

Geïmporteerde cultuurmodellen

C. Busken Huet, J. van Santen Kolff en het voorbeeld
van het buitenland

WESSEL KRUL

Foreign examples, 1865-1880: Proposals to modernize Dutch culture according to a French or German model in the writings of C. Busken Huet and J. van Santen Kolff

The reduction of the Netherlands to a minor European power after 1830 resulted in a protracted crisis in the Dutch sense of national identity. In the 1860s and 1870s several writers proposed a modernisation of the arts and public opinion in the Netherlands according to a cultural model derived from one of the neighbouring countries. C. Busken Huet insisted on following the centralized and authoritarian model of the French Second Empire, whereas J. van Santen Kolff looked at the combination of nationalism and 'realism' (which in his opinion included Wagnerian symbolism) current in contemporary Germany. Disappointed by the indifference with which their proposals were received, they finally left the Netherlands and settled in the respective countries they endorsed as examples. Although their remedies were not fully applied, both writers did make a major contribution to the renewal of cultural life in Holland.

Liberaal leemten

In tegenstelling tot de meeste omringende landen kende Nederland na 1848 een zeer terughoudend officieel cultuurbeleid. In België, Frankrijk en Pruisen zag de regering het als een taak om het culturele leven op allerlei niveaus te bevorderen en te beïnvloeden, met de bedoeling om op die manier een beeld van nationale verbondenheid, zelfrespect en scheppingskracht op te roepen. Nederland volgde net als Engeland het liberale model, en liet de meeste activiteiten op het gebied van kunsten, letteren en wetenschappen over aan het particulier initiatief. Deze liberale uitgangspunten gaven veel vrijheid, maar zij schiepen ook onzekerheid. De culturele identiteit van de natie moest immers telkens opnieuw uitgevonden worden. Er was geen officiële richtlijn die een houvast kon bieden voor diegenen die zich als spreekbuis van de natie wilden opwerpen, en anderzijds ook geen geaccepteerde en geïnstitutionaliseerde cultuur waartegen een avant-garde zich kon afzetten.¹

1 Het standaardwerk over het Nederlandse cultuurbeleid in de laatste twee eeuwen is Roel Pots, *Cul-*

De terughoudendheid van de staat bracht in Nederland bijzondere problemen met zich mee. In Engeland, na 1848 het rijkste en machtigste land in Europa, waren er zowel in de geschiedenis als in het heden identificatiepunten in overvloed. Aan de grootheid van de natie bestond ook bij de scherpste cultuurcritici geen twijfel. In Nederland was dat anders. Thorbecke, wiens principes gedurende enkele decennia ook in dit opzicht de toon aangaven, was van mening dat Nederland, in tegenstelling tot een nieuw land als België, geen officiële onderstreping van de nationale identiteit nodig had.² Nederland was een oude natie, die zich in de loop van eeuwen had bevestigd en bewezen. Maar niet iedereen deelde dit vertrouwen. Nederland heeft, lijkt het soms, vanaf de Belgische opstand in 1830 tot aan het eind van de eeuw in een langdurige crisis verkeerd over de eigen culturele identiteit. De nieuwe politieke verhoudingen na 1848 brachten daarin geen verandering. In dit perspectief kan het ontbreken van een officieel beleid zelf gezien worden als een teken van onzekerheid, in plaats van een vorm van vrijheid die beruiste op een brede consensus.

Misschien is het woord 'crisis' al te dramatisch, en is het beter om te spreken van een aanpassingsproces. Maar het was lange tijd moeilijk te voorzien aan welke omstandigheden Nederland zich nu precies zou moeten aanpassen. Het land was een kleine mogendheid geworden die in de Europese verhoudingen een afwachtende houding moest aannemen. Het snel veranderende Europese machtsverhoudingen maakte zelfs het voortbestaan van het land op lange termijn onduidelijk. Tenslotte was Nederland nog niet zo lang geleden al eens door een grootmacht geabsorbeerd. De roem van het verleden kon troost bieden en een aansporing zijn, maar ook als een pijnlijk contrast worden ervaren. Bovendien raakte Nederland, al ging het soms maar stapvoets, in een onomkeerbaar proces van modernisering betrokken, dat in de grote steden uiteraard het eerst zichtbaar werd. Het was nodig cultuuridealen en vormen van identificatie te ontwikkelen die in de veranderende omstandigheden beter van toepassing waren, en die zowel getuigen van inzicht in de nieuwe plaats van Nederland in Europa als van de wil om het land als een moderne natie voor te stellen.

De generatie die in de Nederlandse letteren vanaf de jaren 1840 de toon aangaf, Potgieter, Bakhuizen van den Brink, Van Lennep, mevrouw Bosboom-Toussaint, spiegelde zich nog graag aan de zeventiende eeuw, in de hoop dat daar inspiratie voor een nationale herleving was te vinden. In de jaren 1860 begon dit argument aan overtuigingskracht te verliezen. De manier waarop Robert Fruin de monarchie tot natuurlijke uitkomst verklaarde van de Nederlandse geschiedenis, met als gevolg dat hij de zeventiende eeuw tot een afwijking maakte, niet meer dan een merkwaardig, zij het roemrijk intermezzo, is

tuur, koningen en democraten. Overheid en cultuur in Nederland (Nijmegen 2000). Britta Bley, *Vom Staat zur Nation. Zur Rolle der Kunst bei der Herausbildung eines niederländischen Nationalbewusstseins im langen 19. Jahrhundert* (Münster 2004) geeft een eerste inventarisatie van de manier waarop de beeldende kunst, veelal buiten de overheid om, heeft bijgedragen aan de natievorming in Nederland.

² Zie o.a. Wessel Krul, 'Opbouwende ascese. Thorbeckes adagium van staatsonthouding als zedelijk beginsel', *Boekmancahier* 50 (2001) 447-460.

tekenend voor de verlegenheid die dit tijdperk in het nationaal besef begon op te roepen.³ Het werd tijd modern te worden. Het woord ‘modern’ heeft in Nederland het eerst betekenis gekregen in de context van de theologie. Maar de wil om met de tijd mee te gaan, die in het godgeleerde ‘modernisme’ werd uitgedrukt, werd weldra op allerlei terreinen zichtbaar. Een belangrijk deel van het erfgoed van de zeventiende eeuw, tot in het taalgebruik toe, werd door Abraham Kuyper opgeëist, toen hij zich met nadruk tegen het modernisme begon te verzetten.⁴ Anderen die in deze richting juist wilden voortgaan moesten hun voorbeelden elders zoeken.

