

Het pittoreske tussen privé en politiek

B.C. Koekkoeks Luxemburgse landschappen voor Willem II

ASKER PELGROM

The picturesque between politics and private life

B.C. Koekkoek's Luxembourg landscapes for king Willem II

This article reconstructs and interprets the commission by king Willem II to painter B.C. Koekkoek, for a series of nine Luxembourg landscapes in 1845. Its genesis is seen against the background of Willem's patronage and art collection. On the one hand Koekkoek's paintings confirm the usual image of the king as a nostalgic person, who collected out of a need to escape from the political reality. On the other hand, reading the paintings in the context of the political turmoil in Belgium and Luxembourg in 1830-1839 convincingly demonstrates that for Willem art could in fact have strong political connotations.

In het voorjaar van 2014 was in het Dordrechts Museum de tentoonstelling *Willem II – Kunstkoning* te zien.* Dit ambitieuze project presenteerde een gedeeltelijke reconstructie van de vermaarde kunstverzameling van Koning Willem II der Nederlanden, die in 1850 onder grote binnen- en buitenlandse belangstelling werd geveild. Net als toen gooiden ook op de tentoonstelling vooral de oude meesters hoge ogen. Toch was Willems verzameling eigentijdse kunst minstens zo interessant. Meer dan de oude kunst geven de verzamelde 'moderne meesters' ons inzicht in Willems cultuurpolitiek en zijn relatie tot de contemporaine kunstwereld. Bovendien kunnen de moderne schilderijen worden opgevat als representatie van persoonlijke en politieke motieven van de koning. Dat geldt in het bijzonder voor de schilderijen van de landschapsschilder Barend Cornelis Koekkoek (1803-1862), die van alle eigentijdse kunstenaars in de koninklijke pinacothek het best vertegenwoordigd was. Die aanwezigheid was vooral te danken aan een prestigieuze opdracht, die in de geschiedenis van de koninklijke kunstpatronage van de Lage Landen zijn gelijke niet kent: in december 1845 bestelde Willem bij Koekkoek een serie van negen monumentale doeken met Luxemburgse landschapgezichten. De acht schilderijen van deze reeks die werden gerealiseerd, raakten bij de veiling van 1850 over verschillende binnen- en buitenlandse collecties verspreid; sommige ervan zouden nooit meer opduiken.

* Dit artikel is een bewerking van: Asker Pelgrom, 'Domänen der Kunst. B.C. Koekkoek und seine luxemburgische Landschaften für Wilhelm II', in: Asker Pelgrom (red.), *Gemalt für den König. B.C. Koekkoek und die luxemburgische Landschaft* (Kleef/Luxemburg 2012) 12-39, aldaar ook 185-190.

Over de opdracht was tot nog toe weinig bekend. Toen Koekkoek al aan de schilderijen werkte, bleef de berichtgeving beperkt tot de volgende mededeling in de *Kunstkronijk* van 1846:

Tijdens zijner majesteits verblijf in het groothertogdom Luxemburg bevond zich ook aldaar de heer B.C. Koekkoek uit Kleef. [...] Thans verneemt men dat het Z.M. behaagd heeft den beroemden landschapschilder een negental schilderijen ter vervaardiging op te dragen, allen tafereelen uit het Luxemburgsche.¹

Tegelijkertijd verschenen vergelijkbare berichten in enkele vooraanstaande dagbladen.² Daarna verstomde het nieuws over de schilderijen. Een melding van de voltooiing van de reeks had in de vaderlandse kunstwereld ongetwijfeld opzien gebaard, maar zover kwam het niet door het onverwachte overlijden van Willem II op 17 maart 1849. Met de veiling en het uiteenvallen van de schilderijencyclus raakte ook de geschiedenis van deze bijzondere opdracht in de vergetelheid.

Dit artikel tracht tot een reconstructie te komen.³ De schilderijen van Koekkoek en zijn rol als 'hofschilder' worden daarbij geplaatst tegen de achtergrond van Willems patronage en moderne kunstcollectie. Net als in de bestaande literatuur wordt Willems kunstliefde ook hier beschouwd in het licht van zijn innerlijk leven, smaak en culturele vorming. Daarnaast is er aandacht voor de politieke kant van deze opdracht, een aspect dat aanzienlijk minder is onderzocht. Dat valt wellicht te verklaren vanuit de gedachte dat kunst destijds geen regeringszaak werd geacht (zoals Thorbecke het later verwoordde), maar dat betekend nog niet dat de koning geen politieke motieven heeft gehad bij de verstreking van zijn kunstopdrachten. Het fascinerende aan Koekkoeks Luxemburgse schilderijen is dat dergelijke doorgaans veronachtzaamde motieven er nadrukkelijk op de voorgrond treden. Het belang van deze politieke dimensie krijgt in een slotparagraaf extra reliëf in een korte vergelijking met de patronage van de Belgische koning Leopold I.

De koning-verzamelaar en de moderne kunst

Koning Willem II was wat de kunsten betreft het tegendeel van zijn vader.⁴ Hij was een groot liefhebber en een fanatiek collectionneur. Net als Thorbecke later

Geraadpleegde archieven: KHA: Koninklijk Huisarchief, Den Haag; AEL: Staatsarchief Luxemburg; ThHStAW-HA: Thüringisches Hauptstaatsarchiv, Großherzogliches Hausarchiv, Weimar; A-BCKH, Archief B.C. Koekkoek-Huis Kleef; RPK: Rijksprentenkabinet, Amsterdam.

¹ *Kunstkronijk* 7 (1846) 76.

² Onder andere 'Duitsche Post', in: *Algemeen Handelsblad*, 27 oktober 1846, 1; *Dagblad van 's Gravenhage* 129, 26 oktober 1846, 3; *Bredasche Courant* 128, 29 oktober 1846.

³ Een eerste aanzet hiertoe gaf Angelika Nollert, *Barend Cornelis Koekkoek (1803-1862). Prins der Landschapschilders* (Dordrecht/Kleef 1997) 95-103.

⁴ Vgl. Ellinoor Bergvelt, 'Nationale onverschilligheid. Schilderkunst als nationaal erfgoed in Nederland en Groot-Brittannië in de negentiende eeuw', in: Rob van der Laarse (red.), *Bezeten van vroeger. Erfgoed, identiteit en musealisering* (Amsterdam 2005) 102-123; Idem, 'Kunst, musea en Oranje. Een geschiedenis van wankelmoedige relaties', *De Negentiende Eeuw* 23 (1999) 57-75.

was hij van mening dat de overheid zich moest onthouden van inmenging in de kunsten en dat de rijksmusea het verzamelen beter aan vermogende particulieren konden overlaten. Dat betekende echter niet dat politieke ideeën in zijn verzamelbeleid ontbraken. De collectie die hij vanaf 1817 opbouwde, was in eerste instantie vrijwel uitsluitend gericht op oude kunst. Daarmee behoorde Willem tot een voorhoede van Europese verzamelaars, die vooral vroege, ‘primitieve’ kunst bijeenbrachten vanuit de gedachte dat zich bij uitstek daarin een unieke nationale stijl openbaarde. In Willems collectie moest deze vooral tot uitdrukking komen in een groot aantal Vlaamse primitieven, die ook zijn opgevat als uitdrukking van zijn voorkeur voor het zuidelijk deel van het koninkrijk. Daarnaast kocht hij talrijke werken van erkende ‘klassieke’ kunstenaars uit de zestiende en zeventiende eeuw, zoals Rafaël, Domenichino en Murillo, maar ook Rubens, Van Dyck en Rembrandt.⁵ De eigentijdse kunst kwam er aanvankelijk bekaaid af. In de catalogus van de verzameling in zijn Brusselse paleis die Willem in 1837 liet opstellen door kunsthandelaar C.J. Nieuwenhuys werden slechts vijf moderne werken genoemd, onder meer van de zeeschilder Johannes Schotel en dierenspecialist Eugène Verboeckhoven. De schilderijen hingen in de vertrekken van de prinses van Oranje Anna Paulowna.⁶

Hoewel dit beslist niet de enige eigentijdse werken waren die Willem bezat, ontstond pas tijdens zijn koningschap een meer structurele behoefte om moderne kunst te verzamelen. Die bleef niet beperkt tot werk van de portret- en historieschilders die zijn vader eerder had ondersteund, zoals Kees en Jan Adam Kruseman, Jan Willem en Nicolaas Pieneman, Jan Baptist van der Hulst, Jacob Joseph Eeckhout en Nicaise de Keizer. Door aankopen op de Tentoonstellingen van Levende Meesters die iedere twee jaar om beurten in de hof- en hoofdstad werden gehouden, bouwde hij geleidelijk zijn verzameling ‘modernen’ uit.⁷ In 1842 wist hij in één klap deze nog bescheiden collectie significant uit te breiden. Van luitenant kolonel Alexander baron De Ceva, aide de camp van Willem II, adjudant van Prins Frederik en een verwoed kunstverzamelaar, kocht de koning liefst 42 topstukken van negentiende-eeuwse meesters voor de

5 De literatuur over Willems collectie betreft vooral de oude kunst: Eric Hinterding en Femy Horsch, *A small but choice collection. The art gallery of King Willem II of the Netherlands (1792-1849)* (Zwolle 1989); Ellinoor Bergvelt, ‘Een vorstelijk museum? De rol van de kunstverzameling aan het Haagse hof van koning Willem II (1840-1850)’, in: J.-Chr. Klant en K. Veelenturf (red.), *Representatie: kunst-historische bijdragen over vorst, staatsmacht en beeldende kunst, opgedragen aan Robert W. Scheller* (Nijmegen 2004) 27-66; Michel Didier, *De ridder en de grootvorstin. Kunst en leven van Willem II en Anna Paulowna* (Schoorl 2009) passim en recentelijk S. Paarlberg en H. de Slechte (red.), *Willem II: de koning en de kunst* (Zwolle 2014), catalogus bij de bovengenoemde tentoonstelling in het Dordrechts Museum.

