

Het raadsel van de Nederlandse Romantiek

WESSEL KRUL

The riddle of Dutch Romanticism

In the Netherlands, the use of Romanticism as a general designation for the first half of the nineteenth century presents a specific problem. The Dutch Romantics had explicit ideas about international Romanticism, and they rejected it in unambiguous terms. The painter Cornelis Kruseman (1797-1857) and the poet David Jacob van Lennep (1774-1853) are taken as examples of this 'riddle of Dutch Romanticism'. Like all Romanticisms, Dutch Romanticism wanted to be a national movement. But as soon as it tried to be national, it had to deny most of the elements that characterized it as Romanticism.

Expansie van een begrip

Nederland heeft sinds enige tijd een volwaardige Romantiek. Ik bedoel niet dat wij tegenwoordig allemaal romantici zijn, al is dat misschien ook zo. Het gaat om een nieuwe visie op het verleden. De eerste helft van de negentiende eeuw, een in onze cultuurgeschiedenis lang miskende periode, wordt steeds vaker, bijna als een vanzelfsprekendheid, aangeduid als de tijd van de Nederlandse Romantiek. Oudere publicaties over het tijdperk waren voorzichtig met dit woord. Er is vaak betoogd dat de Romantiek, als internationale beweging, in Nederland nauwelijks is doorgedrongen. In de handboeken werd de term vermeden, of gereserveerd voor een klein aantal schrijvers en kunstenaars die zich nadrukkelijk keerden tegen de hoofdstroom van hun tijd. Nu wordt deze hoofdstroom zelf zonder meer als Romantiek beschreven.

De verandering is goed af te lezen aan de omgang met de schilderkunst. De catalogus van een belangrijke tentoonstelling als *Op zoek naar de Gouden Eeuw* uit 1986 opende met een beschouwing waarin de toepasbaarheid van het begrip Romantiek op de Nederlandse kunst tussen 1800 en 1850 ernstig werd betwijfeld. Als we al van Romantiek konden spreken, dan was het er een die met de Duitse, Franse en Engelse stroming van die naam weinig gemeen had. *Op zoek naar de Gouden Eeuw* toonde schilderijen van 45 verschillende kunstenaars. Van deze 45 waren er 32 opnieuw vertegenwoordigd op een veel omvangrijker tentoonstelling in Rotterdam in 2005.

Nu heetten zij *Meesters van de romantiek*. Een tentoonstelling in Haarlem deed er nog een schepje bovenop met *Sublieme landschappen uit de Nederlandse romantiek*, en de schilderijenverzameling van het Teylers Museum werd vrijwel tegelijkertijd onder de aandacht gebracht als *Romantiek aan het Spaarne*. Wat eerst uitzondering en zeldzaamheid was, is verbreed tot karakteristiek van het tijdperk als geheel.

Hebben we iets nieuws ontdekt, dat we vroeger niet zagen, of heeft alleen het woord een andere betekenis gekregen? Beide. Er is meer kennis en er zijn andere voorkeuren. Het taaie vooroordeel dat van de eerste helft van de negentiende eeuw niets anders kon maken dan een tijd van economische en culturele stagnatie is verdwenen. Goeddeels uitgediend is ook de esthetiek van het modernisme, die de Romantiek met overdreven versiering, vals pathos en burgerlijke bekrompenheid associeerde. Vertoon van ontroering is niet meer bij voorbaat verdacht. Veel hedendaagse kunst mikt op emotionele betrokkenheid. Hierdoor ontstaan nieuwe aanknopingspunten met het verleden. In de politieke context van het huidige Europa is het bovendien weinig passend om nadrukkelijk vast te houden aan het exceptionele karakter van de eigen geschiedenis. Tijdens de Tweede Wereldoorlog zette F.M. Huebner het idee van een Nederlandse Romantiek in om te wijzen op de verwantschap met de Duitse cultuur, al erkende zelfs Huebner dat de Nederlandse kunst van deze periode 'opmerkelijke verschillen' vertoonde 'ten opzichte van die der Duitschers' (p. 103). Inmiddels staat het zoeken naar dit soort overeenkomsten niet meer in dienst van overheersing, maar van verstandhouding.

Maar ook het woord 'Romantiek' heeft een evolutie doorgemaakt. In oudere pogingen tot definitie werd het meestal in verband gebracht met hooggestemde verbeeldingskracht, idealisme, opstandigheid, nostalgie, vreemding, *Weltschmerz*, eenzaamheid en tragische misverstanden, kortom met een conflictueuze levenshouding die het individu scherp onderscheidde van zijn omgeving. Romantiek was altijd de zaak van een betrekkelijk kleine minderheid. Is het onjuist om het woord op een veel breder geheel van verschijnselen of zelfs op een heel tijdperk toe te passen? Volstrekt niet. Betekenisexpansie is eigen aan dit soort cultuurhistorische begrippen. Met 'barok' werd aanvankelijk het werk bedoeld van een groep kunstenaars uit de eerste helft van de zeventiende eeuw, met name in Rome, die zich specialiseerde in grillige, theatrale, zeer artificiële en ogenschijnlijk irrationele vormen. Inmiddels is 'barok' een term geworden waarmee alle cultuuruitingen uit de zeventiende en de eerste helft van de achttiende eeuw kunnen worden aangeduid, ook als zij berusten op rede, orde en regelmaat. Uit het specifieke gebruik van de term is één algemeen kenmerk overgebleven dat typerend lijkt voor de periode als geheel: het streven naar *grandeur*. Zo ook is er uit de romantische onmaatschappelijkheid één aspect losgemaakt dat tot karakteristiek is verheven van de hele eerste helft van de negentiende eeuw: de bijzondere nadruk op het *gevoel*.

Als we de Romantiek in hoofdzaak opvatten als een wijdverbreide hang naar sentiment, is er niets tegen om de Europese cultuur tussen 1800 en 1850, met inbegrip van de Nederlandse, romantisch te noemen. Toch blijft er in het geval van Nederland een probleem. Veel schrijvers en kunstenaars uit de tijd zelf waren zich er niet van bewust dat zij romantici waren. In Engeland is het pas na het midden van de eeuw gewoonte geworden om de tijd van Constable en Turner, Wordsworth, Keats en Shelley aan te duiden als de Engelse Romantiek. Dit leidde niet tot verwarring, want al gebruikten deze kunstenaars de term zelf niet, er zijn geen aanwijzingen dat zij de inhoud die er toen aan werd gegeven principieel afwezen. S.T. Coleridge bijvoorbeeld was goed op de hoogte van de Duitse Romantiek, maar de meeste van zijn Engelse tijdgenoten zagen artistieke theorievorming en het opstellen van programma's als een typisch continentale activiteit. In Nederland was dat anders. De Nederlandse schrijvers en schilders uit het tijdperk hadden, in tegenstelling tot de Engelsen, een duidelijk beeld van wat er onder 'Romantiek' verstaan moest worden. Zij wisten heel goed welke ideeën in Duitsland en Frankrijk onder die naam opgang hadden gemaakt. En zij wisten ook dat zij er niets mee te maken wilden hebben. De Nederlandse romantici hebben vrijwel zonder uitzondering telkens opnieuw betoogd dat zij vooral geen romantici wilden zijn.

