op grond daarvan als opgewonden, overdreven, of uitheems kon worden aangemerkt.⁴⁰ De voorliefde voor het 'eenvoudig ware' betekende niet dat de Nederlanders geen gevoel hadden voor 'poëzij'.

Neen, hoe onpoëtisch dan ook een eenvoudige waterkant met een paar knobbighe wilgen, eene schutting en beestenstal moge zijn; hoe weinig grootsch gevoel zulk eene voorstelling moge kenmerken, wanneer dit eenvoudige tafereeltje de poëzij der kleuren verraadt, waarheid voorstelt, en geene kenteekenen van en valsch vernuft draagt, dan is hetzelfde oneindig meer waard, dan een zoogenaamd, in verheven stijl gedacht, maar droogjes en mager uitgevallen landschap.⁴¹

³⁸ Het eikenwoud is van oudsher voorgesteld als de natuurlijke omgeving van de Batavieren. Voor de hardnekkigheid van deze oorsprongsgedachte, vgl. Blaas, *De burgerlijke eeuw*, 45, en C. H. Slechte, 'Durch eigene holländische Kunst angeregt, fühle ich dass ich Holländer bin', in: M. Flacke, ed., *Mythen der Nationen. Ein europäisches Panorama* (München, 1998) 223-247, aldaar 229-230. Potgieter gebruikte het beeld van de eikeboom afwisselend als verwijzing naar Nederlandse en Duitse oorsprongen ('eikenloof uit Hollands duin', naast 'de heilige eiken / Van de aëlouden duitschen grond'). E. J. Potgieter, *Werken*, IX (Haarlem, 1886) 98, 101. De verbinding tussen eikenhout en Bataafse afstamming wordt met nadruk gelegd in de roman van Aernout Drost, *Hermingard van de eikenterpen* (1832).

³⁹ B. C. Koekkoek, *Herinneringen en mededeelingen van eenen landschapschilder* (Amsterdam, 1841). Er bestaat een fotomechanische herdruk (Schiedam, 1982) met een nawoord van W. van der Laan, 'B. C. Koekkoek. Romanticus avant la lettre?' (294-310). 'Après la lettre' zou de historische positie van Koekkoek beter aangeven. De montere verteltoon, de voorkeur voor het pittoreske, de hang naar idyllische tafereeltjes, het vertellen van sprookjes, de ontwijking van alles wat lelijk kan worden gevonden, de combinatie van sentimentaliteit met een tamelijk nuchtere blik op nut en eigenbelang, en de afwijzing van alles wat met politiek verband houdt, maken Koekkoeks *Herinneringen* tot een volmaakt voorbeeld van Biedermeiercultuur. Hier is geen 'Weltschmerz' en geen hunkering naar het sublieme, maar een vaste wil om het leven zo aangenaam mogelijk door te brengen. 'Wij stopten eene versche pijp, dronken een glas wijn, en waren gelukkig': *Ibidem*, 16.

⁴⁰ De termen 'natuur' en 'waarheid' kregen zowel een pointe tegen het classicisme (gekunsteldheid) als tegen de romantiek (overdrijving). Koekkoek, *Herinneringen en mededeelingen*, 27-31. Het woord 'romantisch' was voor hem niet meer dan een synoniem van 'schilderachtig': *Ibidem*, 39, 196, 200, 252, 262, 285. De woeste natuur ervoer Koekkoek als 'akelig': *Ibidem*, 216, 218, 279, 285.

⁴¹ *Ibidem*, 30.

Barend Cornelis Koekkoek (1803-1862), Eikenbos, 1856 (Museum Boymans Van Beuningen Rotterdam: inv. nr. 1411



Dit lijkt een pleidooi voor realisme, maar het was niet meer dan de herhaling van een vertrouwde formule. Koekkoek dacht er niet over om zijn publiek schuttingen, beestenstallen of 'knobbige' wilgen voor te zetten. Het was veel aantrekkelijker, erkende hij in dezelfde passage, om een landschap te verlevendigen met een onweer, een storm, een zonsopgang of -ondergang, of met het licht van een heldere lente-, zomer- of winterdag. Zijn eigen schilderijen vertoonden zorgvuldig gecomponeerde elementen uit de natuur, volgens het beginsel dat hij de 'bevallige leugen' noemde.⁴²

Het werk van Koekkoek gold tot in de jaren 1860 in de ogen van een groot publiek als het beste wat de Nederlandse landschapskunst, misschien zelfs de Nederlandse kunst als zodanig, te bieden had. E. J. Potgieter prees zijn schilderijen in 1840 uitbundig omdat zij zo sterk een effect van harmonie opriepen.⁴³ Jeronimo de Vries noemde Koekkoek in een rede uit 1841, samen met anderen als Schelfhout en Schotel, een schilder bij wie de nationale traditie van eenvoud en bescheidenheid het beste bewaard was gebleven, en die daarom

⁴² *Ibidem*, 231-232.

⁴³ E. J. P. [E. J. Potgieter], 'Wat ik B. C. Koekkoek benijde', *Het Lees kabinet*, II (1840) 1-11. Vgl. Streng, 'De waardering van het landschap', 275-276.

tot de 'ware school' behoorde.⁴⁴ Maar er kwam ook kritiek. De context waarin Koekkoek zijn *Herinneringen en mededeelingen* liet spelen, en zijn besluit om in Kleef een opleiding voor aankomende kunstenaars te vestigen, getuigden volgens sommigen van al te veel toenadering tot de Duitse cultuursfeer. Er was een recensent die hem verweet dat hij Nederland de rug toe had gekeerd. Anderen constateerden, in weerwil van zijn eigen verklaringen, in zijn landschappen een zekere nuchterheid, en dus toch een gebrek aan 'poëzie'.⁴⁵ Koekkoek kwam aan dit bezwaar tegemoet door regelmatig religieuze elementen als wegkruisen of kerktorens in zijn werk op te nemen. Dit bevestigde echter het schematische, weinig specifieke en nauwelijks meer nationale karakter van zijn schilderijen.

Vanaf 1850 begon de waardering bij de kenners en de meer vooruitstrevende critici terug te lopen. In dat jaar sprak J. Kneppelhout in de *Kunst-kronijk* verveeld over de conventionele compositie van de Nederlandse landschapskunst. In 1851 laakte een anonieme recensent in hetzelfde blad het werk van Koekkoek vanwege de 'tooneelmatige' opzet.⁴⁶ Aansluitend verdedigde Johannes van Vloten de weergave van het inheemse Hollandse landschap. Hij dreef de spot met de burgerlijke Nederlandse voorkeur voor een kunst die als souvenir diende van het gangbare reisje naar Zwitserland. Niet de wouden en watervallen van Ruysdael waren zijn beste werk, maar het 'Gezicht op Haarlem'. Dat was het soort werk waaraan de Nederlandse schilders een voorbeeld moesten nemen.⁴⁷

Kunst op een keerpunt

In de Nederlandse kunst tekenden zich omstreeks deze tijd verschillende mogelijkheden af. Er deed zich onmiskenbaar een verandering van smaak voor, maar het bleef nog lang onduidelijk waar deze op zou uitlopen. De Nederlandse kunstwereld kende in de jaren 1840 een verrassende opleving. Deze kwam niet alleen tot uiting in een toename van het aantal vervaardigde en verhandelde kunstwerken, maar ook in een toenemend zelfbewustzijn en een betere organisatie van de kunstenaars, en in een groter aanbod van tijdschriften die zich geheel of gedeeltelijk op de beeldende kunst toelegden.⁴⁸ De kritiek toonde een nieuwe belangstelling voor schilderijen met een strekking, een

⁴⁴ Koolhaas-Grosfeld, 'Nationale versus goede smaak', 633; *Idem*, 'Op zoek naar de Gouden Eeuw. De herontdekking van de 17de eeuwse Hollandse schilderkunst', in: Van Tilborgh, ed., *Op zoek naar de Gouden Eeuw*, 28-49, aldaar 46; Streng, 'Romantiek als spookbeeld', 35-36.