In het nu volgende wil ik kort ingaan op twee modellen van cultuurontwikkeling die door Nederlandse auteurs in de jaren 1860 en 1870 aan het buitenland zijn ontleend. In verband met overname uit andere culturen werd er vroeger vaak wat gemakkelijk over invloed gesproken, alsof de inwerking van elders zich altijd eenzijdig, onwillekeurig en dwingend manifesteert. In dit geval gaat het om de bewuste keuze van elementen uit een buitenlands cultuurpatroon, die als oplossing voor de eigen problemen werden aangedragen. Invloed dus misschien, maar nog eerder import. Politiek en kunst hingen hier nauw met elkaar samen, aangezien invoering van het model vergaande implicaties had voor de nationale identiteit en zelfs voor de politieke toekomst van het land.

Huet en het Tweede Keizerrijk

Conrad Busken Huet begon zijn loopbaan als modern theoloog, maar vestigde na zijn uittreden uit de kerk in 1862 al snel een reputatie als modern literair criticus. Hij is zonder twijfel naast Douwes Dekker de levendigste Nederlandse schrijver uit deze periode. In de traditionele handboeken is hij doorgaans voorgesteld als de man die het literaire leiderschap van Potgieter overnam en vervolgens, terwijl het tijdschrift *De Gids* in de jaren 1870 in conventionaliteit wegzakte, door de scherpte en de kwaliteit van zijn oordeel de bodem voorbereidde voor de bloei van de Beweging van Tachtig. Zijn *Land van Rembrand*, voltooid in 1884, is de eerste cultuurgeschiedenis van Nederland, en alleen al daarom een werk van grote betekenis. Aan belangstelling voor zijn oeuvre heeft het ook later nooit ontbroken. Zojuist is zijn levensgeschiedenis, van Haarlem naar Nederlands-Indië en van Indië naar Parijs, met meer detail dan ooit tevoren beschreven in een mooie biografie door Olf Praamstra.⁵

Toch is er een probleem met Huet. Ook Praamstra worstelt daarmee. De heftigheid van zijn oordeel en de merkwaardige contradicties in zijn opvattin-

3 R. Fruin, ‘De drie tijdvakken der Nederlandsche geschiedenis’ (1865), in: Idem, *Verspreide geschriften I* (’s Gravenhage 1900) 22-48. Vgl. P.B.M. Blaas, *Geschiedenis en nostalgie. De historiografie van een kleine natie met een groot verleden* (Hilversum 2000) 26-28, 50-51; J. Tollebeek, *De toga van Fruin. Denken over geschiedenis in Nederland sinds 1860* (Amsterdam 1990) 39-41.

4 Zie o.a. Jeroen Koch, *Abraham Kuyper. Een biografie* (Amsterdam 2006) 106-111.

5 Olf Praamstra, *Busken Huet. Een biografie* (Amsterdam 2007).

gen maken het soms moeilijk te begrijpen waar hij heen wilde. Huet wijdde zijn leven aan de letterkunde, maar telkens weer betoogde hij dat Nederland geen land was voor grote literatuur. In zijn *Land van Rembrand* trok hij dezelfde conclusie. Alleen in de koloniale ondernemingen en de schilderkunst had het land iets werkelijk oorspronkelijks verricht. ‘Java en de Staalmeesters’ waren, in Huets woorden, de ‘aanbevelingsbrieven’ van de vaderlandse grootheid.⁶ Het is niet toevallig dat hij van Rembrandt juist het schilderij koos dat destijds vaak als een zinnebeeld werd genoemd van de Nederlandse nijverheid en ondernemingszin. Was er van die nationale energie in het heden nog iets over? Huet spoorde zijn landgenoten gedurig aan tot meer zelfkritiek en grotere prestaties, maar soms gaf hij opeens de moed op en besloot hij dat Nederland als zelfstandige natie geen toekomst had. Hij was onmiskenbaar een man van de oppositie, maar zijn radicalisme leek soms even vaak rechts als links uit te vallen. De literatuurhistorici wisten zich met zijn politieke geschriften meestal geen raad, en door de historici is hij nu eens tot fascist en dan weer tot socialist uitgeroepen.⁷

De tegenstrijdigheden van Huet zijn voor een groot deel te verklaren uit zijn pogingen om het model van de toenmalige Franse cultuur, in het bijzonder de cultuur van het Second Empire, op Nederland toe te passen. In zijn geschriften is een heel complex aan ideeën op reis gegaan en in Nederland aangekomen. Zij waren daar echter niet altijd gemakkelijk onder te brengen. Aan één eigenschap ontbrak het Huet in elk geval niet, namelijk de volstrekte overtuiging van zijn eigen gelijk. Toen hij eenmaal had besloten dat Nederland een grondige opknappbeurt nodig had volgens een patroon dat in Frankrijk was ontworpen, week hij daar niet meer van af. Het was buigen of barsten; toen bleek dat zijn voorstellen, zeker zodra zij een duidelijk politiek karakter kregen, in Nederland niet dankbaar werden aanvaard, vond hij dat dit niet aan zijn ideeën lag maar aan Nederland, en leek hem dat een goede reden om de Nederlandse staat maar op te heffen. Zijn literaire opinies sloten onmiddellijk bij dit programma aan, en hij moet zich soms verbaasd hebben waarom hij op dit terrein zoveel meer erkenning kreeg en gezag genoot dan op het gebied van de politiek.

In de artikelen en boekbesprekingen die Huet de moeite waard vond om te bundelen in zijn 25 delen *Literarische Fantasieën en Kritieken* ligt het zwaartepunt bij de oudere en eigentijdse Nederlandse letterkunde. Maar al schreef Huet ook regelmatig over Engelse en Duitse literatuur, Frankrijk kwam als goede tweede. En wat voor Frankrijk! Het is de moeite waard om na te gaan wat Huet zo sterk in de toenmalige Franse cultuur aantrok. Dit was niet alleen de glans en rijkdom van het openbare leven, de zwierige zelfverzekerdheid van de grote bourgeoisie, die zo nadrukkelijk contrasteerde met de ingetogen,

6 Cd. Busken Huet, *Het Land van Rembrand. Studiën over de Noordnederlandsche beschaving in de zeventiende eeuw* II, 2 (2^{de} druk Haarlem 1886) 417.