6 Ellinoor Bergvelt, ‘Kunstsammlung und Museum König Wilhelms II (1792-1849)’, in: Pelgrom (red.), *Gemalt für den König*, 48-61, aldaar 52. Over Willems collectie moderne kunst, zie ibidem, 54; en Jeroen van Zanten, *Koning Willem II, 1792-1849* (Amsterdam 2013) 388; Bergvelt, ‘Een vorstelijk museum?’, opm. op 47-48 en 55; Femy Horsch, ‘Willem II: zijn kunstgalerij van moderne schilderijen – en Jacquand’, *Oranje-Nassau Museum. Jaarboek* (1990) 69-80; H.E. van Gelder, ‘De kunstverzameling van koning Willem II’, *Maandblad voor de beeldende kunsten* 24 (1948) 137-148, passim.

7 Over deze aankopen, zie Annemieke Hoogenboom, *De stand des kunstenaars. De positie van kunstschilders in Nederland in de eerste helft van de negentiende eeuw* (Leiden 1993) 153-158 en 175-177.

formidabele som van 60.200 gulden.⁸ In de jaren die volgden breidde Willem zijn collectie moderne schilderijen uit tot tenminste de 159 werken die in de verkoopcatalogus van 1850 zouden worden vermeld.⁹ In de collectie waren uiteenlopende genres vertegenwoordigd: stadsinterieurs, stillevens, een twintigtal historiestukken, en vooral veel zeegezichten en landschappen. De belangrijkste Nederlandse en Belgische kunstenaars waren met verschillende werken vertegenwoordigd, zoals Louis Gallait (3), Nicaise de Keyser (7), Barend Cornelis Koekkoek (11), Kees Kruseman (2), Henri Leys (3), Wijnand Nuijen (6), Simon Opzomer (3), George van Os (5), Jan Willem (4) en Nicolaas (2) Pieneman, Andreas Schelfhout (8), Jan Schotel (8) Eugène Verboeckhoven (4), Anthonie Waldorp (5) en Gustaaf Wappers (2). Maar de verzameling telde ook buitenlandse schilders, zoals de Zwitser Alexandre Calame (2), de Schot David Wilkie (1), de Javaan Raden Saleh (2), de Hollandse Fransman Ary Scheffer (2) en de Fransen Jacques Raymond Brascassat (3), Alexandre-Gabriel Decamps (1), Paul Delaroche (1), Théodore Gudin (9) en Hyppolite Sebron (2).

In dezelfde jaren maakte de collectie oude kunst een al even spectaculaire groei door. Willems verzamelwoede, die sinds de Belgische Opstand geheel bekoeld leek, kreeg een nieuwe impuls toen in 1839 de Belgische overheid de kunstwerken in zijn Brusselse paleis vrijgaf, als onderdeel van de definitieve regeling van de Belgische afscheiding. De verhuizing van de verzameling naar Den Haag was vanaf september 1840 aanleiding voor de bouw van de Gotische en Marmeren zalen, geopend in respectievelijk 1842 en 1845. De zalen waren verbonden met het paleis aan de Kneuterdijk, maar functioneerden als afgescheiden, 'museale' ruimten.¹⁰

In de nieuwe kunstgalerij was uitsluitend Willems verzameling oude kunst te zien. De enige uitzondering waren, wellicht om praktische redenen, twee reusachtige historiestukken van Wappers en De Keyser.¹¹ De verzamelde eigentijdse kunst beantwoordde blijkbaar niet aan het beeld van een internationaal vooraanstaand collectioneur dat hij vooral tijdens zijn koningschap wilde uitstralen. Het representatieve, zichtbare deel van de verzameling beperkte zich tot 'klassieke' grote kunst van meesters als Rembrandt, Rubens, Titiaan en Rafaël, die bij afwezigheid van de koning 's ochtends tussen 9 en 11 uur

8 Zie de brief van De Ceva aan de koning met de lijst te verkopen kunstwerken, nu in Hugo Rijpma, *A.P.P.C.R.E. de Ceva (1791-1876), 'een hoveling in de kunstwereld'*, masterscriptie Kunstgeschiedenis (Universiteit van Amsterdam 2012) 142-145 (bijlage 4). Over de Ceva's relatie tot B.C. Koekkoek aldaar o.a. 77-78, 144 en 164. De Ceva moest Den Haag ontvluchten wegens het groeiende verzet tegen de manier waarop hij de Zuid-Nederlandse kunstwereld voortrok. Over deze affaire: H.E. van Gelder, 'Vier Haagse spotprenten omstreeks 1840', *Jaarboek Die Haghe* (1953) 37-63.

9 'Tableaux modernes', in: *Catalogue des tableaux anciens et modernes de diverses écoles, dessins et statues, formant la seconde partie de la galerie de feu San Majesté Guillaume II* (Amsterdam 1850) 79-138.

10 Van Zanten, *Koning Willem II*, 386-390; Bergvelt, 'Een vorstelijk museum?', 38-50; A.J. Riko, 'Het glanstijdperk van het koninklijk paleis op de Kneuterdijk te 's-Gravenhaghe onder de regeering van Koning Willem II en Koningin Anna Paulowna', in: *Jaarboek Die Haghe* (1907) 73-138.

11 Bergvelt, 'Een vorstelijk museum?', 47. Zij neemt afstand van Hinterding en Horsch, 'A small but choice collection', 37, die meenden dat de Marmeren zaal voor moderne schilderijen bestemd was.

voor het publiek te zien was.¹² De moderne schilderijen hingen in de privé-vertrekken, zoals de zogenaamde ‘Witte Zaal’¹³ en de eetzaal die vanaf 1842 werd ingericht in de voormalige vertrekken van prinses Sophie.¹⁴

Uit de manier waarop Willem II als verzamelaar en opdrachtgever naar buiten trad bleek dus weinig bemoeyenis met de vaderlandse kunsten, geheel in lijn met de afstandelijke houding van de Nederlandse overheid. Politieke claims waren in zijn collectie ver te zoeken. De getoonde kunstwerken in de Gotische en Marmeren zalen konden moeilijk worden opgevat als manifesten van een ‘nationale stijl’, want vaderlandse meesters hadden er nauwelijks een plaats. Door buitenlandse commentatoren werd dan ook juist de internationale oriëntatie van Willems verzameling oude kunst geprezen. Tegelijkertijd klonk in eigen land kritiek, wanneer de koning als opdrachtgever van een representatief kunstwerk als het *Gezicht op de rede van Vlissingen met het eskader oorlogsschepen onder bevel van prins Hendrik* (1843) vaderlandse kunstenaars passeerde en koos voor een buitenlandse schilder, in dit geval de Fransman Théodore Gudin.¹⁵ Dat Willem II zijn verzameling als een privéaangelegenheid beschouwde, nam echter niet weg dat in zijn aankopen of opdrachten (bewuste of onbewuste) wel degelijk politieke motieven besloten konden liggen, zoals uit de casus Koekkoek zal blijken.

Willem II en B.C. Koekkoek

Koekkoek stond in 1845 niet van de ene op de andere dag in de koninklijke gunst. Als jonge kunstenaar was hij al in 1822 beloond met een studietoelage van koning Willem I en als gevierd schilder zou hij later, toen zijn ster in het Duitse Kleef tot grote hoogte was gerezen, met koninklijke onderscheidingen worden gedecoreerd. Zijn benoeming tot Ridder in de Orde van de Nederlandse Leeuw (1839) werd gevolgd door onder meer Belgische, Franse en Pruisische ridderordes. De waardering kwam bovendien tot uitdrukking in verschillende grote aankopen door Europese vorsten, van Willem I tot de Franse koning Louis Philippe en van koning Friedrich Wilhelm IV van Pruisen tot de Russische tsarevitsj Alexander Nikolajewitsj.¹⁶

Koekkoeks internationale roem en Willems verzamelwoede bereikten vrijwel gelijktijdig hun hoogtepunt. Dit blijkt bijvoorbeeld uit de veilingcatalogus van 1850, waarin B.C. Koekkoek de best vertegenwoordigde moderne kun-

12 Bergvelt, ‘Een vorstelijk museum?’, 43-44; Riko, ‘Het glanstijperk’, 99-100.

13 Vgl. Horsch, ‘Willem II: zijn kunstgalerij van moderne schilderijen’, 71.

14 Hierover de brief van Willem II aan Sophie van 7 november 1842, ThHStAW-HA, XXVII 183a.

15 De kritiek klonk onder meer in de *Kunstkronijk* van dat jaar: ‘het is prima dat een vorst opdrachten geeft, want dat bevordert de kunst. Helaas koos Z.M. niet voor een Néderlands kunstenaar,’ geciteerd in Horsch, ‘Willem II: zijn kunstgalerij van moderne schilderijen’, 73.