⁴⁵ Nollert, *Koekkoek*, 21; Streng, 'De waardering van het landschap', 267; *Idem*, 'Romantiek als spookbeeld', 32-33.

⁴⁶ Van Tilborgh, 'Inleiding', in: *Idem*, ed., *Op zoek naar de Gouden Eeuw*, 24.

⁴⁷ Streng, 'De waardering van het landschap', 291-293.

⁴⁸ A. Hoogenboom, 'Kunstliefde, eer en gewin. Ideaal en werkelijkheid', in: Van Tilborgh, ed., *Op zoek naar de Gouden Eeuw*, 50-61, aldaar 59; *Idem*, *De stand des kunstenaars. De positie van kunstschilders in Nederland in de eerste helft van de negentiende eeuw* (Leiden, 1993) 163-188; A. Ouwkerk, 'Hoe kan het schoone geprezen, het middelmatige erkend en het slechte gelaakt worden?' Nederlandse kunstkritiek in de eerste helft van de negentiende eeuw', in: Van Tilborgh, ed., *Op zoek naar de Gouden Eeuw*, 62-77, aldaar 73-74; *Idem*,

boodschap, een herkenbare gedachteninhoud. Toen Jeronimo de Vries in 1841 de lof zong van de aloude Nederlandse voorliefde voor het eenvoudige, keerde hij zich tegen deze modernere opvatting. Kunst diende volgens het bestaande recept 'aangenaam' te zijn en te 'behagen'.⁴⁹ De nieuwere richting wilde een kunst die zou aanmoedigen en inspireren.

Auteurs van zeer uiteenlopende achtergrond vonden elkaar in de overtuiging dat de kunst een bijdrage zou moeten leveren aan de verheffing van de natie.⁵⁰ De aanhangers van het calvinistische Réveil zochten naar een kunst die het protestantse geloof zou uitdragen; de liberalen vroegen om voorstellingen van de grootheid van het vaderland; en waarschijnlijk heeft ook het saint-simonisme invloed gehad op de gedachte dat de kunst een maatschappelijke taak moest vervullen. In alle gevallen ging het om kunst die een verhalend element bevatte en die een beroep deed op idealen en emoties. Potgieters pleidooi voor een nationale kunst in zijn 'Rijksmuseum' van 1844 is de bekendste, maar bepaald niet de enige formulering van dit standpunt.⁵¹ Uit deze verlangens is de langdurige en buitengewoon grote populariteit van het werk van een sentimenteel kunstenaar als Ary Scheffer verklaarbaar, maar ook de aarzelende opbloei van de historieschilderkunst in Nederland, en de wending naar een type landschap dat meer dan tevoren een effect van inleving en ontroering nastreefde.

Dit streven manifesteerde zich allereerst in een toenemende aandacht voor het historische landschap. In de jaren 1840 kwam de reis naar Italië als vormend onderdeel van de kunstenaarsloopbaan ook in Nederland opnieuw in de mode.⁵² Het verheffende karakter van het Italiaanse landschap lag niet alleen in de bijzondere schoonheid ervan, maar ook in de herinnering aan de gebeurtenissen uit de Oudheid die zich daar hadden afgespeeld. Parallel daaraan kwam de vraag op naar een inheems landschap, dat op een soortgelijke manier gedachten zou wekken aan de oorsprong van de natie en aan de grote gebeurtenissen die zich op vaderlandse bodem hadden afgespeeld. Al in 1827 had de classicus David Jacob van Lennep erop aangedrongen dat kunstenaars bij het zoeken van hun onderwerpen rekening zouden houden met 'het belangrijke van Hollands grond en oudheden voor gevoel en verbeelding'.⁵³ De opmerkingen van Van Vloten over Ruysdael uit 1851 verwezen eveneens naar een historische beleving van het Nederlandse landschap. W. J. Hofdijk presenteerde de vaderlandse natuur in zijn *Historische landschappen* van 1856

Tussen kunst en publiek, 68-77, 134-142; Reynaerts, 'Het karakter onzer Hollandsche School', 125-130.

⁴⁹ De termen zijn van De Vries zelf. Vgl. Koolhaas-Grosfeld, 'Op zoek naar de Gouden Eeuw', 46.

⁵⁰ T. Streng, 'Het belang van het oogenblik'. Opvattingen over nationaliteit, politiek en kunst in Nederland rond het midden van de negentiende eeuw', *Cabiers Nederlandse Letterkunde* (1995) iii, 3-50.

⁵¹ E. J. Potgieter, 'Het Rijks-Museum te Amsterdam', in: *Idem, Werken*, II (Haarlem, 1885) 97-196.

⁵² Streng, 'De waardering van het landschap', 281.

⁵³ D. J. van Lennep, *Verhandeling en Hollandsche Duinzang*, G. Stuiveling, ed. (Zwolle, 1966).

als het onmisbare en vanzelfsprekende kader van de nationale geschiedenis. Deze nieuwe opvatting van het landschap maakt begrijpelijk dat de critici het werk van B. C. Koekkoek tegelijkertijd te sterk geïdealiseerd en te weinig idealistisch begonnen te vinden. Het was te duidelijk geconstrueerd van compositie om een specifiek gevoel van plaats te wekken, en het had te weinig inhoud die tot overdenking en emotie aanzette.

De roep om ideeënkunst, die in Nederland in de jaren 1840 begon, is gedurende de hele verdere negentiende eeuw blijven klinken. Om begrijpelijke redenen is zij vooral van de literatoren uitgegaan, van Potgieter eerst, en vervolgens van Vosmaer, Kneppelhout, Van Vloten, Busken Huet, Alberdingk Thijm, Multatuli, en nog talrijke anderen. Er is later vaak de spot mee gedreven hoe de literair georiënteerde critici het wezen van de Nederlandse kunst miskenden.⁵⁴ Zij prezen schilders als Ary Scheffer en Laurens Alma Tadema als geniale talenten, en keken neer op de landschapskunst die achteraf de beslissende en blijvende stroming zou blijken te zijn. Maar moest dat Nederlandse ‘wezen’ niet eerst zelf nog worden uitgevonden? Als de literatoren hun zin hadden gekregen, had de Nederlandse kunst van de negentiende eeuw misschien meer op de Engelse kunst van die tijd geleken. Dat kunstuitdrukking diende te geven aan ideeën was overal in Europa een gangbare opvatting. Zij maakte de schilder misschien niet tot een intellectueel, maar toch tot een denker, en droeg op die manier bij aan de verhoging van de sociale status van het kunstenaarschap. Er bestond bij een breed publiek bovendien een groot en relatief nieuw verlangen naar visuele verbeelding. Daarvan getuigen niet alleen de grote toeloop bij alle belangrijke tentoonstellingen, maar ook de voortdurende behoefte aan illustratie, en zelfs de omstandige descriptieve passages in de romans. De fotografie kon aan deze drang tot visualisering nog lang niet voldoende tegemoetkomen. Daarom is het niet verwonderlijk dat interessante kunst voor velen in de negentiende eeuw allereerst kunst was die op een succesvolle manier een interessante gedachte of gebeurtenis zichtbaar maakte.

Voor zover die gedachten met de nationale identiteit verband hielden, maakte het veel verschil welke houding de staat innam. In Nederland leek het in de jaren 1840 misschien mogelijk dat er in de toekomst van de overheid een stimulerende werking op het kunstleven zou uitgaan. Na 1848 nam de staat een houding aan van principieel liberalisme, en werd het domein van de kunsten zo goed als geheel aan het particulier initiatief overgelaten. Veel van de energie die eerst was gericht op hervorming van het politieke bestel, moest nu worden geïnvesteerd in het organiseren van belangen binnen de samenleving. Dit betekent niet dat het nationaal besef minder sterk werd, integendeel. Maar het kreeg zelden een officieel karakter, en moest een gedaante aannemen die paste bij de veronderstellingen en verwachtingen van een burgerlijk publiek. De historieschilderkunst werd in Nederland door een aantal schilders ijverig beoefend, maar kwam toch nooit echt tot bloei. De Historische Galerij die de Amsterdamse mecenas Jacob de Vos Jzn. tussen 1850 en 1863 liet vervaardigen,

⁵⁴ Brom, *Schilderkunst en literatuur in de 19e eeuw*, bevat de meest uitgesproken klacht over het onbegrip van de ‘literaire’ kunstcritiek.

werd ook in de tijd zelf al weinig bevredigend gevonden.⁵⁵ Sommige schilders, zoals Jozef Israëls, probeerden aanvankelijk carrière te maken in de historische kunst, maar kozen weldra een ander en meer profijtelijk genre. Ook het historisch landschap, dat aanvankelijk nieuwe mogelijkheden leek te beloven, werd in de jaren 1860 door de meeste kunstenaars weer opgegeven.