7 Zie o.a. Wessel Krul, ‘Multatuli en Busken Huet als critici van de democratie. Rondom de politieke crisis van 1867’, in: Dick Pels, Henk te Velde, red. *Politieke stijl. Over presentatie en optreden in de politiek* (Amsterdam 2000) 129-150.

doorgaans nogal kleinburgerlijke verhoudingen in Nederland. Ook het autoritaire regime was op zichzelf niet genoeg. Maar de combinatie van de twee bleek onweerstaanbaar, te meer daar Huet tussen beide een directe samenhang vermoedde. In Frankrijk was er een daadkrachtig, op vernieuwing en vooruitgang gericht bewind, dat actief de cultuur bevorderde tot meerdere eer en glorie van de natie, en dat er telkens weer naar streefde om de wereld een voorbeeld te geven van stijl en allure. In Frankrijk, of liever in Parijs, was te zien wat een gecentraliseerde beslissingsmacht niet alleen technologisch en economisch, maar vooral ook voor de kunsten kon betekenen.

De revolutie van 1848 maakte op Huet een blijvende indruk. Tijdens zijn studie had hij, zoals meer Nederlandse intellectuelen in de jaren 1840, belangstelling opgevat voor het Saint-Simonisme.⁸ Hij bracht zijn eerste bezoek aan Parijs in de nazomer van 1848, onderweg naar Zwitserland waar hij zijn opleiding tot Waals predikant zou voltooien. Er heerste in de stad, kort na de bloedige junidagen, de beklemmende stilte van de nederlaag. Huet deed pogingen – dat beweerde hij tenminste later – om enkele voormannen van de socialistische beweging te spreken, maar zij waren gevlucht of zaten in de gevangenis. Het bewind dat Lodewijk Napoleon Bonaparte vanaf 1849 uitoefende, eerst als president, dan als president voor het leven, en sinds 1852 als keizer Napoleon III, werd door de meeste revolutionairen veroordeeld als een vorm van verraad. Maar niet alle hervormers dachten daar zo over. Sommige gewezen Saint-Simonisten, bankiers, fabrikanten, ingenieurs, konden zich goed vinden in het programma van economische en technologische vernieuwing dat tijdens het Second Empire werd uitgevoerd. Enkelen van hen klommen na 1848 op tot vooraanstaande posities. Zo kon de indruk ontstaan dat een van de voornaamste doelen van het Saint-Simonisme, een gecentraliseerd bewind waarin het gezag berustte bij technici en kunstenaars, door Napoleon III was verwezenlijkt. Daarmee leek de inzet van de revolutie van 1848 toch nog behouden gebleven.⁹

Ook een aantal invloedrijke schrijvers liet zich door deze gedachte overtuigen. Eén van hen was Sainte-Beuve, aan wie Huet het grootste deel van zijn literair-kritische methode ontleende. Na een korte periode van ballingschap keerde Sainte-Beuve terug naar Frankrijk, waar hij liet weten dat de nieuwe regering op zijn steun en instemming kon rekenen. Busken Huet heeft meermaals verklaard hoezeer hij het met deze stap van Sainte-Beuve eens was.¹⁰ Ook hij was ervan overtuigd geraakt dat in het Tweede Keizerrijk veel van wat hem in het Saint-Simonisme had aangetrokken bewaard bleef, in het bijzonder een actieve bevordering van welvaart en cultuur, op basis van talent en verdienste.

8 Praamstra, *Huet*, 97-99.

9 Over de relatie tussen de Saint-Simonisten en Napoleon III, zie onder meer Theodore Zeldin, *France 1848-1945, I: Ambition, love and politics* (Oxford 1973) 438, 509-510. Napoleon III zelf was eerder een opportunist dan een Saint-Simonist, zoals toen en later wel is verondersteld.

10 Cd. Busken Huet, 'Sainte-Beuve' (1863), *Litterarische Fantasiën en Kritieken VIII* (Haarlem z.j.) 71-104; Idem, 'Sainte-Beuve. Ter gedachtenis – "Les regrets"' (1870), *Litterarische Fantasiën en Kritieken III* (Haarlem z.j.) 77-88. Vgl. Remieg Aerts, *De Letterheren. Liberale cultuur in de negentiende eeuw: het tijdschrift De Gids* (Amsterdam 1997) 293; Praamstra, *Huet*, 363, 483, 559.

Hij was zich zeer wel bewust van wat toen het ‘sociale probleem’ heette, maar hij zag de democratie niet als een oplossing. Terwijl Frankrijk aan de wereld een voorbeeld stelde van energie, creativiteit en levensstijl, koos Nederland de weg van het liberalisme en parlementarisme, een systeem waarin iedere grote gedachte, zo meende hij, moest doodlopen in de trivialiteit van talloze particuliere belangen. Er was in de Nederlandse samenleving geen centrum van opinie, en daarom ook geen groep van cultuurdragers die zichzelf kon respecteren als de vertegenwoordigers van de natie. In Frankrijk was er een brede kring van krantenschrijvers, theatermakers, romanciers en critici die het moderne leven niet alleen uitbeeldden, maar het ook vormgaven. In Nederland, met zijn bin-nenhuistraditie, wilde deze openbaarheid maar niet tot stand komen.

Cultuur als conversatie

Er is veel in het Frankrijk van zijn tijd dat Huet niet heeft opgemerkt. De schrijvers die nu als de belangrijkste vertegenwoordigers van deze periode worden beschouwd, Balzac, Stendhal, Baudelaire, Flaubert, de gebroeders Goncourt, Zola, worden in zijn werk maar terloops genoemd of met weinig enthousiasme behandeld. Voor de meer uitgesproken manifestaties van realisme en avant-gardisme had Huet evident geen waardering. Het heeft geen zin hem te verwijten dat zijn smaak niet de onze was. Maar wat was nu precies zijn smaak? Franse auteurs die in de *Literarische Fantasieën en Kritieken* uitvoerig aan de orde komen zijn onder meer Gustave Droz, Octave Feuillet, Edmond About, Alexandre Dumas jr., Meilhac en Halévy, Prévost Paradol en zelfs een bestsellerschrijver als Paul de Kock. Daarmee liet Huet zien dat hij wel van gewaagde thema's hield, zolang zij maar op een lichtvoetige manier werden behandeld. Uit dit rijtje komen echter vooral de twee vormen van cultuur naar voren die Huet in zijn tijd het hoogst schatte en die in Nederland naar zijn mening schandelijk werden verwaarloosd: het toneel en de journalistiek.