16 Zie Nollert, *Barend Cornelis Koekkoek*, 9-24; Nollert, ‘De landschapsschilder Barend Cornelis Koekkoek’, in: *Barend Cornelis Koekkoek (1803-1862), zijn familie, zijn school en het B.C. Koekkoek-Huis in Kleef* (Kleef 2000) 9-41.

stenaar was. De eerste Koekkoek die in 1842 zijn intrede in de collectie deed was een enorm *Boslandschap* uit 1839 dat eerder had toebehoord aan de reeds vernoemde Alexander De Ceva. Dit smaakte kennelijk naar meer, want niet lang daarna schafte Willem bij zijn Brusselse leverancier C.J. Nieuwenhuys een *Vue du Rbin* van Koekkoek aan.¹⁷ In 1844 werd bij de Haagse kunsthandelaar Augustus A. Weimar voor f 3500,- een doek gekocht met de titel *Een Rheinlandschap bij namiddagstond*.¹⁸

Deze werken stemden de koning blijkbaar tevreden, want op 12 juni 1845 kon Koekkoek aan een vriend schrijven: ‘ook zal ik een groot gedeelte van deze zomer van huis moeten zijn, en mij in het Triersche en Luxemburgsche met het vervaardigen van eenige schilderijen voor Z.M. den Koning der Nederlanden moeten bezig houden, zoodat de jonge schilders in dien tijd niets van mij kunnen profiteeren’.¹⁹ Het eerder geciteerde bericht in de *Kunstkronijk* van 1846 maakt duidelijk dat Koekkoek in Luxemburg was tijdens het bezoek aan het Groothertogdom van de koning en koningin, van 25 augustus tot 4 september 1845: ‘Meermalen vergezelde de kunstenaar den vorstelijken hofstoet bij de herhaalde pleziertogtjes naar buiten, en ontwierp dan studien en schetsen van de schoonste partijen en gezigten’. Vermoedelijk is Koekkoek echter langer in Luxemburg geweest en is hij bovendien niet in het koninklijke gevolg aangeisd.²⁰

Van Koekkoeks reis naar Luxemburg resteert geen documentatie. Wel is een aantal tekeningen bekend, dat tijdens zijn verblijf in het groothertogdom tot stand kwam: twee anonieme Ardennenlandschappen, een blik op het stadje Mersch en twee gezichten op de ruïnes van Fels (Larochette) en Vianden.²¹ Bovendien is ook een drietal aquarellen overgeleverd van de burchten van

17 KHA, A-40, IX 48-1 (betaalde achterstallige rekeningen 1840-1849), aldaar de verkoopakte d.d. 7 december 1842 à f 4.400,-. Vermoedelijk gaat het om het *Gezicht op Heidelberg* (1837), in 1851 opnieuw ingebracht op de veiling van het tweede deel van Willems collectie: *Catalogue des tableaux anciens et modernes de diverses écoles, dessins et estampes encadrés, formant la seconde partie de la galerie de feu San Majesté Guillaume II* (Amsterdam 1851) nr. 251.

18 KHA, A-40, IX-44, nota d.d. 11 december 1844 van A.A. Weimar aan de koning voor de aankoop op 2 december 1844. Het schilderij zou in 1850 op de veiling ten onrechte als een negende Luxemburgs landschap worden verkocht aan de Luxemburgse bankier J.-P. Pescatore. Vgl. Pelgrom (red.), *Gemalt für den König*, 32 en 182-183; Linda Eischen, *La collection de tableaux de Jean-Pierre Pescatore, 1793-1855* (Esch-sur-Alzette 2004) 180-181.

19 Brief van B.C. Koekkoek (geadresseerde onbekend), Kleef, 12 juni 1845, Regionaal Archief Zutphen, Inventaris van de autografencollectie Schimmelpenninck van der Oye (1327-1918) [0286], inv. nr. 241.

20 Na een beroerte in 1858 voorzag Koekkoek oude schetsboekbladen van abusievelijke notities. Zo noteerde hij op een blad met de St. Laurentiuskerk in Ahrweiler: ‘In het jaar 1845 met de Koning van Hollandt naar Luxemburg geweest’, B.C. Koekkoek-Huis Kleef, inv.nr. O/15,8. Vgl. Guido de Werd, *Barend Cornelis Koekkoek (1803-1862). Zeichnungen* (Kleef 1983) 19. In twee brieven van 17 en 21 augustus 1845 van de directeur van het Kabinet des Konings Van Rappard aan kanselier Blochhausen in Luxemburg wordt het complete gevolg van de koning en koningin opgesomd – zonder Koekkoek, AEL, G.26 ‘Fêtes et cérémonies publiques – Arrivée et séjour du Roi Grand-Duc’.

21 B.C. Koekkoek-Huis Kleef, resp. inv.nrs. O/19,5; 82/12/107; 82/12/108; Tr. 13 en 82/12/111. Recentelijk is vastgesteld dat de tekening die in Pelgrom (red.), *Gemalt für den König*, 186 (cat. nr. 29) is opgenomen als *De burcht Fels* (Larochette) de burcht Vianden toont.



Afb. 1 Barend Cornelis Koekkoek, Gezicht op Kasteel Beaufort (1845), aquarel en bruine inkt op papier, 204 x 274 mm, Luxemburgse privécollectie, foto Annegret Gossens, Kleef.

Fels, Vianden en Beaufort.²² Het lijkt vrijwel zeker dat deze werken in verband kunnen worden gebracht met een brief van Koekkoek van 23 december 1845. Vanuit zijn Haagse pied à terre bij kunsthandel Weimar verzocht de kunstenaar de adjudant van de koning om een audiëntie, ‘ten einde Hoogstdezelfen aan te bieden de schetzen van zijne werkzaamheden in het Groot Hertogdom Luxemburg’.²³ Tekeningen als die van Fels, Vianden, Beaufort en zonder twijfel nog vele andere moeten bedoeld zijn geweest om de koning een keuze te bieden aan voorstellingen die hij op doek wilde laten uitwerken.

De audiëntie moet voorspoedig zijn verlopen, want slechts enkele dagen later presenteerde Koekkoek aan de koning een ‘Nota der gevraagde prijzen voor de hier onder gemelde schilderijen, met inbegrip der kosten voor dezelve lijsten, door den ondergetekenden te schilderen’.²⁴ Uit de offerte blijkt een duidelijk iconografisch programma dat in samenspraak met de koning was vastgesteld. De voorgestelde cyclus zou bestaan uit vier paren van twee pendanten en één eigenstandig schilderij. De acht pendanten waren achtereenvolgens gezichten op de Luxemburgse kastelen en ruïnes van Beaufort en het Beauforter dal,

²² Nu in respectievelijk het Musée national d’histoire et d’art Luxembourg, 1939-001/001, Museum Boijmans van Beuningen, Rotterdam, MB 490 (PK) en een particuliere collectie.

²³ RPK, Collectie Kunstenaarsbrieven, B.C. Koekkoek aan A.A. Weimar, 23 december 1845.

²⁴ KHA, A-40, VIII-125, 109 recto en verso.

Schoenfels en Berg, Fels en Hollenfels en ten slotte Fels en Beaufort. Het eigenstandige schilderij zou een ‘gezicht op Mersch, of in het Merscherdal’ voorstellen. De voorgenomen formaten waren aanzienlijk: terwijl het eerste paar 60 bij 75 duimen (cm) zouden meten, waren de andere zes pendanten drie telkens ca. 113 bij 89 cm groot en het schilderij van Mersch zelfs 106 bij 136 cm. De totale cyclus werd geoffreerd voor een bedrag van f 28.200,-.

Koekkoek lijkt in zijn Kleefse atelier strikt volgens het gepresenteerde plan aan het werk te zijn getogen. Tot februari 1849 zou hij zich met de koninklijke opdracht bezighouden, zo blijkt uit een nota van 13 mei 1849.²⁵ Uit dit overzicht van betaalde en openstaande rekeningen dat Koekkoek na de dood van de koning indiende, wordt duidelijk dat hij conform zijn offerte de schilderijen steeds in paren in Den Haag heeft afgeleverd, tussen 16 april 1846 en 1 februari 1849. Tenminste in één geval begeleidde de schilder zelf zijn doeken en wachtte op zijn vaste logeeradres bij kunsthandelaar Weimar de reactie van de koning af. Op 22 augustus 1847 kon Koekkoek zijn vrouw Elize schrijven dat zijn opdrachtgever ‘mij dezen morgen bij zich heeft doen ontbieden, en mij persoonlijk zijne hooge tevredenheid [...] in de vleiendste bewoordingen heeft betuigd’.²⁶

De nota van mei 1849 leert dat Koekkoek niet de kans kreeg de cyclus te voltooien. Acht doeken werden exact in de voorgenomen volgorde in Den Haag bezorgd.²⁷ Het negende en laatste schilderij van Mersch en het Merscherdal zou er door het plotselinge overlijden van de opdrachtgever nooit komen. Diens penibele financiële nalatenschap moest worden vereffend door een Commissie, die wijlen ‘s konings particulier secretaris Victor Trossarello opdroeg Koekkoek te laten weten ‘dat hij nu niet meer voortgaat’.²⁸ Dezelfde Commissie heeft getracht met Koekkoek een financiële regeling te treffen over de openstaande rekening en zou niet veel later besluiten ook de werken van Koekkoek in te brengen op de veiling van de kunstcollectie, in de hoop daarmee de torenhoge schulden van de overleden vorst te delgen.²⁹

25 ‘Nota van geleverde schilderijen aan wijlen Zijne Majesteit den Koning der Nederlanden Willem de Tweede, door B.C. Koekkoek, kunstschilder’, ‘s-Gravenhage, 13 mei 1849, KHA, A-40, XXV 67, bij no. 5.

26 Brief van B.C. Koekkoek aan zijn vrouw Elize, Den Haag, 22 augustus 1847, A-BCKH.

27 Namelijk, in volgorde van levering en met de titels van B.C. Koekkoek: *Gezicht op de ruïne te Beaufort* (1846, thans onbekend); *Het Beauforter dal* (1846, voorheen Museum Schmidt van Gelder, Antwerpen, in 1987 verbrand); *Gezicht op Schoenfels* (1846, privécollectie Verenigde Staten); *Gezicht op Berg* (1846, verblijfplaats onbekend); *Ruïne te Fels* (1847, privécollectie Verenigd Koninkrijk); *Gezicht op Hollenfels* (1847, privécollectie Nederland); *Ruïne te Fels* (1848, Karl Cohnen, Mönchengladbach); *Ruïne te Beaufort* (1848, verblijfplaats onbekend).