De loopbaan van P. L. Dubourcq kan als voorbeeld dienen van de problematische keuzes, thematisch, stilistisch en sociaal, waarvoor een Nederlandse landschapschilder rond het midden van de negentiende eeuw kon komen te staan. Pierre Louis Dubourcq (1815-1873), geboren en getogen in Amsterdam, leerde het vak onder meer bij Schelfhout, maar omstreeks 1840 legde hij zich toe op landschappen met geboomte in de trant van B. C. Koekkoek. Ook probeerde hij zich te bekwamen in het etsen, wat toen in Nederland tamelijk ongewoon was. In 1843-1844 maakte hij een lange reis door Italië, waarvan hij in de *Kunstkronijk* opgewekt verslag aflegde. Hij schilderde in de Campagna landschappen in classicistische stijl en maakte vooral veel tekeningen, die later als basis van schilderijen zouden kunnen dienen. Met hetzelfde doel tekende hij een aantal figuurstudies van personages in folkloristisch kostuum in de trant van de toen in Nederland zeer geliefde Zwitserse schilder Léopold Robert. Na zijn terugkeer liet hij dit classicisme echter weer varen. Hij maakte nog diverse andere reizen, in Frankrijk, Engeland en Duitsland, maar koos zijn onderwerpen ook dikwijls in Nederland. In 1849 schilderde hij 'De Wodanseiken bij Wolfheze'; in de jaren daarna tekende hij ook op de Zeeuwse eilanden en in het vlakke landschap van Noord-Holland. Ofschoon zijn werk meestal zonnig en blijmoedig bleef, is er in de schilderijen uit de jaren 1850 een nieuwe belangstelling voor de uitbeelding van wisselende weersomstandigheden merkbaar.⁵⁶

Dubourcq was een welgesteld man, die het zich kon veroorloven om de verschillende richtingen van zijn tijd achtereenvolgens uit te proberen. Zijn werk sloot aan bij de traditie van Koekkoek, maar hij experimenteerde ook met het classicisme, met de interesse voor het historische landschap, met enigszins romantische motieven in navolging van de School van Düsseldorf, en met de weergave van min of meer alledaagse taferelen uit Holland en Zeeland. Door zijn huwelijk in 1850 met een nichtje van gouverneur-generaal Rochussen werd hij opgenomen in de deftigste kringen van zijn geboortestad. Geleidelijk aan gaf hij het schilderen op. Hij verrichtte nog wel allerlei bestuurstaken in de kunstwereld. Zo was hij curator van het Rijksmuseum in het Trippenhuys in Amsterdam, waarvan hij in 1858 de eerste, meermalen herdrukte catalogus publiceerde.

⁵⁵ D. Carasso, *Helden van het vaderland. Onze geschiedenis in 19de-eeuwse taferelen verbeeld* (Amsterdam, 1991).

⁵⁶ J. Knoef, 'P. L. Dubourcq 1815-1873', in: *Idem, Van romantiek tot realisme*, 136-146; H. Furstner, 'Pierre Louis Dubourcq, kunstenaar en bestuurder', *De negentiende eeuw*, XVI (1992) 105-130.

Pierre Louis Dubourcq (1815-1873), Begraafplaats te Baden-Baden, 1855 (Rijksmuseum Amsterdam: inv. nr. Sk-A-1029)



Het laatste decennium van zijn leven begon hij aan een nieuwe carrière als bankier en assuradeur. Van zijn werk als kunstenaar werd gezegd dat het zich kenmerkte door ‘eenvoud en waarheid’, zoals dat voordien ook al was gezegd over Koekkoek en later opnieuw over de Haagse School.⁵⁷ De toepassing van dit standaardcriterium geeft aan dat zijn schilderijen door de kritiek als echt Nederlands werden ervaren. In terugblik is echter de langdurige Duits-Zwitserse oriëntatie van zijn kunst het meest opvallend. Ook al ging hij een eindweegs mee in de nieuwe nadruk op het nationale, authentieke en inheemse, Dubourcq liet één ontwikkeling aan zich voorbijgaan die voor de Nederlandse landschapskunst van groot belang zou zijn: de confrontatie met het Franse realisme.

Oosterbeek en Brussel

De vernieuwende invloed die de Franse landschapschool van Barbizon op de Nederlandse schilderkunst uitoefende is al vele malen beschreven. In september 1860 maakte de jonge schilder Gerard Bilders (1838-1865) in Brussel kennis met het werk van deze Franse kunstenaars.⁵⁸ Hij herkende er onmiddellijk de invloed in van de Nederlandse zeventiende eeuw, en meende dat hij er alleen al daarom met een goed geweten een voorbeeld aan kon nemen.

⁵⁷ Furstner, ‘Dubourcq’, 105.

⁵⁸ J. Hoogervorst, *Gerard Bilders en het Gelders Barbizon* (Arnhem, 1998) 20.

Juist door goed Frans te zijn ben ik goed Hollands, dewijl de grote Fransen van tegenwoordig en de grote Hollanders van voorheen veel met elkander gemeen hebben. Eenheid, rust, ernst en vooral een onverklaarbare intimiteit met de natuur troffen mij in die schilderijen.

Enkele maanden eerder had hij zijn ideaal omschreven van een gedempt, vloeiend, atmosferisch kleurgebruik:

Ik zoek naar een toon, die wij gekleurd-grijs noemen; dat is alle kleuren, hoe sterk ook, zodanig tot één geheel gebracht, dat ze de indruk geven van een geurig, warm grijs.⁵⁹

Dit streven naar een 'geurig grijs' is steeds als het uitgangspunt van de Haagse School beschouwd. De voortijdig overleden Bilders wordt daarom gewoonlijk gehuldigd als een voorloper van de School, ongeveer op dezelfde manier zoals Jacques Perk dat was voor de dichters uit de Beweging van Tachtig. Toch was omstreeks 1860 nog nauwelijks te voorzien dat de Haagse School een jaar of twintig later de allesoverheersende stroming in de Nederlandse schilderkunst zou zijn. Alleen wie deze uitkomst als onvermijdelijk beschouwt, zal de voorafgaande periode ervaren als een moeizame 'incubatie-tijd' waarin de kunstenaars soms slechts 'tergend langzaam' de stijl ontdekten die hen beroemd zou maken.⁶⁰

Wat maakte de navolging van de eigentijdse Franse kunst, of tenminste een bepaald deel daarvan, uiteindelijk aanvaardbaar, terwijl lange tijd tegen de Franse invloed zoveel weerstand had bestaan? Johannes Knepelhout, de beschermheer van Gerard Bilders, had liever niet dat hij naar Parijs zou gaan. Parijs was voor de meeste Nederlanders nog altijd de stad van de morele corruptie, hetzij door winstbejag en frivoliteit, hetzij door politiek radicalisme. Het nieuwe realisme, in de schilderkunst vertegenwoordigd door Courbet en in de literatuur door Flaubert, werd in Nederland algemeen als iets monsterlijks verworpen.⁶¹ Er waren in Nederland verzamelaars van moderne Franse kunst, maar zij hielden zich aan gevestigde namen en gematigde reputaties, en toonden even weinig interesse voor de avant-garde als voor de kunstenaars van het 'plein-air' schilderen en het 'realistische' landschap.⁶² Een Nederlandse

⁵⁹ G. Bilders aan J. Knepelhout, 10 juli 1860, 26 september 1860; G. Bilders, *Vrolijk versterven. Een keuze uit zijn dagboek en brieven*, W. Zaal, ed. (Amsterdam, 1974) 67, 70.