Huets eigen pogingen tot creatieve literatuur zijn vaak als een bijzaak beschouwd, alsof hij wist dat hij op dit gebied geen bijzonder talent had, en zijn verhalende werk ook zelf niet helemaal ernstig nam. Het feuilleton *De koning der eeuw* dat hij in 1878 vervaardigde op basis van een roman van Xavier de Montépin wordt meestal afgedaan als broodschrijverij.¹¹ Iemand die Dante en Shakespeare, Milton en Goethe als de hoogste maatstaf beschouwde, en die de literaire traditie van zijn vaderland aan deze grootheden afmat kan, zo lijkt het, de frivole productie van het Second Empire niet serieus hebben bewonderd. Toch is het heel waarschijnlijk dat Huet deze soort verbeelding van het society-leven van die dagen oprecht waardeerde en zelfs beschouwde als de vorm van kunst die in zijn tijd het hoogst bereikbare vertegenwoordigde.

Ook in dit opzicht bleef hij een goede Saint-Simonist. Volgens Saint-Simon

11 Praamstra, *Huet*, 712-713, 747.

verliep de geschiedenis in een afwisseling van ‘organische’ en ‘kritische’ perioden.¹² Dit onderscheid had allereerst betrekking op de samenhang van het maatschappelijk leven, maar de creatieve hoogtepunten hingen hier onmiddellijk mee samen. Alleen in de ‘organische’ fasen bracht de samenleving de grote scheppingen voort die de eeuwen konden doorstaan. De negentiende eeuw was onmiskenbaar een tijdperk van instabiliteit en desintegratie, van kritiek en zelfonderzoek, van plannen en projecten die vooruitliepen op een hervonden evenwicht. In die omstandigheden viel er van kunst op het allerhoogste niveau niet veel te verwachten. Huet wist heel goed dat Montépin geen Goethe of Shakespeare was. Maar hoe had hij dat ook kunnen zijn? De theorie kwam zijn persoonlijke voorkeur te hulp. Huet genoot onmiskenbaar van de familieroman, van het burgerlijk drama, van het blijspel en het feuilleton. Dat waren de terreinen waarop de door hem geprezen buitenlandse, en met name Franse auteurs uitblonken.

Het is niet helemaal duidelijk in hoeverre Huet de verhouding tussen de media en het regime van Napoleon III doorzag. Dat aan de pers een grote mate van vrijheid en steun werd gegund op voorwaarde dat zij zich in dienst stelde van het bewind en zodoende meehielp een politieke illusie te wekken, was hem waarschijnlijk tamelijk onverschillig. Wat hij zag was een overheid die zichzelf niet rechtvaardigde door repressie maar door aanmoediging. Toen hij eenmaal zijn roeping had ontdekt als journalist en krantenman bleef hij erop aandringen dat Nederland dit model zou volgen. Ook Engeland ging die kant op, meende hij. In Disraeli herkende hij dezelfde mengeling van literaire stijl, openbaar vertoon, autocratische neigingen en manipulatie van de publieke opinie die hem in Frankrijk fascineerde.¹³

Hieruit zijn de herhaalde pleidooien van Huet te verklaren voor meer vrijheid van de pers, meer mogelijkheden van meningsuiting, meer publiciteit en openbaarheid op allerlei terrein. Zijn voorstellen zijn vaak voor radicaal en links aangezien, en ervaren als een tegenstelling tot zijn elders beleden ontzag voor autoriteit. Maar zij waren progressief op de manier zoals het Frankrijk van Napoleon III dat was. De manier waarop de staat met behulp van de media, het theater en de kunstwereld een beeld van een bloeiende cultuur wist op te roepen, wekte een indruk van grote vooruitstrevendheid, maar het resultaat was toch vaak niet meer dan een welbewust opgetrokken façade. In Nederland liet dit ideaal zich nog het beste realiseren in de koloniale context, zoals Huet in zijn Indische tijd tot zijn voldoening vaststelde. In het vaderland zelf begon de pers na 1869, toen het dagbladzegel eindelijk was afgeschaft, aan een uitbundige bloeiperiode. Maar zij volgde ook toen niet het patroon dat Huet aan Frank-

12 Vgl. o.a. D.O. Evans, *Social romanticism in France 1830-1848* (Oxford 1951) 20; J.L. Talmon, *Political messianism. The romantic phase* (Londen 1960) 45-47; F. & F. Manuel, *Utopian thought in the western world* (Cambridge Mass. 1979) 612-613.

13 Zie Huets lofprijzing van Disraeli als ‘levend korrektief der plegtige humbug van het liberalisme’, als hersteller van ‘Engelands ridderschap’, in ‘Lord Beaconsfield’ (1881), *Litterarische Fantasiën en Kritieken XXI* (Haarlem z.j.) 75-91, aldaar 89-90.

rijk had willen ontlenen. De betrekkingen tussen media, literaire cultuur en staat zijn in Nederland nooit zo nauw geworden als Huet zich dat voorstelde.¹⁴

In 1876 keerde Huet uit Nederlands-Indië terug. Hij vestigde zich demonstratief in Parijs, als extra aanwijzing aan zijn Nederlandse lezers waar het juiste voorbeeld te vinden viel. De ondergang van het Second Empire, de ingrijpende verandering van het internationale evenwicht, en zelfs de opkomende nieuwe beweging in de Nederlandse literaire wereld brachten hem niet op andere gedachten. Huet was en bleef op Frankrijk geïnteresseerd, en al maakte de daadkracht van Bismarck ook op hem grote indruk, hij verplaatste zijn sympathieën toch niet naar Duitsland. Integendeel, wanneer het opnieuw tot een conflict tussen beide mogendheden zou komen, schreef hij, zou Nederland zich onverwijld bij Frankrijk moeten aansluiten.¹⁵ Uiteindelijk raakte hij ervan overtuigd, pessimistisch als hij was geworden over het niveau van de Nederlandse letteren, dat het hoe dan ook beter zou zijn om de Franse taal als algemeen communicatiemiddel in te voeren, net als de Belgen hadden gedaan.¹⁶ Slechts weinigen van zijn landgenoten waren bereid hem in deze richting te volgen. De cultuur die hij als ideaal beschouwde, een cultuur van gezamenlijk gesprek en openbaar vertoon, weigerde in Nederland van de grond te komen.