De Italiaanse Kruseman

Laten we als voorbeeld het schilderij *Eén van zin* nemen van Cornelis Kruseman uit 1830. Vrijwel iedereen zal dit werk onmiddellijk als romantisch herkennen. Het exotische onderwerp, het rijke kleurgebruik, de gevoelvolle houding en uitdrukking van de personages, alles beantwoordt aan de voorstelling die wij ons maken van het tijdperk van de Romantiek. Kruseman geeft een fraai voorbeeld van het verlangen naar de oorspronkelijkheid en spontaniteit, die zoveel kunstenaars destijds in zuidelijke streken hoopten terug te vinden. *Kennst du das Land, wo die Zitronen blühen ...* Het maken van dit soort schilderijen was, althans voor Nederland, iets nieuws. Kruseman streefde naar een kunst die meer stijl, meer allure, meer diepgang zou vertonen dan de vaderlandse traditie waarin hij was grootgebracht, een kunst die bovendien zou aansluiten bij de internationale ontwikkelingen. Ook in dit opzicht was hij onmiskenbaar een romanticus. Niet ten onrechte kozen de organisatoren van de tentoonstelling *Meesters van de romantiek* in 2005 een deel van dit schilderij als illustratie op het omslag van de catalogus.

Maar het staat wel vast dat Kruseman hoogst verontwaardigd zou zijn geweest als iemand hem een romanticus zou hebben genoemd. Hij zei het zelf als volgt:

't Romantieke [...] is over mij heen gegaan, ik heb het goede, dat er in lag, niet versmaad, maar 'k heb mij er nooit door laten meêslepen, en ik heb sedert gezien hoe het den toets niet heeft kunnen doorstaan.

Met andere woorden: de Romantiek was een voorbijgaand verschijnsel, dat wel korte tijd indruk maakte, maar waaraan men zich zeker niet moest uitleveren. Bij nader inzien bleek het niet veel waard. Dit is wat ik het raadsel van de Nederlandse Romantiek wil noemen. Kruseman, een Nederlandse romanticus, wantrouwde de Romantiek en vond de term op zijn eigen werk niet van toepassing. In de herdenkingen kort na zijn dood werd deze mening met nadruk herhaald. Hij stond hierin niet alleen. Het probleem, of zo men wil de paradox, is kenmerkend voor het hele tijdvak. Hoe moeten wij hiermee omgaan, als we over een Nederlandse Romantiek willen spreken? Om een antwoord op deze vraag te vinden wil ik, als één voorbeeld uit vele, iets langer stilstaan bij de loopbaan van deze kunstenaar.

Cornelis Kruseman werd geboren in 1797 als zoon van een apotheker in Amsterdam. Zijn ouders hebben, lijkt het, zijn voorkeur voor het schildersvak steeds aangemoedigd. Hij had al op heel vroege leeftijd succes als portretschilder en als imitator van landschappen en stadsgezichten uit de zeventiende eeuw. Maar zijn ambitie ging verder dan dat. Er was in Nederland vaak geklaagd over de geringe belangstelling voor de historieschilderkunst, die in de traditie gold als de hoogst bereikbare vorm van schilderkunst. In Frankrijk hadden Jacques-Louis David en zijn school in de moderne historieschilderkunst grote hoogten bereikt. Kruseman wilde zich echter niet toeleggen op mythologische en heroïsche, maar op Bijbelse voorstellingen, en dat was een thematiek die bij David en zijn talrijke navolgers niet veel aan bod was gekomen. Ook hiermee deed hij iets nieuws.

In 1820 toonde Kruseman voor het eerst enkele Bijbelse taferelen aan het publiek. Maar hij vond zelf, ondanks de welwillende ontvangst, dat hij op dit terrein nog wat had te leren. Om zijn opleiding te voltooien begon hij in het najaar van 1821 aan een *Grand Tour* naar Italië. Hij nam er alle tijd voor, blijkbaar volstrekt niet gehinderd door financiële beperkingen. Na drie maanden in Parijs en een rondreis in Zwitserland kwam hij in het voorjaar van 1822 eindelijk in Rome aan. Hij bleef er twee en een half jaar, met als onderbreking een tocht naar Napels en omgeving, en pas in de winter van 1824-1825 keerde hij via Venetië, Wenen en Dresden terug naar Amsterdam. Een jaar later, in 1826, stelde een van zijn vrienden uit de brieven die hij naar huis had gezonden een reisverslag samen, dat in druk verscheen als *Aanteekeningen van Cornelis Kruseman betreffende deszelfs kunstreis en verblijf in Italië* ('s Gravenhage 1826).¹

1 De tekstbezorger Augustus Elink Sterk jr. (1796-1875) was ambtenaar op het Ministerie van Financiën in Den Haag. Hij publiceerde in de jaren 1830 zelf enkele reisverslagen. Wat zijn relatie met Kruseman was, blijkt niet uit de uitgave.

Het werk dat hij in Italië had gemaakt en dat hij in de volgende jaren op basis van zijn schetsen vervaardigde, maakte hem bij een breed publiek in Nederland bekend en geliefd. Zoals het heet in de levensbeschrijving uit het *Biographisch woordenboek* van Van der Aa (1862): ‘Sedert ontdekte men in zijne schilderijen zijne altijd klimmende kunst en bekwaamheid en iedere tentoonstelling scheen een nieuwe lauwer aan zijne kunstenaars kroon’. Hij werd opgemerkt aan het hof, zijn werk werd gekocht door de koning en de koningin, en hij werd door zijn vakgenoten en collega’s telkens weer gehuldigd en met eerbewijzen overladen. Om hem te onderscheiden van zijn neef, leerling en navolger, de succesvolle portretschilder Jan Adam Kruseman (1804-1862), stond hij bekend als de ‘Italiaanse Kruseman’. Een tijdgenoot, L. Brüls, heeft hem zelfs als Italiaan geportretteerd.

Toch was er iets eigenaardigs aan deze roem. Kruseman was op pad gegaan met de bedoeling zich aan de hand van de klassieken en de Italiaanse meesters te bekwamen in de religieuze kunst, maar hij kwam terug met folkloristische genrestukken. Wellicht heeft hij na verloop van tijd het gevoel gehad dat hij al te ver van zijn aanvankelijke plannen was afgeweken. Tijdens de Belgische Opstand in 1830-1831 werd ook hij meegesleept door de golven van het nationaal gevoel. Hier was een aanleiding om alsnog de echte historiekunst te beoefenen. Aan de kroonprins, de latere Willem II, bood hij aan om op grote schaal een moment uit de Tiendaagse Veldtocht te vereeuwigen. Het enorme schilderij zou een tegenhanger moeten worden van de beroemde voorstelling van de slag bij Waterloo door Jan Willem Pie-neman. Hij werkte eraan tot 1838, maar toen het eenmaal klaar was, bleken koning en kroonprins iedere belangstelling voor het onderwerp te hebben verloren, laat staan dat hij voor zoveel jaar werken een beloning of onderscheiding kreeg, waar hij uiteraard op hoopte.²

In de jaren hierna begon hij met herleeftde ijver aan de religieuze schilderkunst, mede aangespoord door Willem II, die zijn inspanningen op dit terrein hoger aansloeg. Hij reisde na uitvoerige huldiging door zijn kunstbroeders in 1841-1842 opnieuw naar Italië, om voor de tweede maal inspiratie te putten uit de kunst van Rafaël en tijdgenoten. In het werk uit deze periode stonden de genrestukken, portretten en religieuze voorstellingen aanvankelijk nog naast elkaar, maar op het laatst vervaagde het onderscheid, en kregen ook zijn familieportretten een onmiskkenbaar vrome sfeer.