⁶⁰ De Leeuw, *Haagse School*, 15.

⁶¹ T. Streng, 'Het 'realisme' van de oud-Nederlandse schilderschool. Opkomst en ontwikkeling van de term 'realisme' in Nederland tussen 1850 en 1875', *Oud Holland*, CVIII (1994) 236-250; *Idem*, 'Realisme' in de kunst- en literatuurbeschuwing in Nederland tot 1875 (Amsterdam, 1995).

⁶² Het bekendste voorbeeld is de collectie van C. J. Fodor, die in 1860 aan de stad Amsterdam werd nagelaten. Vgl. I. Hagenbeek-Fey, *Carel Joseph Fodor (Amsterdam 1801-1860) en zijn schilderijenverzameling* (Amsterdam, 1975); G. Reichwein, E. Bergvelt, F. Wieringa, *Levende meesters. De schilderijenverzameling van C. J. Fodor 1801-1860* (Amsterdam, 1995). Een nog sterker accent op de Franse kunst had de collectie van Ed. J. Jacobson in Den Haag, die echter evenmin aandacht besteedde aan het nieuwere 'realisme'. S. de Bodt, 'M. A.

landschapschilder die zijn werk in Parijs voortzette, stelde zich aan de meest uiteenlopende invloeden bloot. Jacob Maris, die van 1865 tot 1870 in Parijs werkte, maakte daar niet alleen stadsgezichten maar ook sentimenteel-erotische vrouwenfiguren en zelfs enkele oriëntalistische stukken.⁶³

Gerard Bilders verwees uiteraard naar de overeenkomsten tussen de School van Barbizon en de Nederlandse zeventiende eeuw om zijn beschermheer gerust te stellen. Maar hij herhaalde met deze opmerking ook een denkbeeld dat in de Franse kunstliteratuur van die tijd gemeengoed was geworden: de burgerlijke cultuur van de Nederlandse zeventiende eeuw is de bakermat van de realistische visie op het leven; een kunst die wil passen bij de vooruitstrevende burgerij van deze tijd doet er daarom goed aan de Nederlanders na te volgen. Dit was een opvatting die in de nasleep van de revolutie van 1848 van een zeker radicalisme getuigde, maar die rond 1860 in gematigde en liberale kring tot de gangbare overtuigingen behoorde.⁶⁴ Toen Gerard Bilders in de School van Barbizon een middel ontdekte om bij de zeventiende eeuw aan te knopen, gebruikte hij een oud argument met een nieuwe bedoeling. Tot dan toe had de verwijzing naar de veronderstelde werkelijkheidszin en waarheidsliefde van de oud-vaderlandse schilderkunst van de zeventiende eeuw ertoe gediend om de invloed van moderne stromingen als classicisme en romantiek zo veel mogelijk te matigen. Na het midden van de eeuw was het Hollandse realisme zelf iets moderns geworden, en konden de kunstenaars de verwijzing naar de zeventiende eeuw gebruiken om niet langer voorzichtig maar vooruitstrevend te zijn.

De betekenis van Gerard Bilders voor de Haagse School is waarschijnlijk enigszins overschat.⁶⁵ Zijn brieven en dagboeken, met de zo programmatisch klinkende passages over de grijze toon, werden in 1868 in een zeer beperkte luxe-uitgave door Knepelhout gepubliceerd. De tweede, ruimer verspreide editie verscheen in 1876. Een jaar tevoren al schreef Van Santen Kolff over 'de poëzie van het grijs' als een van de grote verworvenheden van de moderne landschapschilders. 'Met hen is de regering van het grijs aangebroken'.⁶⁶ Niets wijst erop dat hij de geschriften van Bilders kende. Blijkbaar waren dit ideeën die destijds in kunstenaarskringen algemeen circuleerden. De schilderijen die

Kuytenbrouwer, *Het ondergaan der zon in de bergpassen bij Fontainebleau (Gorges d'Apremont)*, *De negentiende eeuw*, XVI (1990) 249-252, aldaar 251.

⁶³ De Leeuw, *Haagse School*, 63-64.

⁶⁴ P. ten Doesschate-Chu, *French Realism and the Dutch masters. The influence of Dutch seventeenth-century painting on the development of French painting between 1830 and 1870* (Utrecht, 1974); D. Carasso, 'Een nieuw beeld. Duitse en Franse denkers over de zeventiende-eeuwse Nederlandse schilderkunst, ca. 1775-1860', in: F. Grijzenhout, H. van Veen, ed., *De Gouden Eeuw in perspectief. Het beeld van de Nederlandse zeventiende-eeuwse schilderkunst in later tijd* (Nijmegen, 1992) 161-192.

⁶⁵ Zijn canonische status als voorloper dateert feitelijk pas van 1938, toen I. Q. van Regteren Altena in Museum Fodor in Amsterdam een tentoonstelling aan zijn werk wijdde. De Leeuw, *Haagse School*, 53; Hagenbeek-Fey, *Fodor*, 31. Recent heeft De Leeuw de pioniersrol van Bilders vrijwel tot niets teruggebracht: De Leeuw, e. a., *Meesters van de romantiek*, 25-26.

⁶⁶ Van Santen Kolff, 'Een blik in de Hollandsche schilderschool', III, 171.

Bilders naliert zijn aantrekkelijk, maar niet zodanig baanbrekend dat zij richtinggevend voor de nieuwe kunst konden zijn. In augustus 1882 las Vincent van Gogh de uitgave van zijn dagboeken. Hij vond ze ontmoedigend, want eerder tobberig en besluiteloos dan inspirerend.⁶⁷ Vanuit historisch oogpunt zijn echter juist de dilemma's interessant waarmee Bilders werd geconfronteerd. Hij stond voor de opgave om zo veel mogelijk de traditie van de zeventiende eeuw te handhaven, bijna nationaal-antiquarisch, en tegelijkertijd herkenbaar modern werk te maken. De gepolijste schildertrant van een voorgaande generatie voldeed niet meer voor dit doel. Een schilder die er, zij het ook niet zonder moeite, in slaagde tegelijk historiserend en eigentijds te zijn was Johannes Bosboom met zijn kerkinterieurs. Het was de vraag hoe deze in zichzelf strijdige eis in het landschap kon worden verwezenlijkt.

Albertus Gerard Bilders (1838-1865), Weiland bij Oosterbeek, ca. 1860 (Rijksmuseum Amsterdam: inv. nr. Sk-A-2298)



In de literatuur uit het laatste kwart van de negentiende eeuw, van Kolff tot Marius, wordt niet Gerard Bilders, maar zijn vader, Johannes Warnardus Bilders (1811-1890), stevast als een van de voorlopers van de Haagse School opgevoerd.⁶⁸ Bilders sr. werkte sedert 1841 aan de Veluwezoom in Oosterbeek,

⁶⁷ Vincent aan Theo van Gogh, 20 augustus 1882; Vincent van Gogh, *Brieven*, H. van Crimpen, M. Berends-Albert, ed. ('s-Gravenhage, 1990) II, 661-662.

⁶⁸ Van Santen Kolff, 'Een blik in de Hollandsche schilderschool', III, 179; *Idem*, 'Over de nieuwe richting in onze schilderkunst', 223; Marius, *De Hollandsche schilderkunst in de negentiende eeuw*, 80-82.

Renkum en Wolfheze. Hij had veel in Duitsland gereisd, was onder de indruk geraakt van de Duitse romantiek, en was met een Duitse getrouwd. Zijn huis in Oosterbeek werd weldra een trefpunt van allerlei Nederlandse schilders die zich toedegden op het werken in de buitenlucht. Wat Bilders in die omgeving aantrok was niet alleen het schilderachtige, maar ook het oeroude en oorspronkelijke van het landschap. Hij trok graag alleen of in gezelschap het bos in en waande zich dan een bewoner van een verdwenen historische wereld.