Jong Holland en het Duitse voorbeeld

Welke gevolgen het jaar 1870, met de Franse nederlaag en de stichting van het nieuwe Duitse keizerrijk, voor de Nederlandse cultuur heeft gehad is niet gemakkelijk vast te stellen. Twee gevoelens hebben evident een rol gespeeld. Ten eerste de opluchting dat Nederland niet betrokken was geraakt in verder gaande Pruisische annexatieplannen. Het land was zelfstandig gebleven, en dat zou voorlopig zo blijven. Daarmee was aan de spanning en onzekerheid over de Nederlandse toekomst, die gedurende de jaren 1860 op de achtergrond steeds had meegespeeld, een einde gekomen. Er was meer reden tot vertrouwen, en meer ruimte om een duidelijk geprofileerd Nederlands nationaal bewustzijn naar voren te brengen. Maar ten tweede was het duidelijk dat Nederland nog veel meer dan tevoren op allerlei terreinen met Duitsland rekening zou moeten houden. Door het politieke overwicht nam de betekenis van de Duitse cultuur, altijd al een factor van belang in Nederland, alleen nog maar toe. Hiervoor bestond bij het Nederlandse publiek waarschijnlijk meer sympathie dan voor de enigszins desperate Fransgezindheid van Huet.

14 Op het Internationaal Letterkundig Congres in Parijs in juni 1878 formuleerde Huet nog eens nadrukkelijk zijn ideaal van een sterke en invloedrijke, op nationaal zelfrespect berustende publieke opinie, en betreurde hij het ontbreken daarvan in Nederland. Vgl. Praamstra, *Huet*, 667-669.

15 Dit was een van de 'radicaal-conservatieve' voorstellen uit zijn *Nationale Vertoogen* van 1876. Vgl. Krul, 'Multatuli en Busken Huet als critici van de democratie', 141.

16 Zie zijn beschouwingen bij het halve-eeuw-feest van de Belgische onafhankelijkheid in 1880 ('Het land van Rubens', *Litterarische Fantasiën en Kritieken* XVIII, 124-153). Vgl. Praamstra, *Huet*, 735-737.



Afb. 1 'Pas moyen d'approcher des tableaux ...' Crinolines (de mode van het Second Empire) versperren toeschouwers de doorgang op een schilderijtentoonstelling. Lithografie door Charles Vernier uit de serie *La Crinolonomie* in het tijdschrift *Le Charivari*, 1857. Uit: A. Rasche en G. Wolter, *Ridikül! Mode in der Karikatur 1600 bis 1900* (Berlijn 2003).

In 1875 verscheen in Den Haag de eerste aflevering van het tijdschrift *De Banier*, dat zich 'tijdschrift van het jonge Holland' noemde.¹⁷ De uitgangspunten van dit Jonge Holland waren, kort samengevat, een aanvaarding van het realisme als artistiek principe, zowel in de roman als in de schilderkunst, en daarnaast een uitgesproken belangstelling voor cultuuruitingen die vooral in Duitsland hoog stonden aangeschreven, zoals de bespiegelende wijsbegeerte, met name die van Schopenhauer, en onmiddellijk hierbij aansluitend de muziek. Daarmee keerde *De Banier* zich tegen het cultuurmodel dat door Huet werd verdedigd. Tot de kring rond het blad behoorden onder meer de romancier en toneelschrijver Marcellus Emants, de kunst- en muziekcriticus Jacob van Santen Kolff, de journalist Frits Smit Kleine, de bankier, muziekcriticus en instrumentenverzamelaar D.F. Scheurleer en de journalist H.L. Berckenhoff. Allen waren geboren in of omstreeks 1848, en dus ruim twintig jaar jonger dan Bus-

17 Over dit tijdschrift: 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).

ken Huet. Sommigen van hen, Emants, Kolff en Scheurleer, waren welgesteld en konden zich de kunst als liefhebberij veroorloven. Zij reisden veel, en verzamelden op die reizen allerlei indrukken en denkbeelden die zij in Nederland wilden introduceren.

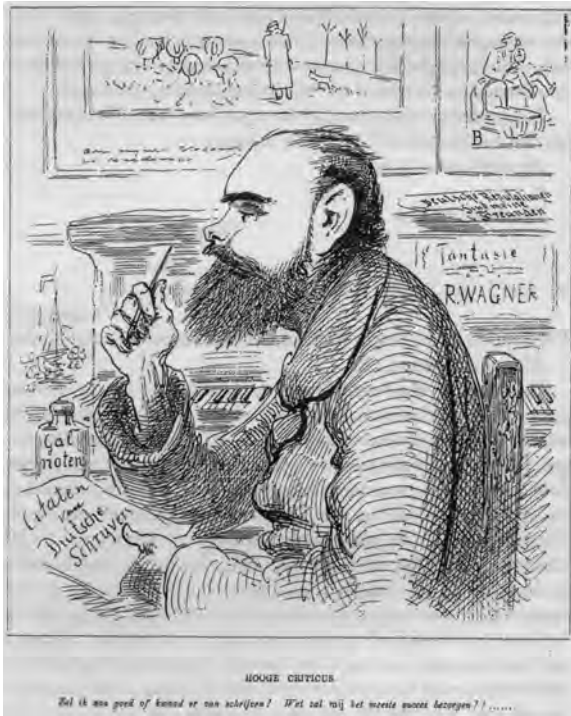
De auteur die in De Banier het meest probeerde een programma te ontwikkelen was Jacob van Santen Kolff. Kolff is om een aantal redenen bekend gebleven, als uitvinder van de naam 'Haagse School' voor de nieuwe Nederlandse schilderkunst, als vroege bewonderaar en verdediger van Richard Wagner in Nederland, en als jarenlange correspondent van Emile Zola, die hij over zijn werkplannen uitvroeg en die daar vaak zeer welwillend op inging.¹⁸ In het werk van Kolff zijn dezelfde elementen aanwezig als bij Huet: een internationale oriëntatie die in dienst werd gesteld van een specifiek beeld van het eigen vaderland, en een zeer uitgesproken smaak. Maar die smaak was bij Kolff een heel andere. Kolffs interesses voor muziek, literatuur en schilderkunst zijn vaak afzonderlijk bestudeerd. In zijn artikelen maakte hij echter nauwelijks onderscheid, en ging hij voortdurend over van het ene genre naar het andere. Hij maakt daardoor de indruk van grote wijdlopiegheid, en het is waar dat hij al spoedig in herhaling begon te vallen, maar in de vroege stukken stort hij al zijn ontdekkingen over de lezer uit met de frisheid van het eerste enthousiasme.

