

De wedergeboorte van de romantiek of 'that which we call a rose'

Het was een lust voor het oog, de tentoonstelling *Meesters van de Romantiek* die van 8 oktober 2005 tot 8 januari van dit jaar te zien was in de Rotterdamse Kunsthal: meer dan 150 schilderijen en 80 tekeningen uit particulier bezit of internationale musea gaven een fraai beeld van de Nederlandse schilderkunst tussen ongeveer 1800 en 1850. En dan was er een al even mooi uitgevoerde tentoonstellingscatalogus van ruim driehonderd pagina's met een hele reeks bijdragen van gerenommeerde kunsthistorici. Begrijpelijk, dat de directeur van de Kunsthal, Wim Pijbes, trots was en in zijn openingstoespraak voor een overvolle zaal genodigden zelfs de woorden 'de wedergeboorte van de Nederlandse schilderkunstige romantiek' in de mond nam. Hij zette daarmee de toon die al even sonoor doorklonk in zijn voorwoord op de tentoonstellingscatalogus. Hij taxeert deze tentoonstelling als de 'eerste serieuze poging' om de Nederlandse romantiek te definiëren.¹ Dat is ferme taal, maar het is de vraag of de catalogus bij de tentoonstelling, die in hechte samenwerking met de gastconservator Ronald de Leeuw totstandkwam, deze uitspraak wettigt. Zelfs bij een vluchtig langslopen van de verschillende bijdragen ontkomt men niet aan de indruk dat er hier een gemeenschappelijk offensief gaande is, er op gericht om voor eens en voor altijd af te rekenen met de traditionele visie, dat hier te lande de schilderkunstige romantiek maar een povere indruk maakt en om met Gerard Brom te spreken, ook op dit terrein de romantiek slechts heeft gefladderd, maar nooit is opgevlogen.²

Deze even verfrissende als uitdagende stellingname klinkt soms impliciet, maar vaker expliciet door in 'Het romantisch sentiment' van Ronald de Leeuw, via 'Balancerend op het koord van de geschiedenis' van Jenny Reynaerts, 'Nederlandse romantiek' van Benno Tempel, 'De hand van God' van nogmaals Jenny Reynaerts, 'Geschreven schilderijen' van Maria Mathijssen tot 'De Nederlandse romantiek in prent' van Robert Verhoogt.

Ik waag het er op bij al die gedreven apologeten een aantal kritische kanttekeningen te maken.

En om de lezer niet al te zeer te vervelen, wil ik me concentreren op een drietal bijdragen die heel expliciet proberen duidelijk te maken, dat de romantiek in Nederland ten onrechte is ondergewaardeerd en aan een stevige rehabilitatie toe. In hun streven dat zichtbaar te maken, bedienen zij zich voor een deel van dezelfde redeneertrant, maar leggen daarbij ook eigen accenten. Ik begin met de bijdrage van Ronald de Leeuw, dan besteed ik aandacht aan het artikel van Benno Tempel om te eindigen met dat van Marita Mathijssen.

Ronald de Leeuw drukt zich van de drie het meest voorzichtig uit. Uit zijn verhaal wordt duidelijk dat hij alleen met de nodige mitsen en maren zoiets als een Nederlandse schilderkunstige romantiek kan aanwijzen. Niettemin vindt hij de term 'Romantiek' toch de meest geëigende term om de kunst in Nederland tussen 1800 en 1850 aan te duiden, maar dan dient men dat begrip wel ruim te definiëren. Volgens de 'preciezen' is dat ongetwijfeld te ruim, maar volgens De Leeuw past 'rekkelijkheid' nu eenmaal bij de Romantiek. Dat nu acht ik een ongelukkige formulering: niet de romantiek is rekkelijk, maar er zijn in de loop der tijd rekkelijke, naast meer precieze romantiek-concepten voorgesteld. Het is volstrekt legitiem, dat De Leeuw zich van een rekkelijk concept wil bedienen, maar dat is iets anders dan te zeggen, dat de romantiek zelf rekkelijk is. Als men bijvoorbeeld de Nederlandse letterkunde uit de eerste helft van de negentiende eeuw toetst aan de hand van de trits 'verbeelding, natuur en symbool' die de comparatist R. Wellek wezenlijk achtte voor de Europese romantiek, dan is het maar pover gesteld met Nederlandse representanten, maar wie een rekkelijk romantiek-concept hanteert, bijvoorbeeld een vlottend begrip als 'grensoverschrijding', zoals V. Nemoianu in *The Taming of Romanticism* (1984) voorstelde, kan ook in Nederland een aantal romantici aanwijzen.³ Het hangt nu eenmaal af van de maasgrootte of men veel of weinig vissen vangt. De Leeuw beseft dat zelf ook als hij in het vervolg opmerkt, dat het van de gekozen invalshoek afhangt of men schilders al dan niet romantisch kan noemen. Het is alleen jammer, dat hij niet duidelijk aangeeft welke invalshoek hij kiest. Of moet ik een formulering als 'Van een romanticus verwachten wij een flinke dosis sentiment, durf, exotiek en vooral een interesse in de vertolking van individuele emoties' als zijn definiëring van de romantiek verstaan? Gelukkig verliest De Leeuw bij zijn aftasting van het romantisch gehalte van de Nederlandse schilders de internationale context niet uit het oog. Zo beroept hij zich bij voorbeeld op het standaardwerk van Hugh Honour als hij de 'romantische lading in de doeken van Nederlandse portretschilders' aan de orde stelt. Immers, of men de Nederlandse romantiek nu als een afleggettje beschouwt van ontwikkelingen in het buiten-