28 KHA, A-40, XV 85a, ‘Notulen van de Commissie der Nalatenschap’, 22 mei 1849, ingekomen stuk 149: ‘Rekening schilder Koekkoek’. Al eerder had de commissie de schuld aan Koekkoek gesignaleerd: ‘Notulen’, 3 mei 1849, nrs. 35-36.

29 In de papieren van thesaurier Ragay met betaalde rekeningen aan ‘crediteuren der Nalatenschap van wijlen Z.M. Koning Willem II’, nr. 39: ‘B.C. Koekkoek, kunstschilder, Kleef, voor schilderijen 1846, 1847+49’. De restschuld à f 16.800 is doorgehaald met de toelichting: ‘de ½ f. 8.400’. Onduidelijk blijft of Koekkoek ook de laatste f 8.400,- heeft ontvangen. KHA, A-40, IX 48-1, ad no. 279, d.d. 25 juni 1849. Op 22 mei 1849 ontving Ragay hierover reeds een brief van de Commissie: KHA, A-40, XXV 67, nr. 5.

Luxemburg en de landschapsschilderkunst

In de kleine kring van Koekkoeks familieleden en leerlingen in Kleef moet de opdracht met grote belangstelling zijn gevolgd. Tenminste twee jongere schilders uit zijn school waagden zich ook aan een gezicht op een Luxemburgs kasteel. De Belg Felix Bovie stelde in 1845 in Den Haag een *Gezigt op de ruïne van Vianden in Luxemburg* tentoon en de Nijmegenaar Pieter Caspar Christ zou in 1860 in Amsterdam een *Gezigt bij Mersch in Luxemburg, het kasteel Holenfelf in het verschiet* presenteren. Twee anderen bleven nog dichterbij hun leermeester. Van zowel Lodewijk Johannes Kleijn als Hermanus Everardus Rademaker zijn kopieën bekend naar Koekkoeks schilderij van kasteel Schoenfels.³⁰ Ook zijn zwager en leerling Alexander Joseph Daiwaille maakte twee geromantiseerde *Landschappen uit het Luxemburgsche*. In 1848 berichtte de *Kunstkronijk* dat deze twee doeken eveneens door Willem II waren verworven; bij deze koop was Koekkoek als bemiddelaar opgetreden.³¹

De vraag is in hoeverre van een 'Luxemburgse traditie' in de landschapsschilderkunst van de Lage Landen gesproken kan worden, afgezien van deze directe spin-off van Koekkoeks cyclus. Uit het voorgaande blijkt dat aan de opdracht van Willem II een welbewuste keuze ten grondslag lag. Koos de koning daarmee ook voor aansluiting bij een artistieke trend, zoals van andere thema's in zijn collectie kan worden gezegd? Dat lijkt niet het geval te zijn geweest. Op de Tentoonstellingen van Levende Meesters die vanaf 1808 in Den Haag en Amsterdam werden gehouden speelden Luxemburgse thema's een rol in de marge.³² Voor landschapsschilders uit de Lage Landen was er dan ook geen bijzondere aanleiding om Luxemburg aan te doen.

30 Respectievelijk in een Nederlandse privécollectie en op 30 juni 2004 geveild bij Neumeister München als lot 647.

31 Op zijn 'Nota van geleverde schilderijen' vermeldt Koekkoek de Daiwailles met deze titel. Over de aankoop zie: *Kunstkronijk* 9 (1848) 14. In *Catalogue des tableaux anciens et modernes* (1850) heten de werken *Paysage entrecompé d'une riviere en Vue sur les bords du Rhin*, aldaar 86-87 (nrs. 16-17).

32 Een inventarisatie op basis van de database CADENS – A Computerised Compilation of Contemporary Art in Dutch Exhibitions in the Nineteenth (s)century, versie 3.0 – d.d. 30 december 2000, <http://www.let.kun.nl/~c.cuijpers/cadens/cadens.htm> resulteert in: J. Ducorron, *Een Gezigt bij Vianden, in het Groot Hertogdom Luxemburg, bij Maneschijn* (Amsterdam 1824, nr. 78); E. Delvaux, *Een groot Landschap in de omstreken van Luxemburg* (Amsterdam 1828, nr. 84); W. De Klerk, *Gezigt bij Luxemburg* (Amsterdam 1832, nr. 422+) en *Een Landschap met eene Waterval in de omstreken van Luxemburg, bij Avondstond* (Den Haag 1833, nr. 152); F. Bovie, *Gezigt op de ruïne van Vianden in Luxemburg* (Den Haag, 1845, nr. 30); A.J. Offermans, *Een boschgezigt in Luxemburg, met jagers* (Den Haag 1847, nr. 317); Th. Fourmois, *De burcht van Vianden in Luxemburg* (Den Haag, 1853, nr. 157), waarvan twee studies resteren (Groeningemuseum Brugge, GR00369.I en particuliere collectie, Luxemburg); J. Quinaux, *Het Kasteel Beaufort en omstreken in het Groothertogdom Luxemburg* (Amsterdam 1856, nr. 330); P. Christ, *Gezigt bij Mersch in Luxemburg, het kasteel Holenfelf in het verschiet* (Amsterdam 1860, nr. 459); Euph. Beernaert, *Vallei van Baucheux in Luxemburg* (Den Haag 1863, nr. 22). Deze resultaten moeten tenminste worden aangevuld met: I. van Regemorter, *Herfstochtend* (1811, voorheen Koninklijke Musea voor Schone Kunsten, Brussel – verloren); W. Roelofs, *In Luxemburg* (1854, particuliere collectie Nederland; vgl. M. van Heeteren en R.-J. te Rijdt (red.), *Willem Roelofs (1822-1897). De adem der natuur* (Oss/Rotterdam 2006) 25, 42, 100) en F. Roffiaen, *Vianden au bord de l'Our au grand-duché du Luxembourg* (op 13 oktober 2003 geveild bij Horta, Brussel als lot 193). Dat brengt het totaal op dertien 'Luxemburgse' olieverfschilderijen van Nederlandse en Belgische kunstenaars tussen 1811-1863.

Natuurlijk bezat de natuur van het groothertogdom eigenschappen die golden als pittoresk en daarmee beantwoordden aan de waardering voor een 'schilderachtige' variatie in het landschap, met steile hellingen, diepe valleien, grillige rotsformaties, slingerende rivieren en eeuwenoude ruïnes.³³ Belgische kunstenaars vonden deze kenmerken echter ook in de heuvels en de ongerepte natuur van de Ardennen. Voor Nederlandse schilders was Luxemburg na 1830 even buitenlands als de Duitse landen en zeker als België, waar men bovendien meer aansluiting vond bij de plaatselijke kunstenaarsgemeenschap. Luxemburg kende nauwelijks weidse riviergezichten en de enkeling die zich aangetrokken voelde tot de schilderachtige panorama's op Luxemburg-stad werd ontmoedigd door het militaire verbod op het maken van schetsen van de vesting. Liever trokken schilders uit de Lage Landen daarom naar de Belgische Ardennen, naar het stroomgebied van de Maas van Dinant tot Luik, of – zoals hun Duitse vakbroeders – naar de valleien van de Rijn, Moezel en Ahr, met hun vele burchten en ruïnes. B.C. Koekkoek was geen uitzondering. Hij maakte verschillende reizen naar België en Duitsland en ging ook in zijn geschreven raadgevingen zijn leerlingen voor op een denkbeeldige reis naar de schilderachtige streken langs de Rijn en Ahr – en niet naar Luxemburg.³⁴

Daarmee rijst de vraag of de Luxemburgse schilderijen van Koekkoek ook in stilistisch opzicht afweken van de rest van zijn oeuvre. Van de acht Luxemburgse landschappen van Koekkoek zijn er nu zeven bekend.³⁵ De werken vallen op door de weidsheid en rust van het afgebeelde landschap. Op één na tonen alle doeken kastelen of ruïnes die – al dan niet op een verhoging gelegen – door de zon worden verlicht, terwijl de voorgrond in de schaduw blijft. Op die voorgrond fungeren spaarzaam toegevoegde figuren met wie de beschouwer zich identificeert, waardoor hij als het ware deel van het landschap wordt en vanzelf zijn aandacht op de getoonde burcht vestigt.

Niet alleen de natuur wordt met de voor Koekkoek typerende botanische precisie afgebeeld. De schilderijen kenmerken zich ook door een grote topografische accuratesse in de voorstelling van de ruïnes en kastelen. Juist daarin onderscheidt de reeks zich duidelijk van de rest van Koekkoeks oeuvre. Dat 'is immers niet zozeer realistisch, maar combineert elementen uit de werkelijkheid tot voorstellingen die een stemming van aangename beschouwelijkheid oproepen'. Zijn kunst, verklaarde Koekkoek zelf, 'berustte op een selectie van

33 De literatuur over het pittoreske is omvangrijk. Zie bijvoorbeeld Stephen Copley en Peter Garside (red.), *The politics of the picturesque. literature, landscape and aesthetics since 1770* (Cambridge 1994). Voor België en Nederland zie Lut Pil, 'Pour le plaisir des yeux'. *Het pittoreske landschap in de Belgische kunst* (Leuven/Apeldoorn 1993) en Caroline van Eck, Jeroen van den Eynde en Wilfred van Leeuwen (red.), *Het schilderachtige. Studies over het schilderachtige in de Nederlandse kunsttheorie en architectuur 1650-1900* (Amsterdam 1994).

34 B.C. Koekkoek, *Herinneringen en mededeelingen van eenen Landschapschilder* (Amsterdam 1841), waarover Wessel Krul, 'B.C. Koekkoek en de romantiek', in: L. Jensen en L. Kuitert (red.), *Geluk in de negentiende eeuw* (Amsterdam 2009) 135-150.