Het grote artikel uit 1875 waarin Kolff, nog zeer tentatief, de term 'Haagse School' introduceerde, is niet alleen een bespreking van een tentoonstelling, maar een programmatische uiteenzetting, waarin een nieuwe realistische stijl en smaak werd aangekondigd als bij uitstek geschikt voor Nederland en voor de eigen tijd.¹⁹ Het artikel heeft de vorm van een traditionele Salon-kritiek, zoals ze in Frankrijk al vele decennia geschreven werden. Deze recensies volgden een vast stramien, en bespraken de verschillende genres binnen de schilderkunst in volgorde van de belangrijkheid die daaraan in de academische kunstopvatting werd toegekend: eerst de historieschilderkunst, de figuurstukken, de genrekunst, de portretten, en dan pas, onderaan in de hiërarchie, het landschap.²⁰ Kolff hield zich aan dit model, maar hij maakte duidelijk dat in elk geval in Nederland de verhouding precies omgekeerd was. Pas toen hij bij het landschap was aangekomen kon hij werkelijk bewonderen, en putte hij zich uit

18 Over de meningen van Kolff (1848-1896) op het terrein van de schilderkunst, vgl. 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; B. Tempel, 'De kunst van het recenseren. De kunstkritieken van J. J. van Santen Kolff', *Jong Holland*, XIV, afl. 1 (1998) 32-40; W. Krul, 'De Haagse school en het nationale landschap', *Bijdragen en Mededelingen betreffende de Geschiedenis der Nederlanden (BMGN)* 121/4 (2006) 620-649. Kolff als Wagneriaan komt aan de orde in J. Meurs, *Wagner in Nederland 1843-1914* (Zutphen 2002) 120-125. Voor zijn contact met Zola, zie R. Niess, red., *Emile Zola's letters to J. van Santen Kolff* (St. Louis 1940).

19 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. De term 'Haagsche school': *Ibidem*, III, 160. Twee jaar later gebruikte Kolff deze uitdrukking als een vanzelfsprekendheid: 'Over de nieuwe richting in onze schilderkunst, naar aanleiding der jongste tentoonstelling te Amsterdam', *De Banier* III (1877) I, 222-253, 349-399.

20 Het stramien gaat al terug tot de achttiende eeuw. Ook Baudelaire volgde het in zijn Salon-kritieken van 1845, 1846 en 1859.



Afb. 2 Karikatuur J. van Santen Kolff, *Humoristisch Album*, januari 1879. Uit: Marcellus Emants, *Voor mij blijft het leven een krankzinnigheid. Een portret in brieven*, red. Nop Maas (Amsterdam 1995).

in superlatieven. Zo veranderde hij de afdalende lijn van de academische kunst-critiek, die aan het slot nog wel even een blik op de landschappen wilde werpen, in een opgaande lijn, als een omwenteling van waarden. Wat altijd onderaan had gestaan, bleek nu het hoogste te zijn.

De verleiding is groot om Kolff op grond van deze ideeën moderner te maken dan hij was. Het is lang gangbaar geweest om de Haagse School te zien als een stijlperiode die het midden houdt tussen de School van Barbizon en het impressionisme, dus als een onderdeel van het grote verhaal van de moderne kunst, dat zich hoofdzakelijk langs Franse lijnen afspeelt. De reacties van Kolff laten zien dat de zaak veel ingewikkelder is. Zijn referentiekader was Duits. Ook de tijdgenoten zagen dat zo. Een karikatuur in het *Humoristisch Album* van januari 1879, merkwaardig genoeg de enige afbeelding die er van hem bekend is, laat Kolff zien in zijn werkkamer [afb. 2]. In zijn hand houdt hij een notitieblad met het opschrift 'Citatens van Deutsche Schryvers'. Op de piano ligt bladmuziek, getiteld 'Fantasie. R. Wagner', en een papier met de tekst 'Deutsche Reputationen sind meine Freunden'. Aan de muur hangen twee schilderijen in de trant van de Haagse School: een herder met schapen (Mauve) en een moeder met kind en wieg (Israëls).

Deze spotprent geeft goed weer bij welke bron Kolff zijn inspiratie zocht. Hij was uitstekend op de hoogte van wat er in Frankrijk en België gebeurde, en

kon zelfs veel waardering opbrengen voor allerlei uitingen van Franse salonkunst, maar dit was een soort kunst die hij voor Nederland minder geschikt vond. In zijn ogen was de Haagse School een bij uitstek Nederlandse voortzetting van de School van Düsseldorf.²¹ Wat het ‘realisme’ voor Kolff nu eigenlijk betekende, wordt pas duidelijk wanneer we zijn opvatting zien als onderdeel van een poging om de verworvenheden van de nieuwe Duitse cultuur in Nederland te introduceren. In de Haagse School werd Kolff allereerst getroffen door de ernst en toewijding, de geconcentreerde aandacht waarmee deze voorstellingen van vaak zeer eenvoudige onderwerpen waren gemaakt. In de literatuur zocht hij naar iets vergelijkbaars. Het ging om een ernst, een bezonkenheid, een behoefte aan begrijpen, die ontbrak in de min of meer humoristische letterkunde naar Engels model, zoals Dickens, die zo lang in Nederland als voorbeeld had gegolden, en die evenzeer ontbrak in de Franse feuilletons waar van Busken Huet een voorvechter was.