land, dan wel pleit voor een specifiek eigen inbreng, het concept waarmee men de Nederlandse schilderkunst en literatuur te lijf gaat, kan het niet stellen zonder een internationaal en comparatistisch perspectief.

De bijdragen van Tempel en Mathijssen hebben één manoeuvre gemeen. Hun visie op de internationale en Nederlandse romantiek zetten zij af tegen de vigerende opvattingen over de romantiek of liever: zij geven daarvan een uiterst vertekend beeld. Het is een oude retorische truc die niet overtuigt, omdat hun karakterisering uiterst karikaturaal is en geenszins recht doet aan het romantiekbeeld waar zij zich tegen afzetten.

Volgens Tempel zou buitenissigheid, een voorkeur voor het irrationele boven de rede en het gestalte geven aan macabere fantasieën kenmerkend zijn voor die door hem gewraakte romantiekinterpretatie. In eerdere romantiekstudies zou de romantiek gepresenteerd worden als een geëxalteerde, onaangepaste stroming, gedomineerd door bizarre gedachten en emoties. Tegenwoordig, aldus Tempel, heeft men een genuanceerder visie op de romantiek. De 'excentrieke fantasie' ziet men nu als een 'uitwas' en men is tot het inzicht gekomen dat 'de feitelijke aandacht' in de romantiek uitgaat naar 'een emotionele, zintuiglijke beleving van de werkelijkheid'. Ik heb veel moeite met die beweringen. Zij stroken geenszins met de visie op de romantiek zoals die in de wat oudere gezaghebbende comparatistische studies van bij voorbeeld Van Tieghem, Welck, Hoffmeister of Furst is neergelegd.⁴ En ook de meer recente studies van Rupert Christiansen, David Simpson en Nicholas V. Riasanovsky, om er slechts enkele te noemen, passen niet in Tempels karakterisering.⁵ Hij probeert zijn opvatting te staven door in een noot naar een aantal buitenlandse studies te verwijzen, waaruit dat zou blijken. Zo beschouwt hij de studie van Robert Rosenblum, *Modern Painting and the Northern Romantic Tradition* (1975) als een duidelijk omslagpunt voor die veranderde visie, maar het is maar de vraag of dat terecht is. Als ik Rosenblum goed heb begrepen, gaat het in zijn boek toch om de invloed en doorwerking van een aantal *hardcore* romantici als Friedrich, Turner, Constable en anderen bij figuren als Van Gogh, Munch, Nolde en Hodler, vergelijkbaar met de wijze waarop Ton Anbeek in zijn studie *Het donkere hart. Romantische obsessies in de moderne Nederlandstalige literatuur* (1996) de doorwerking van romantische schrijvers in de moderne Nederlandse literatuur schetste.

Tempel karakteriseert het romantiekbeeld, zoals dat volgens hem uit vroegere studies oprijst, als 'de romantiek van de engte', waar hij zijn eigen romantiekbeeld als 'romantiek van de breedte' tegenover stelt, waarbij ook hij zienswijze en object met elkaar verwart.

