



UvA-DARE (Digital Academic Repository)

Máxima, Mathilde en Johanna Schopenhauer: op zoek naar de kunst der Lage Landen'

Weststeijn, T.

Publication date

2008

Document Version

Final published version

Published in

Simulacrum

[Link to publication](#)

Citation for published version (APA):

Weststeijn, T. (2008). Máxima, Mathilde en Johanna Schopenhauer: op zoek naar de kunst der Lage Landen'. *Simulacrum*, 16(2), 16-21.

General rights

It is not permitted to download or to forward/distribute the text or part of it without the consent of the author(s) and/or copyright holder(s), other than for strictly personal, individual use, unless the work is under an open content license (like Creative Commons).

Disclaimer/Complaints regulations

If you believe that digital publication of certain material infringes any of your rights or (privacy) interests, please let the Library know, stating your reasons. In case of a legitimate complaint, the Library will make the material inaccessible and/or remove it from the website. Please Ask the Library: <https://uba.uva.nl/en/contact>, or a letter to: Library of the University of Amsterdam, Secretariat, Singel 425, 1012 WP Amsterdam, The Netherlands. You will be contacted as soon as possible.

Máxima, Mathilde en Johanna Schopenhauer:

OP ZOEK NAAR DE KUNST DER LAGE LANDEN

afbeeldingen

- 1 Titelpagina van Johanna Schopenhauer, 'Johann van Eyck und seine Nachfolger', Leipzig & Frankfurt 1834.
- 2 Caroline Bardua, *Johanna Schopenhauer met haar dochter Adele*, 1806.
- 3 Karel van Mander, *De mensheid vóór de zondvloed. In de achtergrond de bouw van de ark van Noach*, 1600, olieverf op koper, 35 x 25 cm, gemonogrammeerd en gedateerd 'KvM / 1600', Städtisches Kunstinstitut, Frankfurt.

'De Nederlandse identiteit bestaat niet!' Deze opmerking werd prinses Máxima vorig jaar niet in dank afgenomen – zoals, gezien het huidige populisme in de politiek, de Rijksvoorlichtingsdienst toch had kunnen voorzien. Misschien was het een overhaaste poging om iets van de schade aan het imago van de toekomstige koningin op te lappen die ervoor zorgde dat zij, krap twee maanden na haar uitspraak, samen met collega-prinses Mathilde van België met veel bombarie een boek over kunst in ontvangst nam: deel drie van de serie *De schilderkunst der Lage Landen*. In deze serie wordt een overzicht geschetst van schilderkunst in Nederland en België vanaf de Middeleeuwen tot en met de twintigste eeuw.

De ceremonie, die plaatsvond in het Haagse Gemeentemuseum, had alles weg van een ouderwets vorstelijk ritueel. De datum was uitgekend: 4 december jongstleden, één dag voorafgaand aan die meest succesvolle van alle Nederlandse *invented traditions*: het Sinterklaasfeest. Net zoals bij deze, in de negentiende eeuw verzonnen viering van ons koloniale verleden, waren in Den Haag veel kinderen aanwezig. Er waren kostuums en theater. Máxima en Mathilde hadden identieke pakjes aan en omhelsden elkaar warmhartig, onder goedkeurend oog van de onvermijdelijke hofnar, Jeroen Krabbé. Er was zang en dans: cabaretiers vertolkten een voor de gelegenheid gecomponeerd lied, en er waren portretten van Máxima in de stijl van Van Gogh en van Mathilde in de stijl van Magritte.

Een geruststellend, ouderwets ritueel rondom een dubbele prinselijke glimlach. Toch had het theaterstuk implicaties die niet aan de oppervlakte zichtbaar waren, en die het alleszins waard zijn om nader onder de loep te nemen.