Smaak tegen smaak

Huet zag maar weinig in *De Banier* en alles waar het blad voor stond. Dit werd niet minder toen Kolff zijn roman *Lidewyde* uit 1868 als voorbeeld aanhaalde van een gebrek aan goede smaak.²² Hij haaste zich het verwijt te retourneren. Tegen mevrouw Bosboom-Toussaint klaagde hij: ‘Ik kon in die artikelen [van Kolff] niets anders vinden dan eene aaneenschakeling van verwarde begrippen, voortgekomen uit het verwarde hoofd van iemand met een onvasten smaak’.²³ In 1878 schreef hij, tegelijk minzaam en neerbuigend, een recensie waaruit duidelijk bleek dat hij het tijdschrift wel goed bedoeld, maar in de uitwerking een mislukking vond.²⁴ Nu was de belangstelling van Huet voor de schilderkunst beperkt, en met muziek had hij nog minder affiniteit, dus is het niet vreemd dat artikelen waarin al deze kunstvormen door elkaar werden besproken op hem een verwarde indruk maakten. Toch had Kolff een systeem. Hij was ervan overtuigd, volgens het principe van het historisch determinisme, dat elke tijd een eigen stijl of smaak kent, noodzakelijk anders dan de voorafgaande. Het had geen zin zich daartegen te verzetten. Deze verandering deed zich bovendien voor in alle kunstvormen tegelijk. De stijl van de eigen tijd was het realisme, en

21 ‘Men zou Den Haag het Hollandsch Düsseldorf kunnen noemen’. Kolff, ‘Een blik in de Hollandsche schilderschool onzer dagen’, *De Banier* I (1875) II, 327.

22 In een uitvoerige noot verweet Kolff aan Huet dat zijn roman in de handeling veel te realistisch, en anderzijds, vooral in de dialogen, veel te hoogdravend was. Het boek was ‘een zeer in het oog vallende mésalliance tussen platte werkelijkheid en gewrongen manierisme’. Wie alleen bepaalde passages uit *Lidewyde* kende, zou hem ‘voor een ten eenenmale aesthetiesch ongevormd man moeten houden’. Kolff, ‘Over de nieuwe richting in onze schilderkunst’, 362 noot 1.

23 Brief van 4 juni 1877, in: Cd. Busken Huet, *Brieven, uitgegeven door zijne vrouw en zoon*, II (Haarlem 1890) 21. Vgl. Tempel, ‘De kunst van het recenseren’, 38.

24 Cd. Busken Huet, ‘Nederlandsche tijdschriften in 1878’, *Litterarische Fantasiën en Kritieken* X (Haarlem z.j.) 177-207, aldaar 196-199.

alle pogingen om in romantische, idealiserende of academische trant voort te gaan waren daarmee tot vergeefsheid gedoemd. Ook in de muziek van Brahms en Wagner, ogenschijnlijk nog zo romantisch, ontdekte Kolff aspecten van het nieuwe realisme, zoals de grote ernst en de toewijding aan tekst en detaillering.

Toevallig had deze overgang zich tijdens zijn eigen jeugd voltrokken, zodat de stijl van de nieuwe tijd ook daarom rijper, bezonkener, doordachter, waarheidsgetrouwer, kortom volwassener leek. Vroeger genoot hij van de sensatieleromans van Miss Braddon en van Wilkie Collins, nu van Thackeray en George Eliot; vroeger van Bellini, Donizetti, Verdi, nu van Mozart, Beethoven, Weber en Wagner; vroeger vond hij nog wel iets aardigs in de landschappen van B.C. Koekkoek, maar nu kon hij alleen nog maar van de Haagse School genieten. 'En 't is goed', schreef hij, 'zulke verschillende scholen te hebben doorgemaakt. Ik durf te beweren dat een ieder, die zich ontwikkelt, zulk een cursus noodzakelijk moet hebben doorgelopen. ... Wij hebben, zodoende, al spelende, zaken leren kennen, waarvoor de belangstelling ons op later leeftijd waarschijnlijk in de steek zou hebben gelaten'.²⁵ De verwijzing naar het spel, nu achter zich gelaten maar toch zo leerzaam, doet wel wat denken aan het 'Nec lussisse pudet', het motto uit Horatius dat Nicolaas Beets in 1839 aan zijn *Camera Obscura* had meegegeven.²⁶ Hoe ver ging het realisme van Kolff nu eigenlijk? Zijn determinisme en zijn geloof in de dwingende macht van de tijdgeest impliceerde dat het onmogelijk was anders dan modern te zijn. Hieruit valt te verklaren dat hij niet veel waarde hechtte aan de vergelijking met de schilderkunst van de zeventiende eeuw. Er waren natuurlijk overeenkomsten, meende hij, maar het beroep op de grote voorgangers was toch vooral een eigenaardigheid van de schilders, waar de liefhebber wel buiten kon. Zelf liet hij er geen twijfel aan bestaan dat hij, de allergrootsten zoals Rembrandt en Vermeer daargelaten, de eigentijdse kunst interessanter vond.²⁷

Maar Kolffs voorstelling van een dwingende tijdgeest impliceerde ook dat hij zo veel mogelijk verschijnselen onder de noemer van die tijdgeest bracht. Zijn smaak blijkt bij nader inzien buitengewoon breed, en volstrekt niet zo vernieuwend of vooruitstrevend als op grond van zijn ontdekking van de Haagse School wel eens is gemeend. Net als de voorkeuren van Huet zegt zij met al haar contradicties meer over het gemiddelde van toen dan over de toekomst. Hoe zou het anders kunnen dat Kolff naast Rembrandt en Wagner als een ongeveer vergelijkbare grootheid de nu met recht geheel vergeten Robert Hamerling plaatste, een leraar klassieke talen uit Triëst die in hoogdravende heldendichten en historische romans blijkt gaf van zijn radicale Duitsgezindheid?²⁸

25 Kolff, 'Over de nieuwe richting in onze schilderkunst', 242-243.

26 'Nec lussisse pudet, sed non incidere ludum' ('Het is geen schande om gespeeld te hebben, maar wel om het spelen niet te kunnen laten'). Horatius, *Epistulae* I.14.36. Het citaat was eerder door Willem Bilderdijk gebruikt in de inleiding bij zijn *Muis- en kikvoorschrijf* (Leiden 1821), en werd door hem vertaald als 'Men schaamt zich 't spelen niet, maar altoos door te spelen'.