35 Het onbekende schilderij van 60 bij 75 cm toonde een 'Gezigt op de Ruïne te Befort', KHA, archief Willem II, VIII-125, 109 recto, vermoedelijk vergelijkbaar met de aquarel uit 1845.



Afb. 2 Barend Cornelis Koekkoek, *Gezicht op Schoenfels (1846)*, olieverf op doek, 87 x 110 cm, privécollectie Verenigde Staten, foto Richard Green Gallery, Londen.

fraaie elementen die in het kunstwerk worden samengevoegd tot een geheel dat in de werkelijkheid niet zo bestaat’, een ‘bevallige leugen’.³⁶

Door het ongebruikelijke onderwerp en de afwijkende uitwerking neemt de Luxemburgse cyclus een unieke plaats in binnen Koekkoeks oeuvre, die alleen te verklaren valt vanuit de voorkeuren van zijn opdrachtgever. Willem waardeerde de gekozen onderwerpen duidelijk ook om andere redenen dan hun intrinsieke esthetische kwaliteiten. In het onderstaande wordt uiteengezet welke persoonlijke en politieke overwegingen bij zijn keuze een rol hebben gespeeld.

Persoonlijke motieven

Toen Willem II op 7 oktober 1840 de troon besteeg, verwierf hij vanzelf ook de titel groothertog van Luxemburg. Als soevereine vorst bracht hij tijdens zijn regeerperiode een vijftal bezoeken aan het groothertogdom.³⁷ Deze reizen

³⁶ Beide citaten uit: Krul, ‘B.C. Koekkoek en de romantiek’, 139, 149.

³⁷ Over deze bezoeken Bernard Woelderink, ‘Die Besuche der königlich-grossherzoglichen Landesfürsten in Luxemburg’, in: C. Tamse en G. Trausch (red.), *Die Beziehungen zwischen den Niederlanden und Luxemburg im 19. Und 20. Jahrhundert* (’s-Gravenhage 1991) 32-47 en J. Mersch, ‘Guillaume

stonden niet alleen in het teken van zijn publieke functie, maar dienden ook zijn privébelangen. In de loop van zijn heerschappij verwierf hij een aanzienlijk aantal particuliere domeinen in het Luxemburgse, die bij zijn bezoeken werden geïnspecteerd. Uit de brieven van de Thesaurier des Konings, David Ragay, valt de aankoop van de volgende onroerende goederen af te leiden: in 1845 de kastelen en landgoederen van Berg en Fischbach en de ruïnes met omliggende bossen van Fels (Larochette), in 1847 het bosgebied van het Grünewald.³⁸ Twee domeinen die eerder vergeefs aan Willem I te koop werden aangeboden als mogelijk 'séjour royal', Schoenfels en Hollenfels, waren al in december 1840 opnieuw bij Willem II aangeprezen. Hij ging niet tot aanschaf over, maar getuige de schilderijen van Koekkoek was hij de kastelen in 1845 nog niet vergeten en mogelijk heeft hij de koop ervan later nog overwogen. Eerder was reeds het domein met de stoeterij van Walferdange in gebruik genomen als zijn residentie, die tussen 1842 en 1850 geleidelijk werd uitgebreid.³⁹ In 1844 had hij de overblijfselen van kasteel Vianden aangekocht, die Willem I in 1820 juist had afgeestoten.⁴⁰ Behalve de genoemde kastelen en domeinen bezat de koning een groot aantal kleinere bossen en terreinen.⁴¹ Uit de rapportages van de beheerder van de Luxemburgse bezittingen, Wilhelm Heinrich baron von Ziegesar, blijkt de economische waarde die ze vertegenwoordigden.⁴² De opbrengst kwam vooral uit de houtkap, maar ook uit boerderijen, papierfabriekjes, molens, pottenbakkerijen en enkele kleine hoogovens.⁴³

Er kan dus worden vastgesteld dat de door Koekkoek getekende en geschilderde Luxemburgse landschappen op één na (kasteel Beaufort) gezichten voorstelden op de domeinen die Willem II bezocht en verwierf, of waarvan de aankoop werd overwogen. De opdracht aan de Kleefse schilder en de uitvoering ervan liepen nagenoeg parallel met de (overwogen) aankoop van deze Luxemburgse bezittingen. Dat gegeven is cruciaal voor de duiding van Willems bedoelingen als opdrachtgever, net zoals omgekeerd de schilderijen licht kunnen werpen op de betekenis die deze domeinen voor de koning hadden.

II', in: *Biographie nationale du Pays de Luxembourg depuis ses origines jusqu'à nos jours* IX (Luxemburg 1958), 134-155.

38 KHA, A-40, VI-C-R-3 (brieven van thesaurier Ragay aan koning Willem II). Wat Larochette betreft, zie: KHA, A-40, X-22, koopakte d.d. 5 mei 1845 bij notaris Clement te Mersch van drie bossen bij het kasteel van La Rochette. Voor Fischbach en Berg, zie KHA, A 40 VI-C-R-3: brief van Ragay d.d. 1 juli 1845, onder nr. 26 'den koopprijs van het landgoed Fischbach in Luxemburg' à f 40.188,58; brief van Ragay d.d. 1 oktober 1845, aldaar nr. 32: 'de kosten van Overdragt van het landgoed Berg, approximatief f 63.719,75'.

39 Mersch, 'Guillaume II', 143. Op 12 juni 1842 liet Willem zijn echtgenote weten hoe ingenomen hij met de residentie was, KHA, A-41, IIIa-1.

40 J.-S. Koltz, *Les châteaux historiques du Luxembourg* (Luxemburg 1975) 131; Mersch, 'Guillaume II', 72 en 90-92.

41 Zie voor een vollediger opsomming van het koninklijk bezit in Luxemburg op 9 augustus 1846: Mersch, 'Guillaume II', 154.

42 KHA, A-40, X, 14-15.

43 Vgl. Bernard Woelderink, *Geschiedenis van de thesaurie. Twee eeuwen Thesaurie en thesauriers van het Huis Oranje-Nassau, 1775-1975* (Hilversum 2010) 127-128; over de hoogovens bij Berg ook Mersch, 'Guillaume II', 150.

Helaas is niet bekend voor welke ruimte en zelfs niet voor welk paleis de doeken bestemd waren. Op Kneuterdijk hebben ze in elk geval niet in de ‘museale’ Gotische of Marmeren zalen gehangen, maar hooguit elders in het paleis, mogelijk in de eetzaal die in 1842 was ingericht in het voormalige appartement van Sophie. Door deze onzekerheid blijft het gissen naar de praktijk waarin de schilderijencyclus heeft gefunctioneerd. Dit doet echter geen afbreuk aan de betekenis die het Luxemburgse landschap en de schilderijen van Koekkoek voor Willem moeten hebben gehad. Dat geldt niet minder voor zijn politieke motieven dan voor meer intieme overwegingen.

In de eerste plaats waren de doeken een uitdrukking van *Besitzerstolz*, in de gevallen waar het de domeinen van Berg en Larochette betrof. Dankzij de schilderijen kon Willem in de nabijheid van zijn verre bezit verkeren en er in kleine kring mee pronken. In dat opzicht pasten de schilderijen in een gebruik om vooraanstaande kunstenaars de koninklijke paleizen en landgoederen te laten schilderen. Zo bestelde Willem II bij J.B. van der Hulst een portret van het prinselijk gezin voor het paleis van Tervuren (1832), bij B.J. van Hove (1842) een blik op paleis Kneuterdijk vanaf de tuinzijde met de Gotische Zaal en bij Jan van Ravenswaay twee dertienluiken (1847) met gezichten rond paleis Soestdijk.

Naast deze traditionele verklaring moet worden gewezen op een complex aan meer verholde motieven die gemakshalve kunnen worden samengevat als Willems ‘nostalgische natuur’. Zoals Jeroen van Zanten in zijn biografie van Willem II schrijft, ontstond Willems kunstverzameling mede uit de behoefte om te ‘ontsnappen aan de last van zijn eigen tijd en omstandigheden’ en was zijn Haagse verzameling mede bedoeld als een idyllische herschepping van zijn eigen, geïdealiseerde verleden, die hem troost bezorgde op momenten van melancholie en heimwee.⁴⁴ Hetzelfde romantisch escapisme en de behoefte zijn eigen verleden op te roepen hebben allicht ook bij de opdracht aan Koekkoek een rol gespeeld.

Met de keuze om Koekkoek ruïnes te laten schilderen sloot de koning aan bij de heersende *Ruinenfreude* en *Burgenromantik* in de Europese cultuur. Zijn Pruisische neven Friedrich Wilhelm en Friedrich waren hem daarin voorgaan, met hun neomiddeleeuwse projecten Stolzenfels, Rheinburg en Drachenfels.⁴⁵ In de kunst werd het ruïnemotief een bijna onvervreemdbaar onderdeel van een natuurweergave die in de eerste plaats schilderachtig moest zijn. Net zoals de idylle van een pittoresk landschap een vlucht uit het heden bood, zo gold dat ook voor ruïnes. Ze konden melancholisch sentiment opwekken, een ervaring van het sublieme teweegbrengen of aanzetten tot overpeinzingen over de vergankelijkheid van het menselijk streven naar grootsheid en de triomf van de natuur.⁴⁶

44 Van Zanten, *Koning Willem II*, resp. 385 en 395-396.

45 Zie hierover Robert R. Taylor, *The castles of the Rhine. Recreating the Middle Ages in modern Germany* (Waterloo/Ontario, 1998); Jan Werquet, *Historismus und Repräsentation. Die Baupolitik Friedrich Wilhelms IV. in der preußischen Rheinprovinz* (Berlijn 2010) en recentelijk *Rheinromantik: Kunst und Natur* (Trier 2013), catalogus van de gelijknamige tentoonstelling in Museum Wiesbaden.