Allereerst zal de scherpzinnige beschouwer hebben opgemerkt dat de kracht van de ceremonie, in laatste instantie, hem zat in de inhoud van het boek dat werd aangeboden: de schilderkunst. De bijeenkomst zou lang niet zo'n spektakel geweest zijn als er een overzicht van de muziekgeschiedenis, de theatergeschiedenis, of, bijvoorbeeld, de geschiedenis van de religie aan de prinsessen werd aangeboden. Zoals historici dikwijls hebben vastgesteld, is er in de afgelopen twee eeuwen met verschillende argumenten beweerd dat de schilderkunst een zeer succesvolle, nauwkeurige en constante uitdrukking vormt van de Nederlandse identiteit. Wat in de Lage Landen gebeurde onderscheidde zich immers, vanaf de uitvinding van de olieverf door Jan van Eyck, van de Mediterraanse, op de leest van de Oudheid geschoeide traditie.

Vanuit Van Eycks gedetailleerde werkwijze zou zich het typerende 'realisme' van de 'Hollandse schilderschool' hebben ontwikkeld, waarin, zo dacht men, niet alleen het Nederlandse volk in al zijn alledaagsheid werd geportretteerd, maar waarbij ook sprake was van een voor Nederlanders kenmerkende ongeaffecteerde, natuurgetrouwe schilderijstijl. Van Vermeer tot Mondriaan werden aan Nederlandse schilders arbeidszinnig en nuchterheid toegeschreven (hierbij vergat men maar even dat Vermeer een katholiek was die niet bang was voor obscure symboliek, en dat Mondriaan dikwijls in Boeddha-houdingen was te vinden op het Scheveningse strand). De bijeenkomst in het Gemeentemuseum benadrukte nog eens dat schilderkunst als net zo onlosmakelijk verbonden met de Nederlandse identiteit wordt gezien als het vorstenhuis.

Een tweede punt dat de ontmoeting tussen Máxima en Mathilde ons duidelijk maakte, is de rol van onze Zuiderburen bij deze identiteitskwestie. Jan van Eyck was immers afkomstig uit het huidige Belgisch Limburg. De 'Gouden Eeuw' van de Hollandse schilderkunst was voor een groot deel de verdienste van uit de Zuidelijke Nederlanden gevluchte immigranten, en Rubens werd gedurende de hele zeventiende eeuw gezien als de ideale schilder. Waar het de relatie Holland-België betreft is de kunstgeschiedenis een mijnenveld waarbij, zoals wel vaker het geval is, de conflicterende meningen van kunsthistorici interessanter kunnen zijn dan de schilderijen die ze aan de orde stellen. De betrekking tussen de Nederlandse identiteit en die van België is afwisselend als symbiotisch, contrasterend en zelfs als vijandig in kaart gebracht.

Het vermeende verband tussen kunst en identiteit, en de rol van België daarbij, verdienen in het onderstaande achtereenvolgens een korte beschouwing.

Een onbekende visie: Johanna Schopenhauer

Wat de relatie kunst en Nederlanderschap betreft, is tot nu toe weinig aandacht uitgegaan naar de enige vrouw die – anders dan de twee prinsessen – een uitvoerige kunsthistorische studie bijdroeg aan het debat. Deze vrijwel onbekende dame is tegelijkertijd de eerste auteur die de ontwikkelingen van de Nederlandse schilders probeerde te plaatsen in de bredere context van hun identiteit. De geringe bekendheid van haar werk is niet alleen te wijten aan het feit dat het – zoals de meeste in het Duits geschreven kunstboeken uit die tijd – niet is geïllustreerd en in een

bibliografie

- Tobie Goedewaagen, 'Rembrandt', *De Schouw* 1/3 (1942), pp. 51-57.
- Alexandra Hermesdorf e.a., *De schilderkunst der Lage Landen*, delen I-III, Amsterdam 2006/2007.
- Horst Janson & Penelope Davies, *History of Art: The Western Tradition*, 7th Revised Edition, Upper Saddle River, N.J. 2007.
- Johanna Schopenhauer, 'Johann van Eyck und seine Nachfolger', in: *Sämmtliche Schriften*, deel IV, Leipzig & Frankfurt 1834.
- Carola Stern, *Alles, was ich in der Welt verlange; das Leben der Johanna Schopenhauer*, Keulen 2003.
- Theun de Vries, *Rembrandt*, Amsterdam 1931.