Johannes Warnardus Bilders (1811-1890), De heide bij Wolfheze, 1866 (Rijksmuseum Amsterdam: inv. nr. Sk-A-1008)



De Wodanseiken, die ook Dubourcq in 1849 was komen schilderen, behoorden tot zijn specialiteiten.⁶⁹ Omstreeks 1864 vervaardigde Bilders een schilderij van 'Nederland's woeste toestand', dat wil zeggen, van Nederland zoals het er in de oertijd had uitgezien. Natuurlijk was een dergelijk landschap een verzinsel. En toch berustte het, veel meer dan het werk uit de school van Koekkoek, op nauwkeurige observatie. Het historische landschap, dat wil zeggen het landschap dat aan bepaalde momenten uit de geschiedenis van het vaderland herinnerde, moest beantwoorden aan een specifiek gevoel van tijd en plaats. De 'bevallige leugen' was daarvoor niet toereikend. Het realisme dat in dit soort schilderijen werd verondersteld, heeft ongetwijfeld bijgedragen tot een meer nauwgezette belangstelling voor het Nederlandse landschap dat de schilders om zich heen konden zien.

⁶⁹ De Leeuw, *Haagse School*, 56; *Idem*, *Op velden en wegen*, 21; Hogervorst, *Gerard Bilders*, 23; M. Peters, B. Tempel, ed., *Paul Joseph Constantin Gabriël (1828-1903). Colorist van de Haagse School* (Dordrecht, 1998) 21, 52.

Een volgende stap was het loslaten van het historische in het triomfantelijke besef modern te zijn. In dit opzicht was het contact met Frankrijk en België doorslaggevend. ‘Maar wat mij niet duidelijk is’, schreef Gerard Bilders in 1862 quasi-onschuldig aan zijn beschermheer, die vond dat hij meer van Rafaël moest zien, ‘het is waarom een schoon, modern landschap mij meer tot werken en studeren aanspoort dan een oud stuk.’⁷⁰ Anderen kregen de gelegenheid hieruit consequenties te trekken. Paul Gabriël, die net als Anton Mauve, Jacob Maris en Willem Maris een tijdlang in Oosterbeek had gewerkt, beweerde later dat hij van Bilders senior niets had opgestoken.⁷¹ In 1860 vertrok hij naar Brussel om daar ‘de werkelijkheid’ te leren uitbeelden in het atelier van de zes jaar oudere Willem Roelofs (1822-1897). Roelofs was zijn loopbaan begonnen als navolger van Koekkoek, maar na verloop van tijd begon hij in een lossere trant te werken die duidelijk de invloed vertoonde van de eigentijdse Franse en Belgische landschapskunst.

Willem Roelofs (1822-1897), Landschap bij naderend onweer, 1850 (Rijksmuseum Amsterdam: inv. nr. Sk-A-4868)



Waar iemand als Dubourcq stilhield, ging hij verder. Al in 1847 vestigde hij zich in Brussel, aangetrokken door een kunstwereld die in alle opzichten, sociaal, commercieel en artistiek, levendiger was dan de Nederlandse. Zijn eigen werk onderging onmiskenbaar de invloed van zijn nieuwe omgeving, maar hij bleef, terwijl zijn stijl zich geleidelijk ontwikkelde, steeds sterke banden met Nederland onderhouden. Hij kreeg veel bezoek van Nederlandse kunstenaars, die hij inleidde in de nieuwe manier van waarnemen en

⁷⁰ Bilders aan Kneppelhout, 4 augustus 1862; Bilders, *Vrolijk versterven*, 113.

⁷¹ Peters, Tempel, ed., *Gabriël*, 22; Hogervorst, *Gerard Bilders*, 13.

uitbeelden, en die hij op weg hielp in de Brusselse kunsthandel.⁷² Gabriël, die eveneens lange tijd in Brussel bleef wonen, vond pas onder zijn invloed zijn definitieve stijl. Maar ook bijvoorbeeld H. W. Mesdag ging bij hem in de leer. Zijn onderwerpen koos Roelofs na het midden van de jaren 1850 doorgaans in het Nederlandse polderlandschap. Van alle kunstenaars uit deze generatie laat zijn werk het duidelijkst de overgang zien van het oudere ‘gestoffeerde’ boslandschap naar het thematisch veel eenvoudiger, maar atmosferisch veel suggestiever type landschap waarmee de Haagse School bekend is geworden.

Willem Roelofs (1822-1897), Landschap in de omgeving van Dordrecht, aquarel, ca. 1858 (Teylers Museum Haarlem: inv. nr. CC 39)



Omstreeks 1870 verzamelde zich in Den Haag een aantal kunstenaars die in Oosterbeek hadden gewerkt en die via Brussel of Parijs met de nieuwere richting in de landschapskunst in aanraking waren gekomen. J. Bosboom, J. H. Weissenbruch en Willem Maris woonden er al voor die tijd; in 1869 kwam H. W. Mesdag er wonen, gevolgd door Jacob Maris, Jozef Israëls en Anton Mauve in 1871. De Haagse kunstenaars maakten niet deel uit van dezelfde generatie. Sommigen van hen waren geboren in de jaren 1830 of 1840, maar anderen waren tien of zelfs bijna twintig jaar ouder. Zij traden evenmin bewust op als een avant-garde. Nog eerder zou men hen als een belangengroep kunnen zien. Er was geen manifest waarmee zij hun optreden in de kunstwereld inluiden, geen programma, en zelfs maar tot op zekere hoogte een eenheid van stijl of

⁷² Zijn rol als contactpersoon tussen de Nederlandse en de Belgische kunstwereld wordt uitvoerig behandeld in S. de Bodt, *Halverwege Parijs. Willem Roelofs en de Nederlandse schilderskolonie in Brussel 1840-1890* (Gent, 1995). Roelofs behoorde tot dezelfde generatie als J. B. Jongkind (1819-1891), die zich in Frankrijk vestigde, maar daar het contact met Nederland verloor, zodat hij voor de vernieuwing van de Nederlandse kunst veel minder betekenis heeft gehad.

thematiek. Maar zij vonden in Den Haag een publiek dat hun manier van werken als vernieuwend, verrassend en aantrekkelijk ervoer. Geheel zonder strijd ging dit niet. Juist omdat hun werk controverser opwekte, onderscheidde zij zich als een groep of stroming. Zij kregen een naam toen Jacob van Santen Kolff in 1875 de kenmerken van deze ‘jonge realistische school’ probeerde te omschrijven, en min of meer terloops opperde dat de term ‘Haagse School’ misschien een geschikte aanduiding zou zijn.⁷³

Modern en nationaal

De Nederlandse cultuur van de jaren 1870 was merkbaar anders dan die van de voorgaande decennia. Er was meer beweging, meer zelfvertrouwen, meer openheid tegenover het buitenland en meer bereidheid om principiële stellingen in te nemen. In 1877 wijdde Jacob van Santen Kolff andermaal een grote beschouwing aan de nieuwste ontwikkeling in de kunsten. De criticus was toen 29 jaar. Hij koos het standpunt van iemand die, ouder geworden, terugkijkt op zijn eigen jeugd en die zich erover verbaast hoezeer zijn smaak in de loop van enkele jaren is veranderd. Vroeger bewonderde hij de Italiaanse opera, Bellini, Donizetti, Verdi, maar nu wilde hij alleen nog luisteren naar Brahms, Liszt en Wagner; vroeger las hij Wilkie Collins, nu Thackeray en George Eliot; en zo was het hem ook vergaan met de schilderkunst.⁷⁴ Dit was niet alleen een kwestie van leeftijd, maar van cultuurperiode. Elk tijdperk heeft zijn eigen overheersend beginsel. Het alles doordringende idee van de moderne tijd was het realisme. In Nederland had Multatuli opgeroepen tot waarheid en werkelijkheid, en elders hadden anderen hetzelfde gedaan. Wat kunstenaars van vroegere generaties had bezielde, was vanuit dit perspectief niet goed meer te begrijpen. Een kunstenaar als B. C. Koekkoek was in zijn tijd misschien niet zonder verdienste geweest. Waarschijnlijk had hij naar de idealen van toen het beste geleverd wat binnen zijn bereik lag. Maar zijn werk behoorde nu tot de geschiedenis. ‘Wij kunnen ons moeilijk, of in het geheel niet, meer in dien gedachtenkring terugdenken; wij zijn het spoor dier idealen bijster geworden.’⁷⁵

⁷³ Van Santen Kolff, ‘Een blik in de Hollandsche schilderschool’, III, 160. Citaten uit deze passage bij De Leeuw, *Haagse School*, 83, en bij Streng, ‘Realisme’ in *de kunst- en literatuurbeschouwing*, 503-504. Streng schrijft dit artikel en andere publicaties van ‘J. K.’ (Jacob Kolff) toe aan Johannes Knepelhout. Het tijdschrift *De Banier* geeft echter de volledige naam van de auteur in de inhoudsopgave.