46 Malcolm Andrews, *The search of the picturesque. Landscape aesthetics and tourism in Britain, 1760-1800* (Stanford 1989) 45-46.



Afb. 3 Barend Cornelis Koekkoek, Ruïne te Fels (1847), olieverf op doek, 87 x 110 cm, privécollectie Verenigd Koninkrijk, foto Christie's Amsterdam.

Tijdens de *formative years* van zijn verblijf in Engeland had Willem als jongeling een bijzondere gevoeligheid ontwikkeld voor schilderachtige elementen in het landschap en voor de evocatieve kracht van kastelen en ruïnes.⁴⁷ De herinnering aan zijn reizen over de Britse eilanden zijn in Willems latere leven een bron van heimwee gebleven en hebben op zijn smaak een duidelijk stempel gedrukt. Dat gold niet alleen voor de keuzes die hij maakte als bouwheer van bijvoorbeeld de Gotische Zaal of het Nieuwe Paleis in Tilburg, maar ook voor het Engelse parklandschap dat op zijn aanwijzingen werd aangelegd, eerst in Tervuren bij Brussel en later in het Willemspark op Zorgvliet bij Den Haag.⁴⁸ Ook in de cyclus van Koekkoek vallen deze motieven te bespeuren. Het beeld dat Van Zanten gebruikt voor Willems kunstverzameling – en dat evengoed opgaat voor zijn landschapsonwerpen – lijkt daarom eveneens een treffende metafoor voor de Luxemburgse landschapsschilderijen: ‘vensters op een verloren tijd’.⁴⁹

47 Van Zanten, *Koning Willem II*, 68-73 en 85-88.

48 Over het Willemsparkcomplex, zie: Rob van der Laarse, ‘Koninklijk erfgoed van het verlies. Het Haagse Willemsparkhof in negentiende-eeuwse Europese context’, in: *Bulletin Koninklijke Nederlandse Oudheidkundige Bond* 109/5 (2010) 172-189.

49 Van Zanten, *Koning Willem II*, 397.

Het was in de eerste plaats de natuur zelf die deze evocatieve kracht bezat en die Koekkoek op doek moest overbrengen. Toen de schilder in de zomer van 1845 in het groothertogdom zijn schetsen maakte, bracht ook koningin Anna Paulowna haar eerste bezoek aan Luxemburg. Haar kennismaking met het pittoreske Luxemburgse landschap was voor Willem minstens zo belangrijk als die met haar onderdanen. Hij wilde zijn vrouw laten delen in de indruk die Luxemburg op hem had gemaakt. Na haar vertrek uit het groothertogdom op 5 september 1845 bracht Anna verslag uit aan haar dochter Sophie, groothertogin van Saksen-Weimar-Eisenach. In Anna's beschrijvingen wordt het landschap voorgesteld als een compositie die geheel beantwoordt aan de eisen van schilderachtigheid: 'C'est un beau pays, pittoresque et varié [...] gracieusement accidenté par des rochers déformés bizarres et orné de forêts étendues et de bouquets d'arbres qui coupent agréablement le paysage.'⁵⁰ Welke associaties dit ontwerp van de natuur bij de koning-groothertog zelf opriep, onthulde hij in een brief aan zijn dochter, direct nadat Anna uit Luxemburg naar Weimar was vertrokken:

Elle Vous donnera tous les details de notre séjour [sic] dans le Grand Duché qui lui a plu, le tems [sic] nous ayant favorisé, j'ai pu lui montrer une grande partie du Pays et du cité, admirables par leur beauté, tout ce Pays est un véritable Parc Anglais.⁵¹

Dankzij het bezit van zijn landgoederen kon Willem bovendien deze natuurlijke ordening naar eigen inzicht vervolmaken. Zijn kastelen en ruïnes lijken in dit decor te hebben gefungeerd als de *manor houses* in de Engelse tuinen van zijn jeugdige reizen. Van die verloren wereld kon hij bij zijn bezoeken aan Luxemburg weer even onderdeel worden. Zo valt ook zijn uitdrukkelijke wens te verklaren om de ruïnes van Vianden en Larochette aan de elementen prijs te geven, tegen de herhaalde adviezen van de beheerder van zijn Luxemburgse goederen in.⁵² Restauraties, zoals de Luxemburgse burchten eind negentiende eeuw zouden ondergaan, waren uit den boze. In Larochette mocht slechts een woning voor de 'boschbeambte' in de ruïne een dak krijgen. Wat betreft het beheer van de burcht en het omliggende terrein 'refereert Z.M. zich aan de vroeger gegeven bevelen, om slechts alleen wandelingen in te rigten en het hout te behouden'.⁵³ Het privé-domein fungeerde dus als een verstild decor

50 Brief van Anna Paulowna aan Sophie, Walferdange, 1 september 1845, ThHStAW-HA, XXVII Nr. 14, Bl. 105r.

51 Brief van Willem aan Sophie, Walferdange, 4 september 1845, ThHStAW-HA, XXVII Nr. 183a, Bl. 96r.

52 Voor de verzoeken betreffende Vianden, zie A 40 X-1 t/m X-21, aldaar 'Notes ayant rapport au Château Royal de Vianden'; A 40 X-22, aldaar 2, met onder andere een brief d.d. 18 september 1844 van Van Rappard aan prins Frederik der Nederlanden en later KHA, A-43, VII, nrs. 328-329, met een brief van Ziegesar aan prins Hendrik d.d. 18 augustus 1850.

53 KHA, A-40, X-22, correspondentie tussen Van Rappard en de beheerder Von Ziegesar: Von Ziegesar aan Van Rappard d.d. 20 april 1847, Van Rappard aan Von Ziegesar d.d. 28 april 1847; Von Ziegesar aan Van Rappard d.d. 22 mei 1847; Van Rappard aan Von Ziegesar d.d. 5 juni 1847.

dat Willem kon binnenstappen. We zien de koning hier letterlijk optreden als vormgever van zijn eigen idylle, niet alleen in zijn perceptie van het landschap maar ook in de fysieke realiteit – zoals hij eerder in de omgeving van Tilburg de idylle van het ‘Schäferleben’ schiep dat hij als jongeling had geëmbieerd.⁵⁴ De schilderijen van Koekkoek kunnen als afspiegeling van zowel het verbeelde als het reële landschap worden beschouwd. Het idee dat het landschap op deze manier in drie samenvloeiende dimensies wordt ‘gemaakt’ of geconstrueerd, vormt een treffende illustratie van de cultuurhistorische theorievorming in de landschapstudies, die beoogt ‘to change “landscape” from a noun to a verb’.⁵⁵

Aan deze materiële en imaginaire toe-eigening van het Luxemburgse landschap wilde Willem niet enkel tijdens zijn spaarzame verblijven in het groothertogdom herinnerd worden. Behalve uit de opdracht aan Koekkoek blijkt dat uit een mededeling van Sophie in een brief aan haar vader van 13 september 1845. In afwachting van zijn komst naar Weimar vraagt ze hem ‘que Vous apportiez Votre belle collection de vues du Luxembourg’.⁵⁶ Afgaand op de huidige koninklijke verzameling bestond deze uit enkele pittoreske albums met lithografieën⁵⁷ en een reeks aquarellen die de Luxemburgse kunstenaar Jean-Baptiste Fresez de koning bij diens eerste bezoek aan het groothertogdom in juni 1841 had aangeboden.⁵⁸ De landschappen werden door de koning ‘naar ’s Gravenhage meegenomen en in Hoogstdezelfs paleis geplaatst’. Bovendien kreeg Fresez opdracht ‘meerdere dergelijke stukken te vervaardigen’.⁵⁹ Een van de geschonken aquarellen met de burchtruïne van Vianden werd door Fresez overgebracht op een doek, dat nog altijd op Paleis Noordeinde aanwezig is. Achteraf lijkt aannemelijk dat deze werken de kiem hebben gelegd voor Willems bescheiden verzameling *Luxemburgensia*, en daarmee ook voor de opdracht aan Koekkoek. In ieder geval bewijst het bestaan van een ‘collection de vues du Luxembourg’ sinds 1841 andermaal dat de schilderijencyclus niet kan worden afgedaan als een afgeleide van Willems kooplust van onroerend goed. De verzamelingen van reële en verbeelde landschappen waren met elkaar verweven.

54 Van Zanten, *Koning Willem II*, 346-347. Van deze idylle bestond een schilderij uit 1835, met de prinselijke schaapskooi in Berkel en de in aanbouw zijnde Annahoeve, door Josephus Augustus Knip en zijn kinderen Augustus en Henriëtte. Vgl. Ronald Peeters, ‘Koning Willem II, ondernemer en grootgrondbezitter in Tilburg’, *Tilburg Magazine* 4/2 (1993) 37-39.

55 Aldus de programmatische openingszin van M.J.T. Mitchell, ‘Introduction’, in: Idem (red.), *Landscape and Power* (Chicago en Londen 1994) 1.

56 Brief van Sophie aan Willem, 13 september 1845, ThHStAW-HA, XXVII Nr. 183b, Bl. 15r.

57 *Vues du Luxembourg* (Brussel 1828-1829), lithografieën door Paul Lauters naar Jean-Baptiste Fresez en Jean-Nicolas Bernard; *Voyage pittoresque dans le Grand-Duché de Luxembourg* (Luxemburg 1834) met lithografieën van Nicolas Liez. In de boekencollectie onder andere: Evêque de la Basse-Mosur, *Itinéraire du Luxembourg germanique, ou voyage historique et pittoresque dans le Grand-Duché* (Luxemburg 1844).