Sämmtliche Schriften

von

Johanna Schopenhauer.

Vierter Band.

Johann van Eyck.

Erster Theil.

Wohlfeile Ausgabe.

Leipzig: F. A. Brodhans.

Frankfurt a. M.: J. D. Sauerländer.

1834

Johann van Eyck

und

seine Nachfolger.

Erster Theil.

Beides, ihre Kunst und ihr Leben war
bei ihnen in ein Werk eines Geistes zu-
sammengeschmolzen, und in dieser innigen,
stärkenden Vereinigung ging ihr Dasein
einen desto festeren, sicherern Gang durch
die flüchtigen umgebende Welt hindurch.

W. H. Wachenroder.

Gotische letter is gedrukt, maar ook dat het dóór een vrouw, vóór vrouwen is geschreven. De auteur begint haar boek als volgt:

“Ik schrijf voor vrouwen, die, zoals ik, de Duitse kunst liefkregen, hoogstens voor kunstvrienden, van wie de overige omstandigheden hun niet toestaan om aan de kunstgeschiedenis van hun vaderland een eigen, meer diepgaande studie te wijden.”

Hiermee richt Johanna Schopenhauer (1766-1838) zich tot haar lezers. Haar boek *Johann van Eyck und seine Nachfolger* uit 1821 gaat over veel méér dan alleen Jan van Eyck: [afb. 1] het bevat niets minder dan een overzichtsstudie over de Noord-Europese schilders van de vijftiende tot het begin van de zeventiende eeuw, waarbij vooral meesters uit de Nederlanden op een voetstuk worden gezet. Zoals we zullen zien, gebruikt de auteur de term ‘Duits’ om deze kunst te karakteriseren.

Schopenhauer, de moeder van de filosoof, was geboren in het Poolse Gdansk uit een familie van Nederlandse origine. Ze werd de eerste in het Duits schrijvende vrouw die als literator haar brood verdiende, wat leidde tot een verzameld werk van niet minder dan 24 delen. De kring rond Goethe bepaalde haar intellectuele vorming: hier raakte ze bevriend met de kunsttheoreticus Carl Ludwig Fernow (1763-1808), de schilder en kunsthistoricus Johann Heinrich Meyer (1760-1832) en de schilderes Caroline Bardua (1781-1864). Op het portret dat Bardua van Schopenhauer en haar dochter Adele maakte, is duidelijk dat de schrijfster oorspronkelijk de wens had om schilder te worden. (afb. 2) In feite verwezenlijkte ze deze ambitie nooit, en schreef ze over haar frustraties dat haar talent te kort schoot: toch is ze hier met palet en penseel verbeeld.

In 1803 bezocht Johanna met haar gezin Nederland en België. Dit inspireerde haar waarschijnlijk tot het schrijven van haar eerste kunsthistorische werk. Het bijzondere aan dit boek is niet alleen Schopenhauers oogmerk om voor vrouwen te schrijven. Ook doet ze een poging om algemene opvattingen over de Noord-Europese beschaving te koppelen aan de levensbeschrijvingen van schilders uit de Nederlanden, zoals die voor het eerst aan het begin van de zeventiende eeuw waren geboekstaafd door de Vlaming Karel van Mander. In een inleiding merkt ze op, dat ze haar Duitstalige lezers het idee wil bijbrengen van een ‘eigen’, Noord-Europese kunst, die zou verschillen van die uit het Zuiden:

S

Simulacrum 2 xv



"net als de Italianen, mogen wij ons laten voorstaan op een eigen, oorspronkelijk Duitse kunstschool, die... zich losmaakte uit haar Byzantijnse ketenen, zonder enige andere hulp dan de natuur".