27 Kolff, 'Over de nieuwe richting in onze schilderkunst', 252-253.

28 Ibidem, 358-359. Van de toenmalige roem van Robert Hamerling (1830-1889) in Nederland ge-

Kolff heeft, ook al zei hij dat niet expliciet, van Richard Wagner blijkbaar niet alleen de muziek maar ook de libretti als literaire kunstwerken bewonderd. Vooral echter wilde hij dat het nieuwe realisme een ‘gezond’ realisme zou zijn. Telkens weer bestreed hij het vooroordeel ‘dat de ware “réalist” bij voorkeur het onaantrekkelijke, zelfs bepaald leelijke, terugstootende zou opzoeken’. De nieuwe kunst was wel ‘oprecht’ en ‘waar’, maar daarom nog niet plat of cynisch. ‘Het alledaagsche, “zoogenaamd lage” gelijk Multatuli, meen ik, zegt, door de stralenkrans van waarachtige poëzie te adelen, zal daarentegen altijd de schoonste roeping der ware kunst blijven. Waar dat adelen ontbreekt, houdt zij op, waarachtige kunst te zijn; dat in meerdere of mindere mate idealizeeren zal altijd onafscheidelijk blijven van haar aard en wezen’.²⁹

Het is aardig dat deze passage onder meer werd ingegeven door het tafereel in de roman van Busken Huet, waar de schone Lidewyde door haar man met een hondenzweep wordt afgeranseld. Hier was Huet, in plaats van een tegenwoordiger van een verouderde kunstrichting, een representant van een verkeerd, want al te hardhandig realisme geworden. Van Santen Kolff ontleende zijn determinisme en zijn denkbeelden over de tijdgeest zonder twijfel voor een deel aan het Franse naturalisme, aan Zola en aan Taine. Maar hij had de Fransen niet nodig, zoals Huet, om in de schilderkunst de grootste en blijvende verdienste van de Nederlandse cultuur te zien. Dat hadden de Duitsers hem al eerder duidelijk gemaakt. Zijn voorstelling van een gematigd, veredeld, ‘gezond’ realisme was tenslotte niet veel anders dan het ‘ideaalrealisme’ dat in de Duitse kunsttheorie al sinds een jaar of twintig als een nationaal compromis rondspookte.³⁰ Kreeg hij op den duur het gevoel dat hij ook daarin al te eenzijdig was geweest? Zijn mederedacteur van *De Banier*, Marcellus Emants, had sympathie voor zijn enthousiasme, maar deelde zijn voorkeur voor de Haagse School nauwelijks. ‘Kolff heeft zich vroeger voor een richting in de schilderkunst misschien wat al te heftig geweerd’, schreef hij in een brief uit 1881.³¹

In 1882 vestigde Kolff zich definitief in Duitsland. Zijn latere kritische werk getuigt nauwelijks meer van de persoonlijke en polemische ijver die hij in *De Banier* aan de dag had gelegd. Hij betoogde dat hij nu ‘objectief’ wilde zijn, en alleen nog maar wilde beschrijven wat zich op de tentoonstellingen aan hem voordeed. Het gevolg was dat hij ook voor de meest conventionele kunst nog een vriendelijk woord had. Deze verandering van opvatting kan worden gezien als een uiterste consequentie van zijn determinisme. Als alles wat zich voordeed een noodzakelijk gevolg was van de tijdgeest, kon een kritisch oordeel immers niet meer veel uitrichten. Maar zou hij niet ook, nu hij geheel was op-

tuigt ook de aflevering over deze schrijver door A.G. van Hamel in *Mannen van beteekenis in onze dagen* 7 (1876-1877) 1-56. Zijn *König von Sion* werd in 1870 in *De Gids* door Jan ten Brink geroemd als ‘eene overwinning van den germaanschen geest’. Vgl. Toos Streng, *‘Realisme’ in de kunst- en literatuurbeschouwing in Nederland tot 1875* (Amsterdam 1995) 444.

²⁹ Kolff, ‘Over de nieuwe richting in onze schilderkunst’, 363.

³⁰ Zie o.a. R. Bakker, ‘Historieschilderkunst als utopie’, *Feit & Fictie* II/2 (1995) 75-92.

³¹ Emants, *Voor mij blijft het leven een krankzinnigheid*, 34 (aan F. Smit Kleine, 23 november 1881).

gegaan in de cultuur van de 'Gründerzeit', enigszins vervreemd zijn geraakt van wat hij ooit in Nederland had bewonderd?

De Nederlandse cultuur heeft altijd blootgestaan aan intensieve buitenlandse invloeden. Busken Huet en Van Santen Kolff gingen een stap verder, en verwachtten dat Nederland op den duur zo veel mogelijk op Frankrijk dan wel op Duitsland zou gaan lijken. Toen dit niet zo bleek te zijn, en hun voorstellen en verwijten in Nederland voornamelijk afweer bleken op te roepen, lieten zij het vaderland achter zich, en gingen zij in het land wonen dat zij als hun grote voorbeeld beschouwden. De conclusie van dit verhaal is niet dat Nederland na allerlei experimenten met buitenlandse cultuurmodellen in de Beweging van Tachtig opeens 'zichzelf' terugvond en een autonoom cultuurpatroon ontwikkelde dat bij de binnenlandse verhoudingen precies paste. In die termen is er later wel over geschreven, maar de triomfale stemming van de Tachtigers is al snel omgeslagen in zelfoverschatting en een enigszins hoogdravend nationalisme. We zouden eerder moeten besluiten dat er niet zoiets bestaat als een natuurlijke culturele identiteit, die men op zeker moment kan ontdekken en waarin men een evenwicht kan vinden. Het beeld dat een cultuur van zichzelf creëert bestaat telkens weer uit een samenspel van uiteenlopende idealen, van het soort zoals ook Huet en Kolff ze naar voren brachten.