⁷⁴ Van Santen Kolff, ‘Over de nieuwe richting in onze schilderkunst’, 242-244. Over Kolff als Wagneriaan, zie J. Meurs, *Wagner in Nederland 1843-1914* (Zutphen, 2002) 120-125.

⁷⁵ *Ibidem*, 236. Zie ook E. Koolhaas-Grosfeld, ‘De negentiende eeuw en de zeventiende-eeuwse schilderkunst, als een vraagstuk van Ouden en Modernen, I’, *De negentiende eeuw*, IX (1985) 145-170; *Idem*, ‘Nationale versus goede smaak’, 634-636. Ch. Stolwijk, *Uit de schilderswereld. Nederlandse kunstschilders in de tweede helft van de negentiende eeuw* (Leiden, 1998) 60, maakt Kolff negatiever over de eerdere generatie dan hij in werkelijkheid was. De daar geciteerde passage heeft betrekking op de ‘prulschilders’ die volgens Kolff in iedere school voorkomen, niet op Schelfhout en Koekkoek.

Het tijdschrift *De Banier*, waarin Van Santen Kolff in 1875 de Haagse School introduceerde en waarover hij vanaf 1877 met Marcellus Emants en Frits Smit Kleine de redactie voerde, wilde de stem van het 'Jonge Holland' laten horen. Het was teveel een blad van en voor welgestelde liefhebbers om een echte omwenteling in de Nederlandse cultuur te brengen, maar het stelde zich niettemin op een uitdrukkelijk 'modern' standpunt.⁷⁶ Van Santen Kolff sprak in verband met de schilderijen die hij bewonderde steeds over 'het moderne landschap', over 'onze splinternieuwe landschapschool', en zelfs over 'de nieuwe ultraradicalen beweging in onze schilderkunst.' Conrad Busken Huet meende dan ook dat *De Banier* was bedoeld voor lezers 'die tot de uiterste linkerzijde behooren.'⁷⁷ In het literaire milieu van die tijd doelde dit 'links' zijn niet op socialisme, maar op de wereld van het progressieve liberalisme. Van Santen Kolff deelde de overtuigingen en attitudes van de jonge liberalen die na de dood van Thorbecke een nieuw élan in de Nederlandse politiek nastreefden. Het nieuwe liberalisme was tegelijk wetenschappelijk en geëmotioneerd, positivistisch ingesteld en sociaal bewogen, overtuigd van de eigen realiteitszin, maar ook van de waarde van het eigen gevoelsleven. Het hield meer van debat en discussie dan van afgeronde systemen, meer van invallen en ideeën dan van monumentale vormen. Het probeerde zo veel mogelijk beweeglijk te zijn, maar het stelde tevens een groot vertrouwen in de bindende kracht van het nationale beginsel. In de schilderkunst die hij als 'Haagse School' omschreef, vond Van Santen Kolff een esthetiek die met deze voorkeuren overeenkwam.

Van Santen Kolff wees herhaaldelijk op de verwantschap van de nieuwe kunst met de nationale traditie van het 'gezonde réalisme', die in de zeventiende eeuw tot zo grote bloei was gekomen. Maar tegelijkertijd liet hij merken dat de oudere kunst hem niet buitengewoon boeide. Zij was niet langer een dwingend voorbeeld, zoals eerder in de negentiende eeuw. De moderne kunst was kleurrijker, beweeglijker, vluchtiger en gevoelvoller. Zij was meer dan enige andere kunst gericht op het weergeven van de atmosfeer, op de wisselende effecten van licht en lucht. In de kritieken van Kolff keren telkens drie criteria terug. Ten eerste moest de kunst niet een boodschap willen brengen, geen denkbeeld uitdragen, maar een sfeer of stemming oproepen. Daarom moest de kunst zich, ten tweede, richten op het veranderlijke moment. Zij diende een vorm te geven aan het voorbijgaande, aan de snelle observatie en de plotselinge ingeving. Ofschoon de moderne schilderschool in het olieverfschilderij grote resultaten bereikte, blonk zij misschien nog het meest uit in de aquarel.⁷⁸ Zij liet voor de beschouwer iets te raden over, en stond daardoor dichterbij de literaire schets of het essay dan bij de roman.⁷⁹ Maar

⁷⁶ Over de geschiedenis van *De Banier*, zie P. H. Dubois, *Marcellus Emants, een schrijversleven* ('s-Gravenhage, 1980) 67-87, en vooral N. Maas, *Marcellus Emants' opvattingen over kunst en leven in de periode 1869-1877* (Arnhem, 1988).

⁷⁷ C. Busken Huet, 'Nederlandsche tijdschriften in 1878', in: *Idem, Literarische fantasieën en kritieken*, X (Haarlem, s. a.) 177-207, aldaar 197.

⁷⁸ Alleen met betrekking tot de aquarelkunst van de Haagse School, in het bijzonder die van Jacob Maris, gebruikte Van Santen Kolff de term 'subliem'. J. van Santen Kolff, 'Een nationale vereniging ter bevordering van de waterverftekenkunst. De Hollandsche

omdat zij allereerst een stemmingskunst was moest de moderne kunst, ten derde, eerder met muziek worden vergeleken dan met literatuur. In de opstellen van Kolff maakte de traditionele gelijkstelling van schilderkunst en dichtkunst plaats voor de nieuwere associatie van beeldende kunst en toonkunst.

Niet iedereen was onmiddellijk gewonnen voor dit gezichtspunt. In 1875 vond Marcellus Emants, mederedacteur van Kolff, het werk van allerlei schilders uit de nieuwe school 'de saaiste voorstelling nog overtreffen, welke een bevooroordeeld vreemdeling zich van een saaien dag in een saai Hollandsch landschap kan vormen.'⁸⁰ Toch is de gedachte dat met de genre-aferefen en de landschapskunst van de Haagse School een nieuw hoogtepunt in de geschiedenis van de Nederlandse kunst was bereikt tamelijk snel gemeengoed geworden.⁸¹ Dit kwam niet alleen door de samenhang met het progressieve liberalisme. In zijn uitvoerige beschouwingen over de eigentijdse schilderkunst maakte Van Santen Kolff aannemelijk dat de nieuwe landschapskunst zo goed bij het eigentijdse Nederland paste, omdat zij als een natuurlijke noodzaak uit de Nederlandse geaardheid voortkwam. De kunst die hij als de Haagse School beschreef kon nergens anders dan in Nederland ontstaan, maar daarom vertegenwoordigde zij ook bij uitstek de Nederlandse nationaliteit. Ofschoon Van Santen Kolff nergens inging op de bronnen van zijn kunst-opvatting, lijdt het geen twijfel dat hij goed bekend was met het positivisme van Hippolyte Taine, en met de denkbeelden over de Nederlandse kunst die deze in 1868 in het derde deel van zijn *Philosophie de l'art* had geformuleerd.⁸²

Taine's beroemde, of misschien eerder berucht geworden theorie over de uitwerking van 'ras, milieu en moment' leek op Nederland bij uitstek van toepassing.⁸³ In de kunstgeografie was het onderscheid tussen een noordelijk

tekenmaatschappij en haar tweede tentoonstelling', *De Banier*, III (1877) III, 326-360, 417-498, aldaar 476.

⁷⁹ *Idem*, 'Over de nieuwe richting in onze schilderkunst', 230.