Het overkoepende kader waar de auteur van uitgaat is dus niet direct een Nederlandse identiteit, maar een 'Duitse'. Deze term moet voorzichtig worden geïnterpreteerd. Dat het hierbij niet gaat om een nauw concept, verbonden aan het huidige Duitsland als natiestaat, blijkt uit hoe Schopenhauer 'Duits' afzet tegen 'Byzantijns'. Dit laatste adjectief staat in teksten over kunst vanaf de Renaissance meestal niet voor het Oost-Romeinse rijk of voor Griekenland en Turkije in een modernere zin. Het verwijst naar elke vorm van vastgeroeste, schematische artistieke conventie, die moet worden overwonnen door nieuwere artistieke ontwikkelingen. Schopenhauers term 'Duits' moeten we, als tegenhanger van 'Byzantijns', niet zozeer als een geografische aanduiding opvatten, maar eerder vertalen als 'origineel' of 'modern'.

Schopenhauers boek beschrijft een groot Noord-Europees cultuurgebied dat, geografisch gezien, ook gebieden insluit als Zwitserland en de Nederlanden. Historisch gezien omvat de 'Duitse' cultuur volgens Schopenhauer zowel het Niebelungenlied – het dertiende-eeuwse epos over de strijd tussen Germaanse goden, dwergen en helden – als de schilderkunst van de gebroeders Van Eyck uit de vijftiende eeuw en die van Van Mander uit de zeventiende eeuw. Zoals de verschillende hoofdstukken uit haar boek duidelijk maken, ligt in dit grote gebied de artistieke kern ter hoogte van wat zij omschrijft als de 'Nederrijnse' regio, waar de Rijn uitmondt in zee: ze behandelt dan ook voornamelijk schilders uit de Noordelijke en Zuidelijke Nederlanden.

De moderne lezer, zeker die in Nederland, zal een dergelijke overkoepelende visie op 'Duitsheid' snel afdoen als generaliserend en zelfs gevaarlijk. Binnen de kunstopvattingen van de vroege negentiende eeuw was Schopenhauer echter hoogst eigenzinnig. Ze brak een lans voor de op dat moment nauwelijks bekende, vroege Vlaamse en Nederlandse meesters, die door de heersende culturele orde als van weinig tot geen belang werden beschouwd. Centrale figuren als Goethe bepaalden deze orde. Voor de zogenaamde 'Weimarer Klassik' was de kunst van de Oudheid, en die van Italië waarin Rafaël de antieken had doen herleven, de enige standaard. De Nederlandse kunst – en zeker die uit de vijftiende en zestiende eeuw – werd nauwelijks enige intellectuele aandacht waardig geacht. Schopenhauer wilde als eerste de *Niederrheinische* meesters voor het voetlicht brengen. Ze schrijft: 'het is toch niet juist, dat bijna allen van ons iets te zeggen hebben over Leonardo of over Rafaël, terwijl de namen van Van Eyck, Van Schorel etc. ons nauwelijks bekend zijn'.

Schopenhauers boek leidde dan ook tot een breuk tussen haar en Goethe. Dit had niet alleen met hun verschillende artistieke voorkeuren te maken. Ook was Goethe van mening dat vrouwen niet over kunst zouden moeten schrijven: het ging hier immers om een wetenschap, die voorbehouden moest blijven aan het mannelijke geslacht. Schrijfsters moesten zich, meende Goethe, verre houden van *Unweiblichkeiten* zoals de kunstgeschiedenis, die zij maar met hun sentimentele reacties op schilderijen zouden verpesten.

Terwijl Goethe samen met Johanna's zoon, Arthur Schopenhauer, zich ging richten op 'wetenschappelijke' onderwerpen zoals de filosofische kleurentheorie, genoot *Johann van Eyck und seine Nachfolger* het nodige succes bij een breed publiek. De schrijfster getuigde

hierbij van haar ondernemingszin, die ervoor zorgde dat bijna al haar werken goed verkochten. In 1821 verschenen haar beschouwingen over Nederlandse kunst allereerst als bijlagen in een tijdschrift, het *Cottaschen Morgenblatts*. Een jaar later verschenen ze gebundeld in twee boeken, die al snel werden herdrukt.