58 Bericht overgenomen uit het *Journal de la ville et du Grand-Duché de Luxembourg* door o.a. het *Journal de La Haye*, 30 juni 1841. Zie ook: L. Schrobilgen, *Relation du voyage de sa majesté Guillaume II, roi des Pays-Bas, Grand-Duc de Luxembourg, etc. dans le Grand-Duché, en Juin 1841* (Luxemburg 1841) 111. Thans zijn 7 van deze aquarellen in de koninklijke verzameling in Den Haag (AL/076 01-07) en drie in de groothertogelijke collectie in Luxemburg.

59 De berichten komen uit respectievelijk het *Dagblad van ’s Gravenhage*, 30 juni 1841 en de *Rotterdamsche courant*, 1 juli 1841.

Het politieke landschap

Willems eigendom van de Luxemburgse goederen en zijn romantische inborst zijn echter ontoereikend om de betekenis van Koekkoeks Luxemburgse cyclus volledig te doorgronden. De schilderijen moeten nadrukkelijk ook in verband worden gebracht met de hoedanigheid van de opdrachtgever als groothertog, en krijgen daarmee een onmiskenbare politieke dimensie.

Bij zijn aantreden in 1840 was Willem er bepaald niet gerust op dat de Oranjedynastie in Luxemburg stevig in het zadel zat. Sinds de regeling van het Congres van Wenen was Luxemburg de jure een onafhankelijke staat, die de facto werd bestuurd als de achttiende provincie van het Koninkrijk der Nederlanden. Maar in 1830 dreigde aan die toestand alweer een einde te komen toen grote delen van het groothertogdom zich aansloten bij de Belgische afscheidingsbeweging. Onder druk van de grote mogendheden was Willem I in 1839 gezwicht voor een regeling waarbij de omvang van het groothertogdom drastisch werd teruggebracht. Het gebied ten westen en noorden van Arlon werd aan België toegewezen en zou de provincie Belgisch Luxemburg vormen. Het resterende groothertogdom met de Pruisische bondsvesting in Luxemburg-stad bleef in een personele unie met Nederland verbonden. Dit moment wordt sindsdien beschouwd als het begin van de Luxemburgse onafhankelijkheid.⁶⁰

Voor Willem II was de deling van 1839, waarbij meer dan de helft van Luxemburg in handen viel van zijn aartsrivaal Leopold I, bijzonder pijnlijk geweest. Vanaf zijn aantreden was het groothertogdom een zorgenkind. Hij moest constateren dat de sympathie voor het jonge België ook in het geknotte Luxemburg niet verstomd was. Om de onrust te bedwingen zag hij zich genoodzaakt afstand te nemen van het beleid van restauratie dat onder zijn vader was ingezet. Daartoe benoemde hij een 'Belgisch-gezinde' gouverneur en voerde hij op 12 oktober 1841 de eerste grondwet in, die werd gevolgd door de eerste vergadering van de Luxemburgse Staten en uiteindelijk, in 1848, door de invoering van een liberale grondwet. Tegelijkertijd aarzelde de vorst om toenadering te zoeken tot Pruisen, in zijn streven naar een internationaal politiek evenwicht dat zijn machtsbehoud moest garanderen. Willem vreesde voor toenemende Pruisische invloed in Luxemburg of zelfs annexatie. Hierdoor hield hij lange tijd de toetreding van Luxemburg tot de Zollverein tegen, tot verbazing van de internationale diplomatie.⁶¹

Willems bezoeken aan het groothertogdom en de verwerving van zijn privédomijnen kunnen in dit verband worden beschouwd als een statement waarmee hij Luxemburg voor zich opeiste.⁶² In het verlengde daarvan is de opdracht aan Koekkoek te zien als de symbolische ondersteuning van deze claim.

60 Vgl. Herbert Maks, *Das Grossherzogtum Luxemburg im Kräftespiel der europäischen Politik, 1839-1872*, (Proefschrift Rijksuniversiteit Utrecht 1991).

61 Maks, *Das Grossherzogtum Luxemburg*; J.C. Boogman, *Nederland en de Duitse Bond* (Groningen 1955) I, 159-179; Van Zanten, *Koning Willem II*, 432-439.

62 Vgl. Woelderink, 'Die Besuche' en Mersch, 'Guillaume II', 134-155.

Deze duiding valt te illustreren door te wijzen op tenminste twee elementen in Koekkoeks schilderijenreeks. Op vijf van de acht schilderijen nemen ruïnes een centrale plaats in. Over de politieke symboliek van ruïnes in de literatuur en beeldende kunst is veel geschreven. Vaak worden ze opgevat als *memento mori*: verwijzingen naar de vergankelijkheid van macht en rijkdom tegenover de eeuwige natuur. Maar een omgekeerde interpretatie komt eveneens voor: in tegenstelling tot de sterfelijke natuur die hen omringt, verbeelden ruïnes de overwinning op de tijd en staan ze symbool voor eeuwigheid of continuïteit en daarmee ook voor legitimiteit van politieke macht.⁶³ In deze zin vallen Koekkoeks burchruïnes van Fels, Beaufort en Vianden uit te leggen: ze communiceren het eeuwenoude karakter van de verbondenheid tussen het huis van Oranje en Luxemburg.

Dat Willem voor een dergelijke associatie bepaald niet ongevoelig was, blijkt wel uit de verslagen van zijn bezoek in 1841 aan het stadje Vianden, waarvan de Nassau's sinds 1417 de graventitel voerden. De voorvaderlijke ruïnes maakten grote indruk op de koning, toen hij er met zijn zoon Alexander over de steenhopen krom.⁶⁴ In dankbaarheid aanvaardde hij enkele cadeaus waarin de historische band tussen zijn vorstenhuis en deze streek werd bejubeld.⁶⁵ Maar blijkbaar ging de herinnering aan het middeleeuwse graafschap Vianden hem nog niet ver genoeg. Toen Luxemburgse orangisten hem in 1844 verzochten om financiële steun voor een monument voor de middeleeuwse graaf van Luxemburg en koning van Bohemen Jan de Blinde (1296-1346), deinsde hij er niet voor terug zich als diens erfgenaam te laten voorstellen.⁶⁶

Willems politieke claims op Luxemburg waren dus vervlochten met de geschiedvisie van Luxemburgse nationalistes, een burgerlijke elite die zich tegen België afzette en uit machtsbehoud de onafhankelijkheid van het groothertogdom onder de heersende dynastie propageerde. De toenemende behoefte bij deze groep om de Luxemburgse eigenheid te benadrukken ging vanaf ca. 1840 gepaard met een groeiende waardering van het nationaal cultureel en historisch erfgoed. Dit nieuwe bewustzijn kwam in 1845 tot uitdrukking in de oprichting van de Société pour la Recherche et la Conservation des Monuments Historiques (later Société Archéologique), de Luxemburgse pendant van soortgelijke, maar meer professionele historische commissies en gezelschappen in Europese buurlanden. Een van de doelen die het gezelschap zich stelde

63 Zie over deze algemene duidingen van ruïnes in de westerse traditie S. Settis, *De toekomst van het klassieke* ('s-Hertogenbosch 2010) 133-135.

64 Bijvoorbeeld Schrobilgen, *Relation du voyage*, 62-64; S.H. Witkamp, 'Koning Willem II te Vianden, 22 juni 1841', in: *De Honigbij, of bloemlezing op het gebied van kunst, wetenschap en smaak* 8 (1849) 153-159. Al eerder was over dit onderwerp verschenen: W.J.C. van Hasselt, 'Vianden', *De gids* 4 (1840) 14-26.

65 Onder andere een kled met een voorstelling van de burcht namens de plaatselijke meisjesschool, en een 'Composition musicale intitulée Souvenir du Château de Vianden' (1844-1846) van componist Nicolo Dünst of Dünst uit Trier, waarover in AEL, G-316, 54 (646/46).

66 Pit Péporté, *Constructing the Middle Ages. Historiography, collective memory and nation-building in Luxembourg* (Leiden/Boston 2011) 198-200.

was de vele burchten en burchtruïnes voor de natie te behouden.⁶⁷ Hoezeer dit cultureel-nationalistische initiatief zich aan het zittende vorstenhuis verbond bleek toen Willem bij zijn vierde bezoek aan Luxemburg het beschermheerschap werd aangeboden – in dezelfde zomer dat ook Koekkoek in Luxemburg verbleef.⁶⁸

Een prominent lid van de Société Archéologique was de Luxemburgse kunstenaar Jean-Baptiste Fresez, die hier eerder is geïntroduceerd. Vanaf de late jaren 1820 was hij met leerlingen als Jean-Nicolas Bernard en Nicolas Liez begonnen in eigen land zogenaamde ‘pittoreske reizen’ te ondernemen, die in fraaie lithografische albums hun neerslag vonden.⁶⁹ Door de Luxemburgse deling en onafhankelijkheid in 1839 kreeg hun werk een nieuwe politieke urgentie, die Fresez onderstreepte door het aanbieden van de Luxemburgse landschapsgezichten in 1841 aan Willem II. Na het overlijden van Willem II zou Fresez in dezelfde geest zijn *Album pittoresque du Grand-Duché de Luxembourg* (1857) opdragen aan stadhouder prins Hendrik.

De politieke betekenis van het werk van Fresez en enkele van zijn Luxemburgse geestverwanten in de kunst kan worden verhelderd met de recente observaties van Anthony D. Smith over (landschaps)schilderkunst en nationale identiteit.⁷⁰ In de West-Europese kunst vanaf de late achttiende eeuw signaleert Smith een toenemende behoefte om in het landschap een nationale eigenheid en authenticiteit uit te drukken. De schilderkunst of lithografie kon een inventaris opmaken van de verscheidenheid aan nationale landschapsvormen en monumenten, maar kon ook een meer poëtische, evocatieve rol vervullen. Een idyllische, vredige voorstelling van een stille rivier of lieflijk glooiende heuvels kon bijvoorbeeld een gevoel van geborgenheid in het vaderland wekken. Een monument of ruïne kon de sfeer oproepen van een ver, soms roemrijk verleden en bevestigen hoezeer de nationale geschiedenis in het territorium geworteld was. Op deze manier werden sinds de late achttiende eeuw bepaalde landschapstypen steeds sterker met bepaalde naties geassocieerd, zodat Smith zelfs spreekt van *ethnoscapes*.