Het Nederlandse publiek bleef vol bewondering. Het hoogtepunt van zijn roem bereikte hij in de jaren 1840, toen kopieën van zijn werk niet alleen in gravures werden verbreid, maar zelfs op meubelstukken waren te zien. Zo verwierf het Rijksmuseum in 2013 een laktafeltje met daarop een

2 Kruseman gebruikte ondeugdelijke materialen, waardoor het schilderij op den duur ontoonbaar werd. Niet lang na 1950 is het vernietigd. Het Rijksmuseum bezit nog een mooie olieverfschets, waarschijnlijk levendiger dan het definitieve stuk ooit is geweest. Een ander nationaal-historisch tafereel van Kruseman uit deze periode, *Het vertrek van Philips II uit de Nederlanden* (1832), bleef wel bewaard.

kopie van Krusemans populaire *Eén van zin* (1830). Na zijn dood in 1857 werd hij herdacht als een van de grote meesters van zijn tijd, al stelden sommigen wel vast dat die tijd inmiddels voorbij was.

Romanticus tegen wil en dank

Bij welke stroming of kunstrichting moeten we het werk van Kruseman nu indelen? Met zijn Italiaanse genrestukken volgde hij onmiskenbaar het voorbeeld van succesvolle tijdgenoten als de Zuidnederlander Joseph Navez (1787-1869) en de Zwitser Léopold Robert (1794-1835). Beiden, Navez en Robert, waren in de leer geweest bij Louis David (1748-1825), de onbetwiste grootmeester van het herleefde classicisme in de schilderkunst. Zij hielden vast aan bepaalde academische vormprincipes, en stonden afwijzend tegenover de gewaagde experimenten, zowel in stijl als in onderwerp, van vernieuwers als Théodore Géricault (1791-1824) of Eugène Delacroix (1798-1863). Daarom worden zij in de handboeken gewoonlijk als classicist of neoclassicist beschreven. Dit geldt ook voor Cornelis Kruseman. G.H. Marius rangschikte hem in 1903 onder de historieschilders, niet onder de romantici, een term die zij feitelijk alleen van toepassing vond op Ary Scheffer (1795-1858), de Hollander die in Frankrijk beroemd werd. Jan Knoef, de onvolprezen pionier op het gebied van de vroegnegentiende-eeuwse schilderkunst in Nederland, noemde Kruseman in 1947 nog uitdrukkelijk een classicist. Iets later sprak Knoef over Kruseman en anderen als 'post-klassicisten'.

Maar daarmee is niet alles gezegd. In 1831 ontdekte Heinrich Heine, nog maar net aangekomen in Parijs, met veel enthousiasme het werk van Léopold Robert. Heine staat bekend als romantisch dichter, en zijn waardering voor de schilderijen van Robert zou als bewijs kunnen worden gezien dat deze toch eigenlijk ook romantisch waren. Heine zelf meende echter dat hij de Romantiek alweer achter zich had gelaten. Kort daarop schreef hij in zijn *Romantische Schule* een uitermate geestige en ook zeer boosaardige afrekening met de romantische beweging in Duitsland. Zijn lof voor Robert maakte deel uit van dit post-romantische programma. In de volkstypen van deze schilder ontdekte hij een sociale bewogenheid, een liefde ook voor de concrete realiteit, die naar zijn mening in de Duitse romantische literatuur en kunst, bij de gebroeders Schlegel, bij Arnim en Brentano, bij Eichendorff en bij de Nazareners, volledig ontbrak. Hij was dan ook diep geroerd toen Léopold Robert in 1835, op 41-jarige leeftijd, in Venetië zelfmoord pleegde.

Zo hebben we met het werk van Robert, en bij implicatie ook dat van Navez en Kruseman, een kunst die men evenzeer kan ervaren als classicistisch, romantisch en post-romantisch. Het is duidelijk dat het oordeel grotendeels afhankelijk is van de nationale achtergrond van de beschouwer. Het classi-

cisme uit de school van David was precies datgene waar de Franse romantici zich in de jaren 1820 met veel misbaar tegen afzetten. Maar Heine ontdekte er een middel in om de Romantiek te overwinnen. En voor Kruseman bood het de mogelijkheid iets nieuws te doen, zonder dat hij meteen het risico liep om voor romanticus te worden uitgemaakt. Voor Franse begrippen waren Robert en Navez geen bijzonder oorspronkelijke kunstenaars, maar in de Noord-Nederlandse verhoudingen was het een hele stap om hen als voorbeeld te nemen.

Een bijzonder invloedrijk personage in de toenmalige Nederlandse kunstwereld was de Amsterdamse stadssecretaris Jeronimo de Vries (1776-1853). De Vries was een van de hardnekkigste verdedigers van de nuchtere Hollandse middelmatigheid. De grote historieschilderkunst paste naar zijn mening niet in Nederland. Zij bestaat gewoonlijk uit gewichtigdoenerij, en daar houden Nederlanders niet van. ‘Zulke zoogenaamde hoogverhevene en heldhaftige voorstellingen, zonder gevoel, zonder ziel, mogen den onkundige treffen, den waren kunstkenner stuiten zij, en doen hem den armhartigen werkman wegens het verspil van tijd en verf beklagen’, zo schreef hij in zijn verhandeling *Over het eenvoudige*, die in 1821 te Antwerpen werd gepubliceerd. En in 1839 schreef hij in zijn ‘Verhandeling over het nationale in onze dichtkunst’:

Hij, die slechts den Historieschilder van geestelijke onderwerpen als schilder van den eersten rang huldigt en de overige minacht, is onregtvaardig; hij doet aan de gemeene nationaliteit, lust, behoefte en smaak nadeel.

Cornelis Kruseman lijkt het bewijs dat niet iedereen er zo over dacht. Van de gangbare voorschriften over de nationale smaak trok hij zich weinig aan, en hij had er nog succes mee ook. In de Hollandse alledaagsheid introduceerde hij met zijn Italiaanse tafereelen een nieuw en kleurrijk element. Alleen dit al zou een reden zijn om hem als een romantisch kunstenaar te typeren. Maar in het verslag van zijn Italiaanse reis uit 1826 komen woorden als romantisch of Romantiek niet voor. De herdenkingen die na zijn dood in 1857 verschenen, sluiten zich bij zijn latere uitspraken over het onderwerp aan. Ook hier wordt de Romantiek aangeduid als een opgewonden en voorbijgaande mode, waar de bedaarde en klassiek gezinde Kruseman, de ‘Nederlandse Rafaël’, zich verre van hield. De ‘invloed der opkomende romantische school’, schrijft een criticus, bewoog de schilder er niet toe ‘om afstand te doen van de beginselen, van welker deugdelijkheid hij zich tegenover zoo menig klassiek kunstwerk had doordrongen, en die, na zonderlinge afdwaling en overdrijving, toch weder zouden zegevieren’. ‘Kruseman’, schreef een ander, ‘conservatief van aart, bleef den eenmaal ingeslagen en aangegeven weg bewandelen’.