Wat maakte nu dat de 'Duitse' kunst zich, in de visie van Schopenhauer, van zijn 'Byzantijnse' ketens wist los te maken? Het genoemde citaat uit haar inleiding vat dit meteen samen, door erop te wijzen dat de kunst van de Nederrijn tot een eigen traditie zou zijn gekomen *met geen enkele andere hulp dan de natuur*. Wat de auteur bedoelde met deze 'trouw aan de natuur' wordt vooral duidelijk uit haar oordeel over schilders die, naar zij meende, de natuur niet volgden. Haar voornaamste kritiek ging daarbij uit naar Karel van Mander. Dit is opvallend, omdat Van Mander niet alleen schilderde, maar ook de anekdotes over Nederlandse kunstenaars vastlegde die Schopenhauer onbeschaamd overschreef voor haar eigen boek. Blijkbaar had ze voor de gelegenheid zich speciaal het Nederlands eigen gemaakt.

Voor Schopenhauer was Van Mander als schilder zowel een dieptepunt als het eindpunt van de Noord-Europese kunsttraditie. In haar visie ving deze traditie eigenlijk meteen aan met zijn beste meester, Jan van Eyck, die 'slechts met behulp van de natuur' te werk ging. Na Van Eyck was er slechts sprake van een aflopende lijn. De voornaamste kritiek die ze had op Van Mander, de laatste schilder die ze behandelde, houdt duidelijk verband met de thematiek uit haar inleiding: Van Mander zou zich niet meer aan de 'Duitse' traditie hebben gehouden. In plaats van de natuur tot uitgangspunt te nemen keerde hij welbewust terug naar de 'ketens' van de klassieke traditie door zijn figuren te modelleren naar voorbeelden uit Italië. Volgens de logica van Schopenhauers betoog was Van Mander het 'voorbeeld van de ongelooflijke verblindings' die de Nederlandse kunstenaars beving aan het begin van de zeventiende eeuw. Ze richtte haar kritiek specifiek op zijn *De Mensheid vóór de Zondvloed* van 1600. (afb. 3) Dit piepkleine paneel, geschilderd op een koperen ondergrond, wordt in haar betoog:

"een tragisch monument van het verval van de kunst... niet slecht getekend, maar vlak, dood, levenloos, zonder verstand overdacht, nergens is er een spoor van waarheid in dit ellendige geheel."

Vrouwen moeten zich, meende Goethe, verre houden van "Unweiblichkeiten" zoals de kunstgeschiedenis.

Van Mander zou getuigen van volledig gebrek aan 'verstand' en 'waarheid': deze loodzware termen maken Schopenhauers visie op de relatie kunst en identiteit goed duidelijk. Van Mander zou die identiteit hebben verkwanseld door zich te baseren op 'Byzantijnse' voorbeelden, van buiten de eigen regio: 'waarheid' is hier dus synoniem met 'trouw aan de identiteit van de eigen groep'. Binnen het raamwerk van Schopenhauers kunstopvatting kan alleen schilders die zich houden bij een 'Duitse' traditie, waarbij slechts 'de natuur' – zowel de eigen volksaard als de eenvoudige omringende werkelijkheid – zou worden gevolgd, enige originaliteit worden toegeschreven en een claim op de status van moderne kunstenaar.

Toen Schopenhauer dit in 1821 schreef, en voor een publiek van vooral vrouwen aandacht wilde besteden aan die *outsiders*, de vijftiende- en zestiende-eeuwse Nederlandse kunstenaars, had ze niet kunnen vermoeden dat opvattingen zoals zij die verwoorde nog eens de standaardvisie van een generatie kunsthistorici zouden worden. Haar ideeën over de 'natuurlijkheid' en 'zuiverheid' van de Nederlandse meesters grondvestten onbewust een traditie die tot in de twintigste eeuw navolging kreeg.

Terwijl er door de Duitse bezetter een beroep werd gedaan op de Nederlanders als broedervolk uit hetzelfde cultuurgebied, ontwikkelde het verzet eveneens een opvatting over Nederlandse nationale trots. Dit leidde ertoe dat zowel auteurs met een rechtse politieke agenda, als de linkse uithoek van het spectrum, schilders prezen om hun kenmerkend 'Nederlandse' kwaliteiten. Daarbij gebruikten beide kampen hetzelfde argument: het zogenaamd eenvoudige 'volgen van de natuur'. Schilders die zich richtten op tradities van buiten de landsgrenzen werd ontrouw aan de vaderlandse identiteit verweten, geheel in lijn met Schopenhauers kritiek op Van Mander. Twee voorbeelden mogen genoeg zijn om te laten zien dat Schopenhauers formuleringen meer dan honderd jaar voortleefden.