Wat acht Tempel nu distinctief voor de 'romantiek in de breedte'? Met ver-



Anthony Oberman, 'De schilder in zijn atelier', olieverf op doek 1820; Rijksmuseum Amsterdam, te zien op de tentoonstelling Meesters van de Romantiek. Nederlandse schilderkunst 1800-1850.

wijzing naar een artikel van Fetzner⁶ acht hij de verbindende factor de 'suggestieve kracht van het moment, dat ontstond als twee uitersten samenkwamen'. Dat klinkt nogal cryptisch en het wordt er niet duidelijker op als hij vervolgt, dat het 'omslagpunt tussen tegenstellingen een spanningsveld [creëerde], waardoor er ruimte ontstond voor de fantasie, het mysterie en voor de emotie'. Het blijft raadselachtig, ondanks de toevoeging dat in de romantiek 'de overgang tussen dag en nacht, of tussen de binnenwereld en de buitenwereld' iets is wat steeds terugkeert. En wat te beginnen met zijn formulering, dat er een 'vergelijkbare spanningsboog ontstaat als de ene tegenstelling (deels) opgaat in de andere tegenstelling' en zo de grenzen tussen uitersten vervagen? 'Dit klinkt ingewikkeld', geeft Tempel zelf toe, maar wordt het duidelijker als hij zegt, dat dit 'eigenlijk een fijngevoeligheid [is] die sinds de Romantiek onlosmakelijk verbonden is met het Westerse denkpatroon. Het gewone krijgt iets ongewoons, het bekende iets onbekends en het tijdelijke iets eeuwig's'.

Een merkwaardige sprong maakt Tempel vervolgens met de bewering dat men om de romantiek als 'brede Europese beweging' te begrijpen de genieën buiten beschouwing kan laten. Ik althans heb veel moeite hem te volgen als hij zegt: 'Wanneer men zich niet zozeer fixeert op het extaltische [geëxalteerde?] en er meer wordt gekeken naar het innerlijk, de sfeer in de schilderijen, dan kunnen we niet anders constateren dat er ook een romantische geest in de Nederlandse kunst aanwezig is.'

Hoe kon de idee ontstaan, dat de romantiek in Nederland weinig voorstelde? In een nuttige historische excurs geeft Tempel daar antwoord op. Hij volgt het spoor vanaf de eigentijdse kunstcritici, vermeldt waarderend Knoef en verzet zich, overigens weinig overtuigend, tegen Van Tilborgh, die de Nederlandse romantiek in 1984 als 'een provincial affair' aanduidde. Omdat volgens hem nooit gepoogd is een relatie te leggen tussen wat in het buitenland onder romantiek wordt verstaan en de vaderlandse kunst wil hij daarover helderheid verschaffen in een laatste paragraaf met de veelbetekende titel 'Nederlandse Romantiek: het kleine gebaar'. Het gevoel, het individuele, het verlangen en de fantasie acht hij de belangrijkste kenmerken van de internationale romantiek die zich vervolgens uiten in specifiek romantische thema's als vlucht naar het verleden, het exotisme, de verheerlijking van het genie en het zich verliezen in dromen. Hij laat in het midden of dat nu kenmerken van de 'romantiek van de breedte' of van 'romantiek van de engte' zijn. Specifiek voor Nederland acht Tempel de wijze waarop men hier te lande met die kenmerken omgaat. Nederland was in het begin van de negentiende eeuw het land van 'het kleine gebaar', waar het gevoel, het individuele, het verlangen en de fantasie zich bij aanpasten. Het is even wennen, de romantiek geassocieerd te zien met het kleine gebaar. Ik gun Tempel graag die specifiek Nederlandse interpretatie van de

romantiek, maar ik acht het wel een uitgeholde, zo niet verwaterde interpretatie van de romantiek. Nu krijgt uitbeelding van 'het huiselijk geluk' ook al het etiket romantisch en zoetelijke tafereeltjes van moeders met kindjes en spelende lammetjes blijken romantisch te zijn. Thema's als de vlucht naar het verleden worden in Nederland omgebogen naar de afzondering in de eigen omgeving, het incidentele en liefdadigheid, terwijl ook de humor zich in huiselijke tafereeltjes zou openbaren. Het spijt me, maar zo'n opgerekte interpretatie van wat romantisch is, die gevaarlijk in de buurt komt van wat tegenwoordig Jan en alleman romantisch noemt, gaat mij te ver en biedt geen verhelderende bijdrage tot het verstaan van de romantiek.