In zijn reisverslag uit 1826 leren we Kruseman kennen als een serieuze, van zichzelf overtuigde, en tegelijk opgewekte en breed geïnteresseerde jon-

geman. Onderweg probeerde hij zo veel mogelijk hoogtepunten van kunst te zien, maar hij was ook zeer ontvankelijk voor de grootsheid van de natuur. Het landschap in Zwitserland maakte veel indruk, in het bijzonder natuurlijk de onontkoombare tocht langs de Duivelsbrug en de bestijging van de Gotthard-pas. In Napels beklom hij de Vesuvius. De blik in de krater van de vulkaan riep bij hem, zoals bij alle bezoekers, gevoelens van ontzag en ontzetting op. Ten zuiden van Napels ging hij de bekende tempelruïnes van Paestum bekijken, en hij schreef uitvoerig over de ongemakkelijke tocht door het desolate landschap. Op de terugtocht in Duitsland werd hij verast door de schoonheid van de dorpen in Saksen. In 'de bevallige groepen van boomen en het levendige water, hetwelk in kleine beekjes voor de woningen stroomt' herkende hij 'volkomen die echt Duitse tooneelen, welke ons door de romanschrijvers worden geschetst', schreef hij in zijn *Aanteekeningen*.

Kruseman was een groot muziekliefhebber. Hij speelde piano en gitaar, en kon aardig zingen. Het eerste wat hij meestal deed, als hij onderweg in een nieuwe stad was aangekomen, was een bezoek brengen aan het plaatselijke muziektheater. Zijn favoriete componist was Rossini, maar in Florence hoorde hij een opera die nog moderner was, *Il Crociato in Egitto*, 'waarvan de muziek door den Duitscher Majerbeer allerschoonst, in een' geheel nieuwen en verhevenen stijl is geschreven'.³ Hij had bovendien een verrassende belangstelling voor de middeleeuwse kunst. In de vroege jaren 1820 was dat nog volstrekt geen vanzelfsprekendheid. Hij sprak telkens met waardering over de gotische kerken die hij bezocht. In Assisi en Arezzo werd hij geboeid door 'de merkwaardige fresco's, van Giotto en anderen, uit de veertiende en vijftiende eeuw'. De schilderijen in Pisa noemde hij zelfs 'uitmuntende fresco's'.

Om kort te gaan, in zijn gevoeligheid voor het landschap, zijn interesse voor de kunst van de Italiaanse 'primitieven', en zijn waardering voor de nieuwe 'verheven' stijl in de muziek, was Kruseman een echte romanticus. Maar wat droeg dit bij aan zijn werk als kunstenaar? 'Welk een heerlijk tooneel', riep hij uit bij de tocht over de Gotthard-pas, die hij deels 's nachts aflegde, 'welk een heerlijk tooneel, deze reuzenalpen bij maanlicht te zien, die witte kruinen tegen een krachtige en heldere lucht, deze groote slagschaduw, overhellende rotsen, en bruischende watervallen, dit alles, bij de eerbiedigste stilte van de nacht, welk een onvergetelijk schouwspel!' Kruseman heeft, voor zover ik weet, geen enkele poging gedaan om deze gewaarwordingen in een schilderij vast te leggen. In zijn oeuvre vinden we geen voorstelling van de Duivelsbrug, die door veel tijdgenoten in al zijn adembenemende verschrikking is vastgelegd, geen gezicht op de Vesuvius,

³ *Il Crociato in Egitto* van Giacomo Meyerbeer (1791-1864) was in maart 1824 in Venetië in première gegaan. Kruseman beluisterde in de hoofdrol Giovanni Battista Velluti (1781-1861), de laatste grote castraatzanger, in wiens 'onnatuurlijke stem' hij desondanks veel 'zeldzaam schoons' ontdekte.

en geen uitbeelding van de beklemmende sfeer van het landschap rondom Paestum. In plaats daarvan krijgen we in het reisverslag een nogal droge architectuurtekening van de Neptunus-tempel. In september 1824 ontmoette Kruseman even buiten Napels, bij de grot van Pausilippo, ‘den Duitschen schilder Catel, in een rijtuig zittende, bezig met het gezicht van den grot te schilderen’, maar ook dat voorbeeld zette hem niet aan tot navolging.⁴

Nu had Kruseman niet besloten landschapschilder, maar figuurschilder te worden, dus het is misschien onredelijk om te verwachten dat hij zijn gevoelens voor de natuur in kunst omzette. Maar ook in de figuurschilderkunst gaf hij geen uitdrukking aan de romantische sentimenten waarmee hij vertrouwd blijkt te zijn geweest. De buitenlandse collega’s met wie hij in Parijs en Rome contact zocht waren steeds schilders uit de klassieke school van David. Over de Duitse kunstenaars in Rome merkte hij op dat zij onmiddellijk herkenbaar waren ‘aan hun costuum, en bijzondere keus van schilderen’. Daarmee wilde hij zeggen, vrees ik, dat zij er raar uitzagen en rare schilderijen maakten. Het gezelschap van de Nazareners, de Duitse romantische schilderskring in Rome, is hij gedurende de twee-en-een-half jaar van zijn verblijf zorgvuldig uit de weg gegaan. De fresco’s van Giotto mochten dan ‘uitmuntend’ zijn, het was niet de bedoeling om zelf die stijl na te volgen, zoals sommige Duitsers deden. Dit gold ook voor de historiserende bouwkunst. Hij vond de middeleeuwse kathedralen wel mooi, maar naar zijn mening was de gotiek ‘voor de tegenwoordige eeuw weinig passende’. Op de terugreis in Duitsland had hij in de postkoets met een architect die de neogotiek verdedigde – misschien was het K.F. Schinkel zelf wel! – over dit thema een langdurig twistgesprek.

De grootheid van iemand als Michelangelo stond voor Kruseman natuurlijk vast, maar veelzeggend is zijn reactie op diens vermaarde woestheid of *terribilità*. Diens *Laatste Oordeel* in de Sixtijnse Kapel, meende hij, zou ‘als een onderwerp tot den godsdienst betrekkelijk, door meer zachte edele uitdrukking, vooral in de voorstelling der gelukzaligen, het doel misschien nader hebben bereikt’. Telkens zien we, als hij iets groots en buitensporigs tegenkomt, dat Kruseman wel onder de indruk is, maar toch ook terugschrikt en besluit om zelf vooral niet die kant op te gaan. Dit was meer dan louter een persoonlijke karaktertrek, of een uiting van de spreekwoordelijke Hollandse nuchterheid.

Kruseman bewoog zich, bewust of onbewust, geheel binnen het patroon van waarden en verwachtingen dat de Nederlandse cultuur van die tijd hem oplegde. Hij stond, zo concludeert een van zijn levensbeschrijvers, ‘te midden van het antieke en moderne van het klassieke en romantische, [en] liet zich door geen school of richting uitsluitend beheerschen’. Als we Kru-

4 Franz Ludwig Catel (1778-1856) werkte sinds 1810 meestentijds in Italië. De grot van Pausilippo, een geliefd onderwerp, werd niet veel later uitgebeeld door de Nederlandse kunstenaar Anthonie Sminck Pitloo (1790-1837), die sinds 1815 in Napels woonde.

semans reisverslag leggen naast zijn geschilderde oeuvre, lijkt bij hem iets potentieel aanwezig waaraan hij niet goed uitdrukking heeft weten te geven. Hij schijnt dat zelf te hebben gemerkt. Volgens zijn biografen heeft hij vooral in de tweede helft van zijn leven diep onder dit besef geleden. Het voor de hand liggende antwoord is dat zijn talent en moed te kort schoten. Maar ik denk ook dat hij wist dat hij voor een ander soort kunst in Nederland geen begrip en geen publiek zou vinden.