De NSU-er Tobie Goedewaagen, gedurende de oorlog filosofieprofessor in Utrecht, preees in 1942 Rembrandt als 'nationale' meester vanwege zijn 'eenvoudige en ongeaffecteerde' werkwijze, als zo 'verknocht aan zijn geboortegrond' dat hij niet, zoals zijn collega's, in Italië de kunst wilde afkijken, maar 'de eeuwigdurende waarden van zijn eigen volk omhelsde: ...de drang naar het eenvoudige leven en het leven der eenvoudigen'.

Vanuit linkse hoek kreeg de schilderkunst haar grootste verdediger in Theun de Vries. Dit kamerlid voor de Communistische Partij zong zowel de lof van Stalin als van de Hollandse kunst, die hij zag als de kunst van het 'volk' dat zich op heroïsche wijze onttreed van het juk van de Spaanse bezetter en daarmee een voorbeeld werd voor Nederlanders in oorlogstijd. Ook bij De Vries vinden we de voor het eerst door Schopenhauer verwoorde opvattingen terug. Zo zou Rembrandt, een schilder die 'zich op de natuur stort zoals die zich hem biedt', zijn leerlingen hebben afgeraden om 'naar het Zuiden te gaan', zeggende: 'men is geen groot schilder door wat men afbeeldt, maar enkel door de waarhante weergave van de natuur'.

Het land van Rubens

Schopenhauers opvatting over de kunst van de 'Nederrijn' verenigde Zuid-Nederlanders als de gebroeders Van Eyck, Memling en Gossaert onder één banier met schilders wier achternamen hun Noord-Nederlandse oorsprong verraden: Lucas van Leyden, Jan van Scorel en Maarten van Heemskerck. *Johann van Eyck und seine Nachfolger* is daarmee de oudste voorloper voor het boek dat Máxima en Mathilde in ontvangst namen, waarin de schilderkunst der Lage Landen wordt opgevat als behorend tot één cultuurgebied.

Schopenhauer gaf er geen blijk van op de hoogte te zijn geweest van de politieke gebeurtenissen die op het moment dat zij schreef ten grondslag lagen aan een geheel nieuw beeld van het 'Nederrijnse' cultuurgebied. Toen België in 1830 eenzijdig het 'Verenigd Koninkrijk der Nederlanden' ontbond en zich onafhankelijk verklaarde, had het grote behoefte aan een eigen geschiedenis in dienst van *nation building*. Bij het zoeken naar symbolische verschillen met Nederland was het de schilderkunst die op de voorgrond kwam te staan. Een 'Zuidelijke' kunst werd nu van een 'Noordelijke' onderscheiden.

Eerst en vooral ging het hierbij om een cultus rond Pieter Paul Rubens; in Antwerpen werd een monumentaal standbeeld voor hem opgericht, evenals voor

zijn navolgers Antoon van Dijck en David Teniers. Ook in dit geval waren het overigens beide uitersten van het politieke spectrum die zich de schilderkunstige trots toeëigenden. Het centraal gezag gebruikte Rubens om zich ten opzichte van het opdringerige Frankrijk te onderscheiden. Maar zij die dit gezag juist probeerden te ondergraven, militante Nederlandstaligen, wezen eveneens op Rubens om de speciale

Alleen voor de beeldende kunst geldt dat de Vlaamse en Nederlandse identiteiten zo sterk tegenover elkaar worden gezet.

status van Vlaanderen binnen België te onderbouwen. Uiteindelijk werd Rubens, met zijn werkwijze die een 'gezond Noordelijk', blauwogig mensbeeld schilderde met een op Midderraanse leest geschoeide flair, de figuur bij uitstek om interne verschillen in de jonge Belgische natie te overbruggen. Zijn kosmopolitische levensloop droeg hier niet weinig aan bij, evenals, niet te vergeten, zijn carrière als listig diplomaat – gepaard aan zijn reputatie als onverdacht katholiek.