Ten slotte doet Tempel nog het voorstel tot een fasering van de Nederlandse romantiek van het kleine gebaar in maar liefst drie perioden: een vroege romantiek (van 1800 tot 1820) zou gekenmerkt zijn door 'het nieuwe kijken', de tweede zou lopen van 1830 tot 1840 en een oriëntatie op Frankrijk vertonen. De derde zou tot ongeveer 1860 lopen. 'Hier sluit de Nederlandse Romantiek aan bij de Duitse Biedermeier', zegt Tempel. In een noot merkt hij hierbij op, dat De Leeuw bij de opening van een Koekkoek-tentoonstelling dan ook liever diens werk als Biedermeierkunst zou willen typeren, maar in zijn opgerekt romantiek-concept krijgt Koekkoek het label van een romantisch kunstenaar.

En ten slotte Marita Mathijssen. Het aardige in haar bijdrage 'Geschreven schilderen' is, dat zij laat zien hoe schilders en dichters broeders in genialiteit worden, waardoor de aantrekkingskracht tussen de zusterkunsten wordt vergroot. Veel meer moeite heb ik echter met hetgeen zij in de paragraaf 'De herziene Romantiek' kwijt wil. 'Laat ik hier duidelijk zijn: de definitie van de Romantiek is zowel nationaal als internationaal, zowel voor de beeldende als voor de literaire kunsten, toe aan een heroriëntatie', stelt ze. Waarom een heroriëntatie? Volgens Mathijssen, omdat er een overdreven beeld geschapen is van de romantiek, cirkelend rond figuren als Byron en Hölderlin, 'een beeld waarbij de Romantiek als kunststroming zich zou kenmerken door destructie, waanzin, streven naar het onmogelijke en exuberantie'. Wie zijn er verantwoordelijk voor dat overdreven beeld? Men zou toch op zijn minst verwachten, dat Mathijssen zou aangeven tegen wie zij stelling neemt. Daarover geven helaas haar summiere literatuurverwijzingen, waarin geen enkel secundair werk wordt genoemd, geen uitsluit. Het wordt er niet beter op, wanneer Mathijssen in haar revisie-poging een eigen romantiekconcept uit de doeken doet. Volgens haar zou de romantiek te vangen zijn in een drietal begrippen: vernieuwing, historicisme en contrastwerking. Ook hier zoekt men in haar literatuurverwijzingen tevergeefs naar studies die deze begrippen hebben aangereikt. Men moet dus wel aannemen dat ze uit haar eigen koker stammen. Ik gun haar graag die

persoonlijke stellingname, maar wel klemmt de vraag of die begrippen ook valide zijn. Ik loop ze even langs. Het begrip 'vernieuwing', behandeld in ongeveer negen regels, krijgt een weinig overtuigende invulling. Wie beweert, dat in de romantische roman nu brieven, gedichten en liederen voorkomen brengt een distinctief in stelling waarmee de voorafgaande achttiende-eeuwse roman geen recht wordt gedaan. Ook de bewering, dat de breuk in Engeland soepeler verliep, omdat het proza daar veel eerder tot bloei kwam, is er naast, omdat in de al even bloeiende Franse achttiende-eeuwse roman diverse experimenten zijn aan te wijzen; tevens gaat deze voorbij aan het gegeven, dat veeleer op het terrein van de poëzie en het drama, met op de achtergrond de reuzengestalte van Shakespeare, het classicisme werd ondermijnd.

Heel verwarrend is het opereren met de term 'historicisme', door Mathijsen een kernwoord van de romantiek genoemd. Die term is daarom misplaatst, omdat sinds jaar en dag dat begrip is gereserveerd voor een geschiedopvatting, waarin geloof wordt gehecht aan wetmatigheden in de historische ontwikkelingen. Het is een zienswijze die sedert Poppers fundamentele kritiek er op als obsoleet wordt ervaren. Waarschijnlijk bedoelt Mathijsen zoiets als een opkomend historisch besef, maar in plaats daarvan gebruikt ze grote woorden als 'ontologisch historicisme', waarbij ik me niets kan voorstellen. In het vervolg van haar betoog koppelt zij bepaalde thema's als de vriendschapscultus, het exotisme, de religie, de aandacht voor geest- en spookverschijningen aan dat historicisme. Ik kan me daar wel iets bij voorstellen, maar ook hier weer is de vraag in hoeverre deze thema's distinctief zijn voor de romantiek. De vriendschapscultus (denk aan E.M. Post) en de geest- en spookverschijningen (denk aan de *gothic novel*) zijn in de achttiende-eeuwse roman een geliefd thema. Ik ga voorbij aan enkele andere uitspraken en stel vast, dat Mathijsen met betrekking tot dit kernwoord van haar romantiekconceptie zich verliest in al te generaliserende en daardoor ongenueanceerde uitspraken.