David Jacob van Lennep: romantisch classicisme

Zijn we hiermee terug bij het vertrouwde standpunt dat de Nederlandse Romantiek in de kiem is gesmoord? Toch niet. Er is het nodige onderzoek gedaan naar de weerstanden die in Nederland bestonden tegen de Romantiek als internationale beweging. Het grote essay *De l'Allemagne* uit 1814, waarin Madame de Staël de Duitse Romantiek bij een Europees publiek introduceerde, maakte in Frankrijk en Italië diepe indruk. In Nederland verscheen het in 1820 in vertaling, maar ofschoon het door een enkele recensent als belangrijk werd opgemerkt, vond het in de eigentijdse literatuur geen enkele weerklank. Gedurende het hele decennium werd de Duitse Romantiek van de hand gewezen als een duistere en voor een Nederlands publiek ondoorgrondelijke samenzwering, zodanig ver van de werkelijkheid verwijderd dat zij grensde aan de waanzin. In de jaren 1830 keerden de critici zich collectief tegen de Franse Romantiek, die niet nevelig en spookachtig werd gevonden, zoals de Duitse, maar in al haar heftigheid juist te concreet en daardoor onzedelijk en gevaarlijk – een aansporing tot hoogmoed, revolutie, moord en verkrachting. Toen eindelijk bij sommige Nederlandse kunstenaars meer begrip en belangstelling voor de internationale Romantiek opkwam, haastten de kunsttijdschriften zich om te verklaren dat de Romantiek elders nu gelukkig over haar hoogtepunt heen was, en daarom voor Nederland, als een mode van gisteren, geen voorbeeld meer kon zijn.

Er bestond in Nederland gedurende het hele tijdvak, zowel na de Franse overheersing als na de Belgische opstand, een gekwetst en verongelikt nationaal gevoel dat compensatie zocht in telkens herhaalde trouw aan de inheemse traditie. Na 1813 wilde het publiek een tijd lang van 'vreemde' invloeden helemaal niets meer weten. Bezadigd overleg, werkelijkheidszin, huiselijkheid en matiging golden als de voornaamste bestanddelen van de eigen identiteit. Jeronimo de Vries was bepaald niet de enige die hierop insisterde. Er zou een uitvoerige, maar ook nogal eentonige bloemlezing te maken zijn van alle lofredes op de middelmatigheid uit dit tijdperk, van J.H. van der Palm tot aan Philip Willem van Heusde. Deze laatste formuleerde het zo: 'Wij toch willen bij het filosofheeren, *eenvoudigheid, goed, gezond verstand* en daarbij ook voornamelijk *goede beginselen*, die vooral niet

met die onzer godsdienstleer strijden'. Vertoon van *gevoel* getuigde van een menslievend karakter, maar een vrije vlucht van de *fantasie* leidde tot ongelukken. Vandaar het onophoudelijk refrein waarin de buitenlandse Romantiek buiten de deur werd gehouden als 'de dwaasheden en buitensporigheden eener opgeschroefde verbeelding'.

Het aangewezen middel om het voorstellingsvermogen in banen te leiden was het classicisme, niet alleen in de betekenis van een streven naar maat en orde, maar letterlijk in de zin van een teruggrijpen op antieke voorbeelden. Het wordt vaak vergeten hoezeer cultuur en wetenschap in de eerste helft van de negentiende eeuw nog doordrongen waren van klassieke invloeden. Het besluit om het Latijn als taal van het hoger onderwijs verplicht te stellen, had tot gevolg dat alle mannelijke leden van de maatschappelijke elite in hun school- en studententijd hadden geleerd om in klassieke vormen te spreken en te denken. Het Latijn is in Nederland, met name in de poëzie, in de tweede helft van de achttiende eeuw aan een nabloei begonnen, met een hele groep van dichters die alleen al door de vereiste taalkennis op een hoog niveau mikten. Soms bracht deze traditie verrassende resultaten voort. Cornelis Kruseman was een romantisch kunstenaar die zich moest inspannen om klassiek te zijn. Er waren ook classicisten die romantisch werden, bijna zonder dat zij het merkten.

De literator, hoogleraar en bestuurder David Jacob van Lennep (1774-1853), een generatie ouder dan Kruseman, was één van de meest geziene Nederlandse neo-Latijnse dichters. Van Lennep heeft een bijzonder gerieflijk leven geleid. Hij werd al vroeg benoemd tot hoogleraar klassieke talen aan het Athenaeum in Amsterdam. Dit ambt, dat hij vijftig jaar lang uitoefende, vergde niet veel van zijn tijd. Tot onderzoek en geleerde publicaties voelde hij zich niet verplicht, zodat hij alle gelegenheid had om zich over te geven aan zijn liefhebberijen, de dichtkunst, de jacht, en in de lange zomermaanden het bewonen en onderhouden van zijn fraaie landhuis 'Het Manpad' met bijbehorende tuinen in Heemstede. Zijn zoon, de romancier Jacob van Lennep (1802-1868), heeft de aangename kanten van dit buitenleven uitvoerig beschreven in de biografie die hij aan zijn vader en grootvader wijdde, maar David Jacob had dit zelf ook al gedaan in zijn in 1796 verschenen dichtbundel *Rusticatio Manpadica* ('Het buitenleven op het Manpad'). Ook zijn *Poematum Fasciculus* ('Bundeltje gedichten') uit 1850, dus een halve eeuw later, bevat nog verzen op dit thema.⁵ We moeten ons David Jacob van Lennep voorstellen als het type van de landedelman, zoals hij in de Engelse literatuur van die tijd regelmatig voorkomt, die onder de lindebomen zijn Vergilius en Horatius zit te lezen, als hij niet te paard zijn landgoed rondgaat, aan het jagen is of misschien zelf een gedicht probeert te schrijven.

5 Het bestaan van deze uitgave moet de reden zijn geweest waarom Jacob van Lennep in het eerste deel van zijn dubbelbiografie alleen de Nederlandstalige gedichten van zijn vader opnam. Hij heeft daardoor een onevenwichtig beeld van diens schrijverschap nagelaten.

Deze gemoedelijke classicus is een bijzonder onwaarschijnlijke kandidaat voor de rol van aanjager van de Romantiek, die hem gewoonlijk wordt toegedacht. Die reputatie berust op één enkel geschrift, de *Verhandeling over het belangrijke van Hollands grond en oudheden voor gevoel en verbeelding*, gevolgd door *Hollandsche Duinzang*, gedrukt in 1827 maar al enige tijd tevoren geschreven. Van Lennep was toen de vijftig jaar ruim gepasseerd, en allesbehalve een aanstormend talent. Zijn *Verhandeling* opent met een passage waarin de romans van Walter Scott ter navolging worden aanbevolen. Dat was, zeker als mening van deze schrijver, iets opmerkelijks. Onverwacht was ook zijn verdediging van het proza als literair medium, en zijn nadruk op de functie van de verbeelding in de historische roman. Het voorstellingsvermogen stond immers bekend als een gevaarlijke gave. Van Lennep vond het echter onmisbaar. ‘Wat, in weerwil van het naauwkeurigst onderzoek, hier [in de geschiedenis] altijd duister blijven zal, kan door de Verbeelding van den Dichter of Romanschrijver worden aangevuld’.