Intussen zat men in Nederland met een probleem: de grootste meester uit de zeventiende eeuw, wiens atelierwerk de paleizen van Londen, Parijs en Madrid sierde, was het exclusieve cultureel eigendom van de Belgen geworden. De Nederlanders vonden uiteindelijk een tegenhanger in een schilder die vooral bekend stond om zijn provincialisme, gierigheid en gebrekkige tekensvaardigheid. Het was niet makkelijk om enige internationale allure te verschaffen aan deze meester, Rembrandt genaamd. Er waren zo weinig Amsterdamse sponsors voor een beeld op het nieuwe 'Rembrandtplein', dat dit in gietijzer in plaats van brons moest worden gegoten (en het vergt dan ook tot de dag van vandaag het nodige onderhoud). Kunsthistorici echter, zoals vaker het geval is, volgden in hun oordeel slaafs de politieke ontwikkelingen. De Antwerpse schilderkunst werd vanaf dit moment als 'Barok', 'weelderig' en 'katholiek-sensueel' beschreven, en als in alle opzichten tegengesteld aan de kunst van

Holland die immers 'realistisch', 'nuchter' en 'calvinistisch-beschouwelijk' was. Slechts een enkeling – zoals de historicus Pieter Geyl, die juist heil zag in een overkoepende benadering van de Nederlandse, Vlaamse en Zuid-Afrikaanse beschavingen – leverde kritiek op deze kunstmatige, door anachronistische argumenten ingegeven tweedeling.

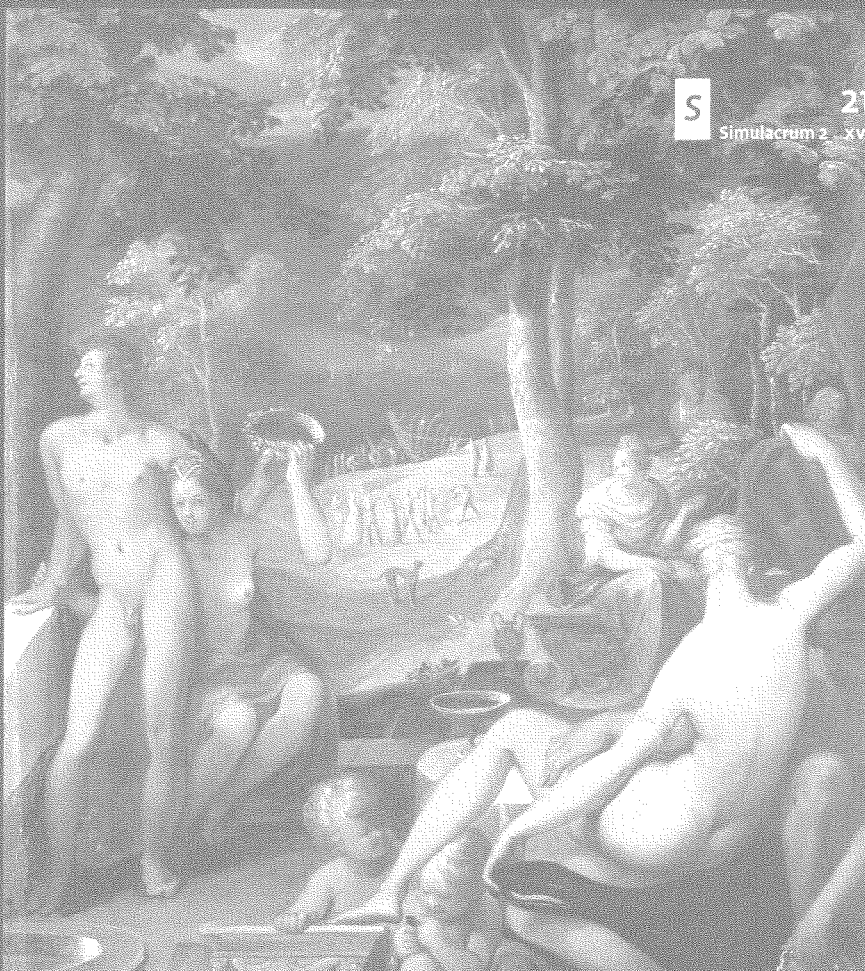
Ook nu nog zijn de gevolgen van deze nationalistische vertekening van de kunstgeschiedenis merkbaar. Het is daarbij extra schrijnend dat alleen voor de beeldende kunst geldt dat de Vlaamse en de Nederlandse identiteiten zo sterk tegenover elkaar worden gezet. In de letterkunde zijn beide regio's maar al te graag bereid om juist de éénheid van het Nederlandstalige cultuurgebied te benadrukken, en is niets te merken van de ideologische polarisatie die het kunstdebat vanaf de negentiende eeuw kenmerkt. Hadden de Rederijkers, die de grondslag legden voor de literatuur in de Nederlandse volkstaal, niet hun bijeenkomsten in Antwerpen én in Amsterdam? Een van de grote vrouwen van de Nederlandse letterkunde, Anna Bijns, was lid van een Vlaamse rederijkerskamer. Het Wilhelmus werd zelfs geschreven door een geboren Brusselaar.