⁸⁰ Streng, 'Realisme' in de kunst- en literatuurbeschouwing, 512; vgl. Maas, *Marcellus Emants' opvattingen*, 179-180.

⁸¹ Er bleef altijd een 'litteraire' tegenstroom in de Nederlandse kunstwaardering, van classicistische, katholieke of symbolistische strekking. Niettemin heeft de Beweging van Tachtig, waarin ook deze afwijkende geluiden gehoor vonden, steeds de opkomst van de Haagse School erkend als het voornaamste moment van vernieuwing in de Nederlandse schilderkunst. Jozef Israëls dankte zijn reputatie als 'tweede Rembrandt' zelfs grotendeels aan de critici van Tachtig. Over de prominente rol van het begrip 'stemming' in deze kring, vgl. C. Blotkamp, 'Art criticism in De Nieuwe Gids', *Simiolus*, V (1971) 116-136, en *Idem*, 'Kunstenaars als critici. Kunstcritiek in Nederland 1880-1895', in: R. Bionda, C. Blotkamp, ed., *De schilders van Tachtig* (Zwolle, 1991) 75-87.

⁸² Tempel, 'De kunst van het recenseren', 36; Meurs, *Wagner in Nederland*, 123. Voor de receptie van Taine bij deze generatie auteurs, zie ook Maas, *Marcellus Emants' opvattingen*, 35-37, 52-57; Streng, 'Realisme' in de kunst- en literatuurbeschouwing, 315. W. G. C. Byvanck, net als Emants en Kolff geboren in 1848, getuigde in 1893 in *De Gids* (II, 140-147) van de opwindig die elk nieuw boek van Taine in zijn 'jongelingsjaren' bij hem veroorzaakte.

en een zuidelijk temperament immers al een eeuwenoude gemeenplaats. Onder de aangeboren aanleg of het ‘ras’ verstond Taine niet veel anders dan de traditionele voorstelling van de weinig opvliegende, nuchtere en flegmatische, meer visueel dan intellectueel ontwikkelde geestesgesteldheid van de Hollander. Het ‘moment’ was de politieke ontwikkeling geweest die de Nederlandse Republiek op het einde van de zestiende eeuw tegen alle verwachting in tot een vrije staat maakte, en die de Hollanders de gelegenheid gaf om ongehinderd door dwang van buitenaf hun eigen voorkeuren en talenten te ontwikkelen. Het ‘milieu’ was de rivierdelta waarin de Nederlandse bevolking leefde, een land van wind en wolken, van graslanden en uitgestrekte watervlakten waarin het zonlicht zich spiegelde. In zo’n land moest, gegeven de aanleg van het volk en de mogelijkheden die de vrijheid bood, wel geschilderd worden. Maar die schilderkunst kon in de gegeven context alleen maar realistisch zijn. Het ontbrak de Nederlanders immers evenzeer aan verbeeldingskracht als aan opdrachtgevers die deze hadden kunnen stimuleren. Daarentegen hadden zij een scherp oog voor de omringende werkelijkheid.

De Franse kunstkritiek, die zich tot in de jaren 1860 laatdunkend over de eigentijdse Nederlandse kunst had uitgelaten, begon deze historische eigenschappen in de jaren 1870 ook in de nieuwere Nederlandse landschapschilderijen te herkennen. Naar aanleiding van de Parijse Salon van 1873 schreef de criticus René Ménard dat de Hollandse landschapschilders ‘langzamerhand zonder veel ophef [waren] teruggekeerd naar hun bron.’ En in 1878 toonde Edmond Duranty, een van de voorvechters van het impressionisme, grote waardering voor de Nederlandse kunst op de toenmalige Parijse Wereldtentoonstelling. ‘Dertig jaar geleden waren er geen schilders in Holland. Nu is het opnieuw een schildersland.’⁸⁴ Het was, kortom, de Franse schilderkunst uit de School van Barbizon die de Nederlandse kunstenaars de weg wees bij het zoeken naar meer moderne vormen, en het was de Franse kunstkritiek die de Nederlandse kunst aanmoedigde om in stijl en onderwerp zo Nederlands mogelijk te zijn. Op dit punt deed zich echter een paradox voor. Als de Franse kunstliteratuur gelijk had, en het Nederlandse ‘realisme’ was een noodzakelijke consequentie van de Nederlandse nationale eigenschappen, dan kon de herleving van dit ‘realisme’ niet het gevolg zijn van invloeden uit de Franse kunstwereld. De moderne Nederlandse landschapskunst kon niet anders dan authentiek Nederlands zijn.

Dit is precies de manier waarop Van Santen Kolff in de jaren 1875 tot 1877 de Haagse School bij de lezers van *De Banier* introduceerde. Dat de Nederlandse kunstenaars iets van de School van Barbizon, en meer in het algemeen uit Frankrijk en België zouden kunnen hebben geleerd, verzweeg hij zo veel mogelijk. Wel prees hij Willem Roelofs als ‘de vader van ons moderne landschap’, maar hij zei niets over diens Brusselse werkkring.⁸⁵ Het oproepen van ‘stemming’ beschreef hij steeds als een van de grote verdiensten van de

⁸³ Vgl. W. Krul, ‘A natural gift for painting. Hippolyte Taine’s evolutionism and the history of Dutch art’, in: P. Dassen, M. Kemperink, ed., *The many faces of evolution in Europe, c. 1860-1914* (Leuven, 2005) 101-112.

⁸⁴ De Leeuw, *Haagse School*, 80-81.

nieuwe Nederlandse landschapskunst. Maar toen hij een keer te spreken kwam over moderne Franse kunstenaars als Corot en Daubigny, die voor de Haagse School toch niet zonder betekenis waren geweest, verweet hij hen dat zij behoorden tot een ‘uitsluitend op stemming-effecten berekende richting.’⁸⁶ Het verste in de nationalisering van de Haagse School ging de schrijfster G. H. Marius, toen zij in haar handboek uit 1903 het werk van Willem Roelofs besprak. Door zijn langdurige verblijf in Brussel had Roelofs zich, zo meende zij, nooit van zijn voorbeelden uit de School van Barbizon weten los te maken. Daardoor kwam het,

dat hij wel door hun oogen de Hollandsche weiden, de welige uiterwaarden, de groote plassen zag, maar niet door hen tot de erkenning kwam van de kunst van zijn land, van zijn ras, dat hij niet begrepen had, waar het om ging.

Hij was daarom, ook al was hij ‘een uitnemend landschapschilder’, iemand ‘wien de schoonheid niet gegeven was te zien.’⁸⁷

Epiloog

Het nationale Nederlandse landschap is een weide met koeien, sloten, riet en wilgen, met in de verte een kerktoren of een molen tussen het geboomte. Zo is Nederland talloze malen uitgebeeld, het eerst in de zeventiende eeuw, vervolgens door de Haagse School, en daarna in talloze populariserende vormen, in de Verkade-albums, op de schoolplaten, in toeristische folders en brochures, in reclameprenten en op de verpakking van levensmiddelen. Dat er van dit landschap een bepaalde bekoring uitgaat, lijdt geen twijfel. Het staat ook vast dat de schilderkunst veel effect heeft gehad op de manier waarop wij dit landschap waarnemen. In 1832 schreef Potgieter, tijdens zijn reis door Zweden, in een vlaag van heimwee zijn bekende gedicht ‘Holland’:

Graauw is uw hemel en stormig uw strand,
Naakt zijn uw duinen en effen uw velden,
U schiep natuur met een stiefmoeders hand,
– Toch heb ik innig u lief, o mijn Land!⁸⁸

Het is nu moeilijk meer voorstelbaar dat Potgieter, de bewonderaar van Italië, oprecht meende dat het Nederlandse landschap over het geheel

⁸⁵ Van Santen Kolff, ‘Een blik in de Hollandsche schilderschool’, III, 179; vgl. *Idem*, ‘Over de nieuwe richting’, 224.