Maar waarom vond hij Scott een passend voorbeeld? Omdat zijn boeken opwekten tot warme vaderlandsliefde en gevoel voor de eigen geschiedenis, en omdat er in Nederland nog te weinig boeken waren die dat deden. Hier werd de Romantiek in dienst gesteld van een nog volkomen achttiende-eeuwse didactische opzet. Eén van de weinige andere auteurs die Van Lennep naast Scott navolgenswaardig vond, was abbé J.-J. Barthélémy (1716-1795) met zijn *Voyage du jeune Anarcharsis*.⁶ Dit boek uit 1788 had wel een vertellend kader, maar het was in feite een handboek voor de oude geschiedenis. Zulk soort leerrijke werken moest Nederland ook krijgen. Van Lennep beschreef, in een geheel op het Latijn gemodelleerd, bijna in versmaat gesteld proza, wat de voordelen daarvan zouden zijn. De lezer zou op een onderhoudende manier kennis krijgen van de rijke geschiedenis van het eigen land. Hij noemde een aantal historische momenten, hoofdzakelijk uit de middeleeuwse geschiedenis, die naar zijn mening voor behandeling in romanvorm geschikt waren. Maar de lezer zou in deze boeken ook de schoonheid van de eigen omgeving moeten terugvinden, en daardoor inzien dat het verkeer was om in het buitenland naar overweldigende ervaringen te zoeken.

Stil en doodsch is voor den Hollander in vreemde gewesten de natuur. Hij vindt er noch de zangrijke bosschen, noch de veerrijke beemden, noch de visch- en scheeprijke wateren van zijn geboorteland. Grootsch en schilderachtig breide zich dáár het landschap voor hem uit. Aan dat landschap ontbreekt ziel en leven. Slechts ten deele vindt hij zijn gevoel bevredigd, en heimelijk zegt hem zijn hart, dat het vatbaar was voor meer genot.⁷

6 Van de *Voyage du jeune Anarcharsis* bestond een Nederlandse vertaling door Martinus Stuart (1794-1801, tweede druk 1824), en een bekorte editie uit 1823 door J.W.L.F. Ippel.

7 De latiniserende zinsconstructie met zijn *coniunctivus concessionis* is voor de hedendaagse lezer moeilijk meer te begrijpen. Vertaling: ‘Het kan wel zijn dat het landschap zich daar [in het buitenland] groots en schilderachtig voor hem uitstrekt, toch ontbreekt er ziel en leven aan’.

Het gebergte mag dan ‘grootsch en schilderachtig’ zijn, de Hollandse duinen en polders roepen door de vele historische herinneringen toch ook gedachten op ‘die altijd, eenigszins, aan het verhevene en dichterlijke grenzen’. Het gedicht dat Van Lennep op zijn *Verhandeling* liet volgen, de ‘Hollandsche Duinzang’, verraadt alleen al door de versvorm zijn klassieke inspiratie. Sommige regels zijn vrijwel letterlijk overgenomen uit veel eerder door hem in het Latijn geschreven gedichten over de bekoorlijkheden van zijn eigen landgoed.

Dit was Hollandse Romantiek, maar dan wel Romantiek in toga. Van Lenneps vaderlandsliefde was beperkt van reikwijdte. Zijn natuurbeschrijvingen hebben uitsluitend betrekking op de omgeving van Haarlem, en de vaderlandse geschiedenis was voor hem de geschiedenis van het voormalige graafschap Holland. Het vergrote Koninkrijk der Nederlanden van Willem I wekte bij hem niet dit soort gevoelens. Bijzonder veel betekenis hechtte hij aan de Slag bij het Manpad, die zich in 1304 min of meer op de plaats van zijn buitenhuis zou hebben afgespeeld. Al in 1817 had hij er een gedenkteken voor laten oprichten. De Slag bij het Manpad was een gevecht tegen een binnenvallend Vlaams leger. Ook in de ‘Duinzang’ kwam hij er op terug:

En der Vlamingen hoogmoed verging en verdween,
Bij het Manpad met voeten getreden –

Het was alsof Van Lennep hier al bezig was om op eigen gelegenheid het Verenigd Koninkrijk te ontmantelen. Niet toevallig hield hij in december 1830, kort nadat de Belgische Opstand was uitgebroken, een verhandeling waarin hij de geestdrift een onmisbaar element in de dichtkunst noemde, maar niet in de politiek of de oorlogvoering. Daar ging het om plicht en deugd. ‘Spilde niet de Fransche geestdrift vergeefs hare aanvallen op het rustige palstaan der Engelschen bij *Waterloo*?’

De Nederlandse Romantiek

De romantische beweging, in Duitsland en Engeland vanaf de jaren 1790, in Frankrijk en Italië na ongeveer 1815, vertoonde alle kenmerken van wat later een *avant-garde* zou worden genoemd, met manifesten, beginselverklaringen, polemieken, tijdschriften, groepsvormingen en afscheidingen en de constructie van een eigen canon van voorlopers. Als stroming heeft de Romantiek, overal in Europa en in alle kunstvormen, uitersten nagejaagd, en zich willen ophouden bij de hoogten en diepten van het menselijk bestaan. De romantische kunstenaar dreef de dingen op de spits. Voor uitingen van dit soort extremisme bestond in Nederland bijzonder weinig ruimte. Het hele culturele systeem was er op ingericht om heftige tegenstellingen, strijd

van meningen en voorkeuren, en vooral ook het vertoon van artistieke en intellectuele autonomie, waar mogelijk te vermijden.

Representanten van de Romantiek als radicale beweging zijn er in Nederland daarom niet of nauwelijks geweest. Waarom zouden we dan toch van een Nederlandse Romantiek spreken? Weinig overtuigend vind ik de stelling dat een zo invloedrijke internationale stroming toch onmogelijk aan Nederland kan zijn voorbijgegaan, of de goedhartige gedachte dat het onbillijk is om het woord Romantiek te reserveren voor de wereldwijd erkende hoogtepunten. Als we dat doen, schreef de kunsthistorica Ouwerkerk teleurgesteld, blijft er maar heel weinig Romantiek over! Inderdaad – maar het was nu precies de bedoeling van de grote romantici om uitzonderlijk te zijn, en uitsluitend naar het hoogste niveau te streven. En er zijn voorbeelden genoeg van nationale culturen die zich met succes lange tijd tegen buitenlandse invloeden hebben weten af te schermen.

Maar laten we de gebruikelijke voorstelling van zaken eens omdraaien. Wat gebeurt er als we de romantici niet zien als mensen die hun tijd vooruit waren, maar als kunstenaars die, weliswaar in radicale en extreme vorm, uiting gaven aan bestaande en door grotere groepen gedeelde ideeën? De ervaringen van de revolutietijd en van de Napoleontische oorlogen hadden in brede kring een complex van gedachten en gevoelens opgewekt, waarvan de romantici de meest consequente vertolkers waren. Wat zij naar voren brachten ging verder dan de meeste tijdgenoten wilden aanvaarden, maar het kwam voort uit stemmingen – verwachtingen en illusies evenzeer als teleurstellingen – die toen door velen werden gedeeld. Er was een complex van attitudes en aannames, dat afhankelijk van de omstandigheden, en natuurlijk van het individuele talent, meer of minder sterk kon worden ontwikkeld.

Typerend voor een groot deel van het kunstpubliek uit de eerste helft van de negentiende eeuw is een levenshouding, een combinatie van smaak, gevoelens en conventies, die kan worden omschreven als een burgerlijke Romantiek. Dit was een Romantiek onder voorbehoud, waarin sommige van de waarden die de romantische beweging uitdroeg wel werden erkend, maar zonder dat zij met de bestaande orde en inrichting van het leven in strijd kwamen. Deze soort Romantiek hield in dat men de Romantiek als beweging openlijk kon afwijzen en bestrijden, maar zelf toch tot op zekere hoogte romantisch kon denken. In Nederland is dit gedurende de eerste helft van de negentiende eeuw het overheersende patroon geweest. Zoals alle Romantiek, wilde ook de Nederlandse Romantiek nationaal zijn. Maar nationaal zijn betekende in Nederland anti-romantisch zijn. Hierin bestaat de innerlijke tegenstrijdigheid, of wat ik het raadsel noemde van de Nederlandse Romantiek.