Er is geen reden om behalve de werken van Fresez niet ook Koekkoeks Luxemburgse schilderijen in dit licht te bezien. Het feit dat de kunstenaar in het eerste geval zijn eigen ideeën verbeeldde en in het tweede die van zijn opdrachtgever, is daarbij minder relevant. De beeldencycli van zowel Fresez als Koekkoek brachten de verscheidenheid en eigenheid van het Luxemburgse landschap in beeld, in zowel hun territoriale als historische dimensies. In beide gevallen werd de verbondenheid tussen dat nationale landschap en de heersende dynastie benadrukt.

67 J. Goedert, *De la Société archéologique à la Section historique de l'Institut grand-ducal; tendances, méthodes et résultats du travail historique de 1845 à 1985 I* (Luxemburg 1987).

68 Mersch, ‘Guillaume II’, 148.

69 Zie boven, noot 57.

70 Anthony D. Smith, *The nation made real. Art and national identity in Western Europe, 1600-1850* (Oxford 2013) met name 11-17 en 87-107.

Hoewel in Koekkoeks *eigen* opvattingen over het schilderachtige de relatie tussen natuur en geschiedenis een belangrijke plaats innam, was bij hem van een nationale duiding van het landschap geen sprake. In zijn geschreven raadgevingen aan vakbroeders *Herinneringen en mededeelingen van eenen Landschapsschilder* (1841) bracht hij landschappelijke verschijningsvormen liever in verband met natuurlijke variatie dan met nationale eigenheid. Hoewel hij een lans brak voor Hollands fijnkleurige duingronden en heuvelgroepen, schilderachtige rivieren, zware bomen en fraaie waterplassen, vond hij de stof voor zijn eigen schilderijen na 1834 vrijwel uitsluitend in het buitenland.⁷¹ In Koekkoeks ideeën en werk ontbraken niet alleen nationale maar überhaupt politieke connotaties, afgezien misschien van zijn bewondering voor Duitsland. Mede hierdoor trof hem vanuit Nederland na 1850 in toenemende mate het verwijt te ‘Duits’ en te weinig nationaal te zijn.⁷² Ook vanwege hun uitgesproken politieke karakter nemen de Luxemburgse schilderijen daarom een uitzonderingspositie in binnen Koekkoeks oeuvre.

Epiloog

Of Willem in zijn opdracht aan Koekkoek door Europese ambtgenoten werd geïnspireerd is onbekend. In één geval is die gedachte echter verleidelijk, gezien de vele raakvlakken met de Luxemburgse schilderijen. In 1840-1841 schilderde de Belgische landschapsschilder Jean-Baptiste de Jonghe een reeks van zes Ardennenlandschappen in opdracht van de Belgische koning Leopold I.⁷³ De landschappen illustreren de voorkeur van Leopold voor de woeste gronden van zijn koninkrijk en zijn beleid het Belgische landschap uitsluitend te laten afbeelden door kunstenaars van eigen bodem – tot frustratie van buitenlanders als Koekkoek.⁷⁴

Nog meer frappeert het feit dat ook de schilderijen van De Jonghe, waarvan er drie bekend zijn, gezichten op enkele nieuw verworven koninklijke domeinen tonen: het landgoed met kasteel van Ardenne in Houyet (bij Dinant), dat Leopold in 1837 aankocht, en het nabijgelegen kasteel Ciergnon, dat vanaf 1840

71 Koekkoek, *Herinneringen en mededeelingen*, 242-243.

72 Vgl. Krul, ‘B.C. Koekkoek en de romantiek’, 144-148.

73 Serge le Bailly de Tillegem en Robert Hozee, ‘De koninklijke verzameling en de 19^{de}-eeuwse kunst’, in: Herman Balthazar en Jean Stengers (red.), *Dynastie en cultuur in België* (Antwerpen 1990) 107, 111, 114. De informatie over de opdracht verstrekte De Jonghe vermoedelijk zelf in de enquête voor J. Immerzeel, *De levens en werken der Hollandsche en Vlaamsche kunstschilders, beeldhouwers, graveurs en bouwmeesters: van het begin der vijftiende eeuw tot heden I* (Amsterdam 1842), 89. Er zijn drie landschappen bekend, alle in de verzameling van de Koning der Belgen. Behalve het hier afgebeelde *Gezicht op het kasteel van Ciergnon* verder: *Gezicht op het kasteel van Ardenne* en *Gezicht op de Lesse en de naaldrots*.

74 Over Leopold I en het landschap: Le Bailly de Tillegem en Hozee, ‘De koninklijke verzameling’, 107-117 en 123-142. Op 14 maart 1849 schreef Koekkoek uit Brussel aan zijn vrouw Elize: ‘men heeft mij gezegd dat niet alleen de Koning geen liefde voor de kunst en geen geld heeft, maar ook in de tegenwoordige tijd uit Politiek geen vreemde kunst koopt’, brief in A-BCKH.



Afb. 4 Jean-Baptiste de Jonghe, *Gezicht op het kasteel van Ciergnon (1840-41)*, olieverf op doek, 110 x 138 cm, Koninklijke Verzameling, Brussel, foto Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium, Brussel.

gebouwd werd. Net zoals de Luxemburgse domeinen Willem aan zijn jaren in Engeland herinnerden, zo waren Leopolds Ardenner bezittingen een ‘Belgisch equivalent’ voor de Britse residenties van Claremont, Osborne en Balmoral.⁷⁵ De nostalgische liefde voor dit landschap lijkt zich ook te hebben vertaald in de schilderijen van De Jonghe, die ‘doen denken aan de Engelse parkgezichten uit het begin van de negentiende eeuw’.⁷⁶

De Ardennen boden de Belgische vorst de mogelijkheid te ontsnappen aan de ellende van de politiek. Zijn domeinen waren een toevluchtsoord, een pastorale idylle die hij zelf had geschapen en die hem troost bood. Als hij er in de bossen wandelde of ’s nachts op een rots in het donker naar de rivier zat te luisteren, was hij het liefst alleen.⁷⁷ Net als de schilderijen van Koekkoek lijken ook de doeken van De Jonghe daarom bedoeld om de bijzondere persoonlijke betekenis van dit particuliere landschap vast te leggen. Maar daarnaast had het landschap ook in dit geval een sterke politieke lading. Als opdrachtgever speel-

75 Gita Deneckere, *Leopold I. De eerste koning van Europa, 1790-1865* (Antwerpen 2011) 332.

76 Bailly de Tillegem en Hozee, ‘De koninklijke verzameling’, 114.

77 Deneckere, *Leopold I*, 332-334.

de Leopold een belangrijke rol in de bevordering van de landschapsschilderkunst, die meteen na de onafhankelijkheid van 1830 vol overtuiging de unieke pittoreske schoonheid van België begon te promoten om het ontluikend nationaal gevoel te stimuleren. Ook hier konden ruïnes of kastelen in het landschap dienen om het nationale verleden met het heden verbinden.⁷⁸ In het geval van de werken van De Jonghe voor Leopold moesten ze daarnaast vooral de verbondenheid onderstrepen van het nationale territorium met de nieuwe heerser.

Behalve de korte tijdsafstand en de overeenkomsten in onderwerp en stijl prikkelt vooral de rivaliserende politieke betekenis van de twee cycli van De Jonghe en Koekkoek de verbeelding. Willem zag Leopold als zijn grote tegenstrever, die hem eerst het Britse kroonjuweel Charlotte en daarna ook de Belgische troon had afgepakt. In 1839 moest hij bovendien zijn privébezittingen in België prijsgeven en een groot deel van Luxemburg aan de Belgische kroon afstaan. Leopolds aankoop van privégrond aan de grens met het oude groot-hertogdom Luxemburg moet in Willems ogen een rechtstreekse provocatie zijn geweest. Als een direct verband kan worden aangetoond met de aankoop van zijn eigen Luxemburgse landgoederen, ligt ook een relatie tussen de beide koninklijke schilderijenreeksen voor de hand. Los daarvan lijkt onbetwistbaar dat de schilderijen van Koekkoek en De Jonghe, behalve uit innerlijke motieven van de opdrachtgevers, verklaard moeten worden uit de politieke en culturele repercussies van de Belgische Opstand van 1830.

Asker Pelgrom studeerde geschiedenis aan de universiteiten van Pisa en Groningen, waar hij in 2011 promoveerde op het proefschrift Storie italiane. Romantische geschiedcultuur tussen stedelijke traditie en nationaal besef: Milaan en Florence, 1800-1848. In het verleden was hij onder meer werkzaam als onderzoeker aan het Tilburgse Nexus Instituut en als conservator aan het B.C. Koekkoek-Huis in Kleef, Duitsland. Thans is hij als docent Cultuurgeschiedenis verbonden aan de Universiteit Utrecht.

Correspondentieadres: Departement Geschiedenis en Kunstgeschiedenis, Universiteit Utrecht, Drift 6, 3512 BS Utrecht. E-mailadres A.R.Pelgrom@uu.nl.

⁷⁸ Zie Lut Pil, 'Painting at the service of the new nation state', in: Kas Deprez en Louis Vos (red.), *Nationalism in Belgium. Shifting identities, 1780-1995* (Basingstoke 1998) 42-50, aldaar 44-46.