⁸⁶ J. K. [Jacob van Santen Kolff], ‘Wat de buitenlandsche kunst in de Brusselse tentoonstelling zoo al te zien gaf’, *Nederlandsche Kunstbode* (1875) 163-166, 170-172, aldaar 164; aangehaald (en toegeschreven aan J. Kneppelhout) bij Streng, ‘Realisme’ in de kunst- en literatuurbe-schouwing, 516.

⁸⁷ Marius, *De Hollandsche schilderkunst in de negentiende eeuw*, 126.

⁸⁸ E. J. Potgieter, ‘Holland’, in: *Idem*, *Werken*, XI (Haarlem, 1886) 88. Onzekerheid over de politieke toekomst van Nederland, kort na de afscheiding van België, is in het gedicht een ander motief.

genomen, met Gelderland als uitzondering, *lelijk* was. De tussenkomst van de Haagse School heeft een grote en lang aanhoudende gevoeligheid gewekt voor de esthetische kwaliteiten van het Hollandse polder- en waterland. Honderd jaar na Potgieter zag een andere dichter in een vergelijkbare stemming van heimwee de ‘brede rivieren / traag door oneindig / laagland gaan.’ De kleurschakering die het beeld bij hem opriep was dezelfde als bij de grote landschapschilders: ‘de lucht hangt er laag / en de zon wordt er langzaam / in grijze veelkleurige / dampen gesmoord.’⁸⁹

Maar hoe duurzaam is deze vorm van landschapsethiek? Alle mythologie over het nationale ten spijt, betreft het een bepaalde stijl van uitbeelden en ervaren die op een zeker moment in de Nederlandse geschiedenis is ontstaan, die voordien niet bestond, en die niet noodzakelijk een blijvend bestanddeel van de Nederlandse cultuur hoeft te zijn. Jacob van Santen Kolff ging in zijn opstellen uit de jaren 1870 uit van een historisch determinisme. Elke tijd heeft zijn eigen karakteristieken; de wezenskenmerken van de tijd waarin hij was aangekomen, waren een voorliefde voor het reële, en een psychologische gevoeligheid voor stemmingen. Beide eigenschappen achtte hij in de Haagse School op een specifiek Nederlandse manier vertegenwoordigd. Maar hij was zich ervan bewust dat zijn voorstelling van een historische dialectiek de mogelijkheid inhield van een volgende wending. Het was in beginsel niet uitgesloten dat een latere generatie tegenover de Haagse School zou komen te staan met dezelfde gevoelens die hij onderging bij het werk van B. C. Koekkoek — een gevoel van respect, maar ook van onbegrip: ‘wij zijn het spoor dier idealen bijster geworden.’ Dit achtte hij echter zeer onwaarschijnlijk. Ook hierin toonde zich het karakter van zijn redenering als een nationale ideologie. ‘Zal er’, vroeg Van Santen Kolff zich in 1877 af,

naar alle menselijke berekening ooit een tijd aanbreken, waarin onze visschersdorpen en hun bewoners ... er anders zullen uitzien dan *Israëls of Blommers* ze op hun schilderijen te zien geven, een tijd, waarin onze Noordzeekust, bij guur sneeuwachtig Decemberweer, of nevelachtig-zonnigen voorjaarsmorgen, bij najaarsstorm of luwen zomeravondstond een anderen aanblik zal opleveren dan op *Mesdag's* doeken, een tijd, waarin een deugdelijk-hollandsche wei met koeien aan een wilgensloot, met hek en vergezicht, boerenmeid en malsch groen gras, bij wazig-zonnig weer of ‘vuilen dag’, er anders zal uitzien dan *Mauve* en *Willem Maris* ze weergeven, dat een ‘heuzige’ amsterdamsche buitenkant bij grauwweder zal blijken niets gemeen te hebben met de stadsgezichten van *Jacob Maris* en *Jozef Neuhuys*?⁹⁰

Die tijd zou sneller aanbreken dan hij ooit had kunnen vermoeden.

Wessel Krul (1950) is hoogleraar moderne cultuurgeschiedenis aan de Rijksuniversiteit Groningen.

⁸⁹ H. Marsman, ‘Herinnering aan Holland’ (1936). Het gedicht werd geïnspireerd door gevoelens van heimwee naar het rivierenland bij Utrecht tijdens een reis door Spanje en Noord-Afrika.

⁹⁰ Kolff, ‘Over de nieuwe richting in onze schilderkunst’, 363-364.

Summary

Wessel Krul, *The Hague School and the national landscape*

From the 1870s onward, the so-called 'Hague School' was credited with the invention of a type of landscape painting which was felt to be truly national, in the sense that it realistically depicted the atmospheric qualities of the Dutch countryside. This connection between painting and national identity retained its influence until far into the twentieth century. The main characteristics of the new landscape painting were said to be 'simplicity and veracity'. These ideals, however, had already been propagated in Dutch art criticism for a very long time. Wessel Krul examines the relationship between the changing concept of national identity in the Netherlands and the evolution of landscape painting from the Biedermeier style of B.C. Koekkoek and his followers to the new 'realism' of the Hague School. The identification of the new landscape painting with modern national sentiments was closely connected with the rise of the progressive liberal movement in the 1870s. Although the idea seemed convincing to several generations, the conception of the Hague School as the 'true expression' of the Dutch nation was as much a myth as the attempts at nationalism in painting that preceded it.

Op weg naar een nationaal landschap: botanische wandelingen in het ‘Album der Natuur’ (1861-1909)¹

LEEN DRESEN

Rond 1865 ontstaat in Nederland een nieuw genre in de populair-wetenschappelijke literatuur: het genre van de botanische wandeling dicht bij huis, door de natuur in eigen land. Binnen enkele decennia zouden deze natuurbeschrijvingen zich in Nederland ontwikkelen tot een veelgelezen vorm van proza. Kort na 1900 konden de lezers van het *Algemeen Handelsblad* bijvoorbeeld wekelijks in hun krant de belevenissen volgen van Jac. P. Thijsse op diens tochten in en om de hoofdstad.² Maar ook andere, inmiddels vergeten auteurs legden zich vanaf 1860 toe op het beschrijven van wandelingen door de natuur op een nieuwe manier.

In dit artikel zal ik de ontwikkelingen in het genre van de botanische wandeling gebruiken als een bron voor veranderende beelden van de Nederlandse natuur en als nationaal ervaren landschappen in de periode tussen 1860 en 1910. In de betreffende literaire wandelingen stond vanaf het begin steeds de aansporing centraal om zelf buiten de natuur te gaan bestuderen. Welke voorkeuren werden hierbij uitgesproken voor plaatsen en landschappen waar de natuur in Nederland het meest te bewonderen viel? En werden die plaatsen en landschappen daarbij als nationaal ervaren: bijvoorbeeld als markeringen van het nationale verleden, of als kenmerkend voor het Nederlandse landschap in aardrijkskundig opzicht? Om het antwoord op deze vragen over een langere periode in beeld te brengen zal ik in deze bijdrage de inhoudelijke ontwikkelingen in het populair-wetenschappelijke wandelgenre volgen aan de hand van de wandelingen die tussen 1861 en 1909 zijn verschenen in het tijdschrift *Album der Natuur*: het tijdschrift waarin de botanische wandeling in zijn Nederlandse vorm zogezegd werd uitgevonden, en waarin deze wandelingen — in verschillende vormen — steeds een plaats zouden blijven behouden tot het tijdschrift in 1909 ophield te bestaan. Zoals we zullen zien vertonen de wandelingen in het *Album der Natuur* in de onderzochte periode een inhoudelijke ontwikkeling. In de jaren rond 1870 en 1880 werd de voor Nederland kenmerkende natuur vooral beschreven in op het verleden en de

¹ Met dank aan Chunglin Kwa, een anonieme reviewer en de redactie van dit tijdschrift voor nuttige vragen en suggesties.

² De eerste van deze wekelijkse bijdragen van Thijsse verscheen op 1 juni 1901 in het *Algemeen Handelsblad*, onder de titel ‘In ’t Vondelpark.’ Zie ook S. Dijkhuizen, *Jac. P. Thijsse. Een biografie. Natuurbeschermers, flaneur en auteur van Verkade-albums* (Amsterdam, 2005) 127-128.