Veelzeggend is de formulering waarmee David Jacob van Lennep zijn Hollandse patriotisme tot literair programma maakte. Door de associatie

met gebeurtenissen uit het verleden zou de ook eigen omgeving stemmingen kunnen oproepen die volgens Van Lennep ‘altijd, *eenigszins* [cursive-ring WK], aan het verhevene en dichterlijke grenzen’. Verheven en dichterlijk zijn, maar niet meer dan ‘eenigszins’ – dat was de grens die de Nederlandse Romantiek zich had gesteld.

Bibliografie

Voor een visie op de Romantiek als tegenstroming, zie E.H. Kossmann, *De Lage Landen 1780-1940* (Amsterdam 1976) 91-92, en voor scepsis over het hele verschijnsel: Louis van Tilborgh, ‘Inleiding’, in: Louis van Tilborgh en Guido Jansen (red.), *Op zoek naar de Gouden Eeuw. Nederlandse schilderkunst 1800-1850* (Zwolle 1986) 10-27, met name 24-25. Van Tilborgh had twee jaar tevoren het bestaan van een Nederlandse Romantiek nog nadrukkelijker ontkend in zijn ‘Dutch romanticism. A provincial affair’, *Simiolus* 14 (1984) 179-188. De veranderde opvatting blijkt uit Ronald de Leeuw, Jenny Reynaerts en Benno Tempel (red.), *Meesters van de romantiek. Nederlandse kunstenaars 1800-1850* (Zwolle 2005); Antoon Erfteemeijer, *Groots en meeslepend. Sublieme landschappen uit de Nederlandse romantiek* (Haarlem 2009); Annemiek Ouwerkerk, *Romantiek aan het Spaarne. Schilderijen tot 1850 uit de collectie van het Teylers Museum* (Haarlem 2010). Een poging tot omschrijving van een Nederlandse Romantiek vanuit nationaal-socialistisch gezichtspunt was F.M. Huebner, *De romantische schilderkunst in de Nederlanden, 1780-1840* (Den Haag 1944).

Ik heb elders, en niet als eerste, betoogd dat de Nederlandse Romantiek veel overeenkomsten vertoont met wat in de Duitstalige landen het Biedermeier wordt genoemd: Wessel Krul, ‘B.C. Koekkoek en de romantiek’, in: Lotte Jensen en Lisa Kuitert (red.), *Geluk in de negentiende eeuw* (Amsterdam 2009) 135-150. In diverse recente publicaties over de Nederlandse Romantiek wordt dit terloops ook wel toegegeven. Zie bijvoorbeeld De Leeuw e.a., *Meesters van de Romantiek*, 18. In dezelfde catalogus, *ibidem*, 92, wil Benno Tempel de term ‘Biedermeier’ reserveren voor de periode 1830-1860. Dit is de tijd waarin B.C. Koekkoek, een van de getoonde ‘meesters van de romantiek’, op zijn hoogtepunt was. De verzamelaar Jef Rademakers brengt de schilder Jacob Abels (1803-1866) in verband met de internationale Romantiek, maar erkent dat er bij hem niets te vinden is ‘van de huiveringwekkende voorstellingen, het onheil en het getob’ van iemand als C.D. Friedrich: Jef Rademakers, *Jacob Abels, schilder van de nacht* (Haarlem 2009), 55. De tentoonstelling *De romantische ziel. Schilderkunst uit de Nederlandse en Russische romantiek* (Haarlem 2014), was eerder in Moskou te zien als *More than romanticism*, dus als Romantiek en nog iets anders. Voor een kritische kanttekening bij het recente gebruik van het begrip Romantiek, zie ook W. van den Berg, ‘De wedergeboorte van de romantiek of “that which we call a rose”’, *De Negentiende Eeuw* 29 (2005) 289-293.

Een klassieke definitie van de Romantiek als Europese beweging is gegeven door René Wellek, ‘The concept of Romanticism in literary history’, in: Idem, *Concepts of criticism*. Stephen G. Nichols Jr. (red.) (New Haven 1963) 128-198.

Voor de weerstanden tegen de internationale Romantiek in Nederland, zie W. van den Berg, *De ontwikkeling van de term 'romantisch' en zijn varianten in Nederland tot 1840* (Assen 1973); G.J. Johannes, *De lof der aalbessen. Over (Noord-) Nederlandse literatuurtheorie, literatuur en de consequenties van de kleinschaligheid 1770-1830* (Den Haag 1997); Toos Streng, 'Romantiek als spookbeeld. Het "juiste milieu" in de schilderkunst in Nederland tussen 1815 en 1848', *Feit & Fictie* 3/4 (1997-1998) 29-45. De literaire consequenties van de voorliefde voor het middelmatige staan centraal in Ellen Krol, *De smaak der natie. Opvattingen over huiselijkheid in de Noord-Nederlandse poëzie van 1800 tot 1840* (Hilversum 1997). Voor de meningen van Jeronimo de Vries en tijdgenoten, zie Annemiek Ouwkerk, *Tussen kunst en publiek. Een beeld van de kunstcritiek in Nederland in de eerste helft van de negentiende eeuw* (Leiden 2003). Korrie Korevaart, *Ziften en zemelknoopen. Literaire kritiek in de Nederlandse dag-, nieuws- en weekbladen 1814-1848* (Hilversum 2001) laat zien dat 'romantisch' in niet-programmatische artikelen, vooral na 1830, vaak de betekenis had van 'fictioneel', 'denkbeeldig' of 'gevoelvol'. Dit komt dicht bij het huidige gebruik van het woord.

Over de expansie van de term 'barok', zie Alain Mérot, *Généalogies du baroque* (Parijs 2007). Johan Huizinga heeft al in de jaren 1920 gewezen op de noodzaak van overkoepelende begrippen als 'Romantiek' en 'barok', maar ook op de misverstanden die zij kunnen wekken. Cf. Wessel Krul, 'Het probleem van de Barok. Huizinga en zijn tijdgenoten', *Incontri. Rivista Europea di Studi Italiani* 25/2 (2010) 105-114.

De bewondering van Heine voor Léopold Robert komt aan de orde in Heinrich Heine, 'Gemäldeausstellung in Paris 1831', in: Idem, *Werke III, Schriften über Frankreich*. Eberhard Galley (red.) (Frankfurt a.M. 1968) 24-31. Zie ook Jeffrey L. Sammons, *Heinrich Heine. A modern biography* (Princeton 1979) 173. Heine's *Romantische Schule*, begonnen in 1833 als een reeks Franstalige tijdschriftartikelen, verscheen in 1835 in uitgebreide versie in het Duits. Het boek was bedoeld als een kritiek op *De l'Allemagne*, het romantische manifest van Madame De Staël uit 1814. Over Heines gevoelens bij de dood van Robert, zie Heine, 'Lutetia' (1854), in: Idem, *Werke III*, 443-445.