Waar het de letterkunde betreft, is de zoektocht naar éénheid in de Nederlandstalige verscheidenheid ook nog heden ten dage actueel. Vanaf de middelbare school lezen wij immers ook de Vlaamse auteurs. We zien Paul van Ostaïen als dé grote vernieuwer in de Nederlandse poëzie. Wie kan zich echter een doek voor de geest halen van de schilder die hem in zijn geboortestad Antwerpen inspireerde, de kubist Floris Jaspers? Elke student Nederlands leest Herman Brusselmans en Hugo Claus, maar wie weet hier iets zinnigs te zeggen over het werk van contemporaine kunstenaars als Jan Fabre en Luc Tuymans, voor wie in Nederland nauwelijks gelijken zijn aan te wijzen?

Het is een van de eigenaardigheden van het vakgebied kunstgeschiedenis, dat nationale stereotypen er tot op heden springlevend zijn. Meer dan enige andere geesteswetenschap is de kunstgeschiedenis bepaald door de wens om haar onderwerp in te delen in nationale 'scholen'. Hierbij wordt gebruik gemaakt van stilistische en inhoudelijke constanten, die per definitie stereotypisch zijn. Zo wordt zelfs in overzichtswerken als Horst Jansons *History of Art* de kunst van de Barok onderscheiden in geografische regio's (Italië, Spanje, de Nederlanden, Frankrijk en Engeland). Het gerenommeerde tijdschrift *Oud Holland*, dat gaat over zeventiende-eeuwse kunst, richt zich,

zoals de titel aangeeft, onbeschaamd op werken van binnen de huidige landsgrenzen. Een ander voorbeeld: aan de Universiteit van Amsterdam zal je veel horen over Rembrandt, minder over Rubens en Teniers, en weinig tot niets over Velazquez, Le Nain en Reynolds.

Dit soort geografische vooroordelen werd al vroeg in de negentiende eeuw door Johanna Schopenhauer aan de kaak gesteld. Haar werk maakte duidelijk dat het verleggen van de regionale horizon, zoals een focus op het cultuurgebied van de 'Nederrijn' op een moment dat men vooral gericht was op de Tiber en de Arno, haast automatisch een nieuwe kunsthistorische visie met zich meebrengt. In die zin slaagde de ontmoeting tussen Máxima en Mathilde in het Gemeentemuseum er misschien wel degelijk in om een opbouwende boodschap te brengen, ook in kunsthistorisch opzicht. Deze boodschap was niet dat de Nederlandse identiteit weer eens in het zonnetje werd gezet, maar juist dat er over de nationale grenzen heen werd gekeken, ook al was het maar even en keek men niet zo heel ver van huis. [5]



S

21
Simulacrum 2 xv