Ten slotte haar derde kernwoord, de 'contrastwerking', als volgt gespecificeerd:

Eeuwig staat tegenover tijdelijk, zuiver tegenover onzuiver, schuld tegenover onschuld, verleden tegenover het heden, het eigene tegenover het vreemde, geweld tegenover vreedzaamheid, originaliteit tegenover navolging, zelfbeheersing tegenover hartstocht, verval tegen bloei, hoop tegenover wanhoop, stilstand tegenover beweging, sociabiliteit tegenover individualiteit, leed tegenover vreugde, landschap versus stad, hemel versus aarde, begin tegenover einde, dood tegenover leven.

Ik vraag me af welke betekenis moet worden toegekend aan deze zo heterogene oppositie van binaire tegenstellingen. Als Mathijsen wil doen geloven, dat het deze tegenstellingen zijn die de cultuur tussen 1800 en 1850 beheersen, kan ik

me daar nog wel iets bij voorstellen, al zou het geen moeite kosten dezelfde opposities ook in eerdere of latere perioden aan te treffen, omdat ze nu eenmaal universeel zijn. Maar als ze wil zeggen dat dergelijke contrasten zichtbaar worden in afzonderlijke literaire werken en schilderijen had ik graag voorbeelden gezien.

Kortom, de door Mathijssen als kernwoorden van haar romantiekconceptie aangewezen begrippen blijken zo log en wijd, dat ik haar stelling dat met 'begrippen vernieuwing, historicisme en contrastwerking [...] de veranderingen in de kunsten van de eerste helft van de negentiende eeuw in heel Europa adequaat beschreven [kunnen] worden', een slag in de lucht vind. In de wetenschappelijke zoektocht naar een beter begrip van zo'n gecompliceerde aangelegenheid als de romantiek, zorgt deze bijdrage niet voor verheldering.

Het gaat niet aan om het betoog van Mathijssen verder te volgen. In de rest van haar artikel komt ze te spreken over de Nederlandse literaire romantiek. Daarover hebben wij al eerder de degens gekruist en in het kader van een recensie over de romantiek in de schilderkunst doet dat niet ter zake.

Nog een enkele opmerking tot slot. De tendens, de retoriek voor mijn part, van de tentoonstelling *Meesters van de romantiek* is er duidelijk op gericht om aan de hand van bijgestelde visies op de romantiek de Nederlandse schilderkunst in de periode 1800-1850 van het label 'romantisch' te voorzien. 'Romantisch' is hier een toverwoord geworden voor alles wat mooi, aangenaam en bekoorlijk wordt gevonden. En dat is, ook commercieel gezien, voeg ik er enigszins boosaardig aan toe, niet onaantrekkelijk. Ik betreur dat gehannes met de semantisch zo gedevalueerde term. De tentoonstelling in Rotterdam had dit niet nodig. In haar diversiteit en rijke schakering gaf het een waardevol beeld van de smaak van de Nederlanders in de eerste helft van de negentiende eeuw. Die tentoonstelling stond als een huis en had dit romantisch vlagvertoon niet nodig.

Willem van den Berg, Rhenen

Noten

¹ Hij vergeet daarbij, dat na J. Knoef zowel Louis van Tilborgh als Toos Streng serieuze pogingen hebben gedaan om de Nederlandse romantiek te definiëren.

² Gerard Brom, *Romantiek en katholicisme in Nederland*, 2 dln. (Groningen/Den Haag 1926).

³ R. Wellek, 'The Concept of Romanticism' in: *Comparative Literature* 1 (1949) 1-23 en 147-172; Virgil Nemoianu, *The Taming of Romanticism. European Literature and the Age of Biedermeier* (Harvard University Press 1984).

⁴ P. van Tieghem, *Le romantisme dans la littérature européenne* (Paris 1969); R. Wellek, 'German and English Romanticism: a confrontation' in: *Confrontations* (Princeton 1965) 3-33; Gerhart Hoffmeister, *Deutsche und europäische Romantik* (Stuttgart 1978).

⁵ Rupert Christiansen, *Romantic Affinities* (London 1988); David Simpson, *Romanticism, Nationalism, and the Revolt against Theory* (Chicago 1993); Nicholas V. Rinasanovsky, *The Emergence of Romanticism* (New York 1992).

⁶ John Fetzer, 'On the Threshold of German Romanticism' in: James Pipkin (red.), *English and German Romanticism: cross-currents and controversies* (Heidelberg 1985).