Voor een kritisch gestemde terugblik op het werk van Kruseman, zie met name T. van Westrheene Wz., 'C. Kruseman, zijn leven en werken', *De Kunstchronijk* 20 (1859) 9-16. Verdere biografische gegevens over Kruseman: L.R. Beijnen, 'Herinneringen aan een ontslapen vriend en kunstenaar', *De Kunstchronijk* 20 (1859) 18-22; A.J. van der Aa, *Biographisch Woordenboek der Nederlanden* X (1862) 408-409; G.H. Marius, *De Hollandsche schilderkunst in de negentiende eeuw* ('s Gravenhage 1920) 20-25; J. Knoef, 'C. Kruseman', in: Idem, *Van Romantiek tot Realisme. Een bundel kunsthistorische opstellen* ('s Gravenhage 1947) 13-40; Wiepke Loos, 'Cornelis Kruseman, predikend in de woestijn', *Bulletin van het Rijksmuseum* 4 (1991), 465-484; Michiel Roding, *De blijvende verlokking. Kunstenaars uit de Lage Landen in Italië 1806-1940* (Schiedam 2003) 33-62. Het laktafeltje met Krusemans *Eén van zin* wordt besproken door Reinier Baarsen, 'Acquisitions', *The Rijksmuseum Bulletin* 61 (2013), 212-213.

Over de kunsttheorie en de artistieke prijsvragen in de vroege negentiende eeuw: E. Koolhaas-Grosfeld, 'Nationale versus goede smaak. Bevordering van nationale kunst in Nederland, 1780-1840', *Tijdschrift voor Geschiedenis* 95 (1982) 605-

636; Jenny Reynaerts, *'Het karakter onzer Hollandsche School'. De Koninklijke Akademie van Beeldende Kunsten te Amsterdam, 1817-1870* (Leiden 2001) 86-98. Over de praktijk, zie de tentoonstellingscatalogus *Het Vaderlandsch Gevoel. Vergeten negentiende-eeuwse schilderijen over onze geschiedenis* (Amsterdam 1978).

Voor de lotgevallen van Krusemans grote werk over de Tiendaagse Veldtocht, zie Paul Huys Janssen en Michel van de Laar, "'Een offer op het altaar des vaderlands gebragt". De tragische geschiedenis van *Het gevecht bij Boutersem* door Cornelis Kruseman', *Bulletin van het Rijksmuseum* 47 (1999) 274-289.

Over David Jacob van Lennep, zie Willem van den Berg, 'David Jacob van Lennep (1774-1853). Geliefd leermeester zonder volgelingen', in: Idem, *Een bedachtzame beeldenstorm. Beschouwingen over de letterkunde van de achttiende en de negentiende eeuw* (Amsterdam 1999) 167-195; Jacob van Lennep, *Het leven van Mr. Cornelis van Lennep en Mr. David Jacob van Lennep, beschreven en toegelicht uit hunne gedichten en andere oorspronkelijke bescheiden, en in verband met hunnen tijd beschouwd*. Vier delen, tweede druk (Amsterdam 1865). De genoemde werken van David Jacob van Lennep zijn: David Jacob van Lennep, *Rusticatio Manpadica, accedunt Carmina varii argumenti* (Lugduni Batavorum 1796); David Jacob van Lennep, 'Verhandeling over het belangrijke van Hollands grond en oudheden voor gevoel en verbeelding' en 'Hollandsche duinzang', *Magazijn voor wetenschappen, kunsten en letteren* 7 (1827) 113-150. Een moderne uitgave is: Idem, 'Verhandeling' en 'Hollandsche Duinzang'. G. Stuiveling (red.) (Zwolle 1966, tweede druk 1978). Voor Van Lennep als Latijns dichter, zie Piet Gerbrandy, 'Rura placent nobis. De *Rusticatio Manpadica* van David Jacob van Lennep', *Hermeneus* 5 (1988) 314-319. Het Nederlandse classicisme van de late achttiende en vroege negentiende eeuw verdient overigens meer aandacht.

Over David Jacob van Lennep als aanjager van de Romantiek, zie bijvoorbeeld J. Prinsen J.Lzn., *Handboek tot de Nederlandsche letterkundige geschiedenis* ('s Gravenhage 1916) 462 en recent nog Willem van den Berg en Piet Couttenier, *Alles is taal geworden. Geschiedenis van de Nederlandse literatuur 1800-1900* (Amsterdam 2009) 224. De gedachte dat Van Lennep de aanzet zou hebben gegeven tot de bloei van de historische roman in Nederland is door diverse auteurs bestreden: K.M. Wagemans, 'Invloeden op de ontwikkeling van de historische roman in de periode 1827-1840 of De redevoering en de roos', *De Negentiende Eeuw* 4 (1982) 149-158; Joke van der Wiel, 'Een "misgeboorte" of een literaire uitdaging? David Jacob van Lennep als pleitbezorger voor een verdacht genre', in: W.J. van den Akker e.a. (red.), *Traditie en vernieuwing. Opstellen aangeboden aan A.L. Sötemann* (Utrecht 1985) 65-79; Willem van den Berg, 'Moeite met een manifest', *Literatuur* 5 (1988) 357-358. Het historische belang van de slag bij het Manpad is ontkend door F.W.N. Hugenholtz, 'Historie en historiografie van de slag aan het Manpad (1304)', in: *Jaarboek van de Maatschappij der Nederlandse Letterkunde, 1953-1955* (Leiden 1955) 31-47.

De citaten zijn ontleend aan: Arnold Ising, 'Spranken uit het leven van een kunstenaar', *De Tijdstroom* 1 (1858) 105, aangehaald bij Wiepke Loos, 'Cornelis Kruseman, predikend in de woestijn', *Bulletin van het Rijksmuseum* 4 (1991) 480. De uitspraak van Kruseman op pagina 188 werd eerder geciteerd in G.H. Marius, *De Hollandsche schilderkunst in de negentiende eeuw* ('s Gravenhage 1920) 25; Jeronimo de Vries, *Over het eenvoudige* (Antwerpen 1821) 34; Jeronimo de Vries,

‘Verhandeling over het nationale in onze dichtkunst’, *Vaderlandsche Letteroefeningen* 79 (1839) II, *Mengelwerk*, 625-645, aldaar 633; T. van Westrheene Wz., ‘C. Kruseman, zijn leven en werken’, *De Kunstkronijk* 20 (1859) 9-16, aldaar 12; L.R. Beijnen, ‘Herinneringen aan een ontslapen vriend en kunstenaar’, *De Kunstkronijk* 20 (1859) 18-22, aldaar 19; Kruseman, *Aanteekeningen van Cornelis Kruseman betreffende deszelfs kunstreis en verblijf in Italië* (’s Gravenhage 1826) 218, 179, 160, 177, 180, 45, 130, 73, 214 en 83; Philip Willem van Heusde, ‘Brieven over het beoefenen der wijsgeerte’ (1837), in: Idem, *Wijsbegeerte van het gezond verstand*. J.M.M. de Valk (red.) (Baarn 1989), 110; A. van der Hoop, bespreking van Zacharias Werner, *Cunegunde die Heilige* (1815), in *De Fakkel* 4 (1828) 315, aangehaald in: W. van den Berg, *De ontwikkeling van de term ‘romantisch’ en zijn varianten in Nederland tot 1840* (Assen 1973) 277; David Jacob van Lennep, ‘Verhandeling over het belangrijke van Hollands grond en oudheden voor gevoel en verbeelding’ en ‘Hollandsche duinzang’, *Magazijn voor wetenschappen, kunsten en letteren* 7 (1827) 113-150, aldaar 140, 114, 127, 129, 148; Idem, *Bedenkingen over hetgeen men thans gewoonlijk Geestdrift noemt, voorgedragen in Felix Meritis, op den 22 Dec. 1830, en elders* (Amsterdam 1831) 19.