

J.A. Alberdingk Thijm en Gustave Planche

MARIJKE JONKER

In het Europa van de eerste helft van de negentiende eeuw kwamen de belangrijkste impulsen op het gebied van de beeldende kunsten uit Frankrijk, Duitsland en Engeland. In dit artikel zal ik ingaan op de invloed die J.A. Alberdingk Thijm, onze eerste belangrijke en internationaal georiënteerde kunstcriticus, onderging van Franse kunstcritici, van wie Gustave Planche (1808-1857) de voornaamste was.

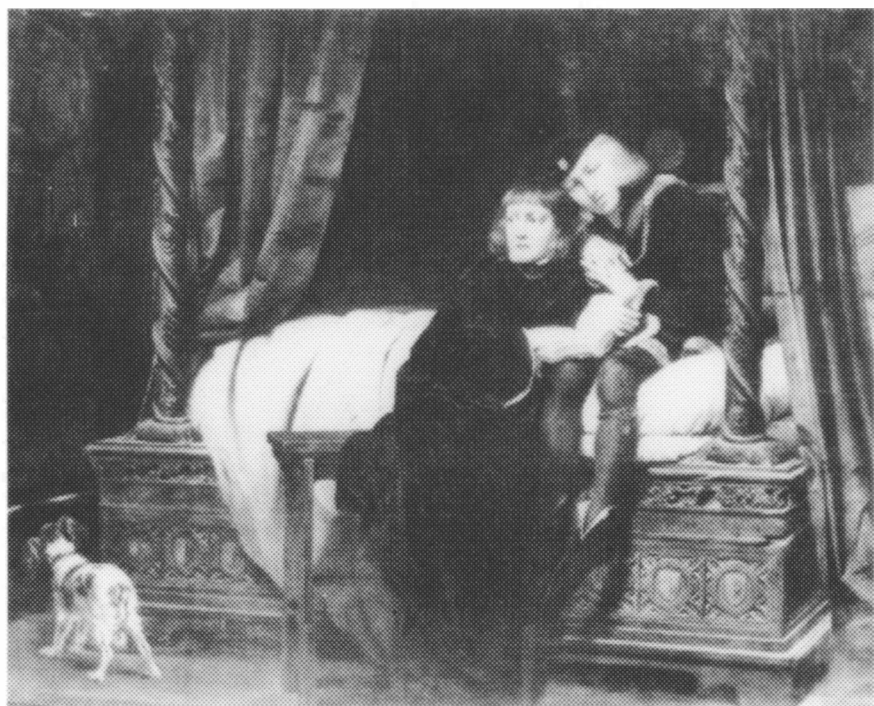
Hoewel Alberdingk Thijm op het ogenblik erg in de belangstelling staat (ik wijs hier op recente publicaties door T. Streng, B. van Hellenberg Hubar en M. van der Plas), is dit aspect van zijn werk tot nu toe onderbelicht gebleven.¹

Thijms voorkeur voor Franse kunst en kunstcritiek

Toen Alberdingk Thijm in de jaren veertig begon met het schrijven van beeldende kunstrecensies, was de leidende positie van Frankrijk in de artistieke wereld onomstreden. Niet slechts de beeldende kunst, maar ook de kunstcritiek had er een hoge vlucht genomen. Etienne-Jean Delécluze, kunstcriticus van het elitaire en conservatieve *Journal des Débats*, was aan het begin van de jaren twintig de eerste, die aan een levenslange carrière als kunstcriticus begon. In de loop van de jaren dertig werd hij gevolgd door Gustave Planche (*La Revue des Deux Mondes*), Théophile Gautier (*La Presse*), Théophile Thoré (*Le Temps*) en vele anderen.²

Rond 1830 ontstonden in Frankrijk ook de eerste tijdschriften die geheel aan culturele, literaire en artistieke onderwerpen waren gewijd. Van deze tijdschriften waren *La Revue des Deux Mondes* en *L'Artiste* de belangrijkste. *La Revue des Deux Mondes* was een uiterst elitair cultureel tijdschrift dat na 1830 oppositie voerde tegen het bewind van Louis-Philippe, en dat aan de romantiek de intellectuele strengheid en zuiverheid die zo typisch werden geacht voor de Franse kunst bleef voorhouden.

Het eveneens na de Juli-Revolutie opgerichte tijdschrift *L'Artiste* sprak waarschijnlijk een groter publiek aan. Het bevatte zowel uitstekende kunst- en literatuurkritieken als door bekende kunstenaars geïllustreerde korte



Paul Delaroche, *De kinderen van Edward*.

verhalen en vervolgh verhalen. Bovendien bracht het fraaie lithografische reproducties van de werken van eigentijdse, vooral Franse, schilders. Het tijdschrift stelde zich ten doel om de belangen van de kunstenaars te behartigen en de ontwikkelingen in de kunst vooral vanuit hun standpunt te beoordelen, en niet vanuit vooropgezette normen en waarden.

Hoewel *L'Artiste* al vrij snel na 1830 geen duidelijke politieke overtuiging meer uitdroeg, bleef het vrijheid van opinie in artistieke kwesties verdedigen. Iedereen die een bijdrage aan de artistieke debatten van zijn tijd kon leveren werd tot de kolommen van *L'Artiste* toegelaten. Geen enkele mening werd door de redactie afgewezen of aan de lezers opgedrongen.³

Ondanks hun tekortkomingen (te strak vasthouden aan één principe bij *La Revue des Deux Mondes*, een te weinig kritische houding tegenover de artistieke ontwikkelingen bij *L'Artiste*) vormden deze twee tijdschriften het kompas waarop in heel Europa artistiek geïnteresseerden vertrouwden.

Ook in Nederland was in de jaren veertig de invloed van *La Revue des Deux Mondes* en *L'Artiste* groot. Potgieter had bij zijn *Gids La Revue des Deux Mondes* ten voorbeeld genomen, de formule van de *Kunstkronijk* was gebaseerd op die van *L'Artiste*. Het tijdschrift bevatte daarom behalve verhandelingen over de ontwikkelingen in de moderne kunst ook reproducties van kunstwerken.⁴

Thijm zelf schrijft dat hij zich vooral baseerde op het werk van Gustave Planche, de gevreesde kunst- en literatuurcriticus van *La Revue des Deux Mondes*, en dat van de staf van *L'Artiste*. De enige andere door hem genoemde, bewonderde criticus was de Duitser Franz Kugler.⁵

Thijm was door zijn zaken het grootste deel van zijn leven aan Amsterdam gebonden. Hij was daar vrijwel verstoken van direct contact met moderne Franse kunstwerken. Hij moest zijn oordeel baseren op de schaarse Franse kunstwerken die op Nederlandse tentoonstellingen en in Nederlandse verzamelingen opdoken en op de illustraties in *L'Artiste* en de *Kunstkronijk*. Hij noemt Paul Delaroche, Léopold Robert en Horace Vernet als de belangrijkste moderne Franse schilders. De grote vernieuwer Delacroix wordt pas na Thijms enige bezoek aan Parijs, in 1865, een (met eerbied uitgesproken) naam.⁶

Vooraf Thijms bewondering voor Delaroche duidt er op dat zijn kennis van de moderne kunst voornamelijk aan reproducties ontleend was. Delaroches schilderijen werden in Frankrijk vaak bekritiseerd als tot het formaat van een historieschilderij opgeblazen romanillustraties. De critici die dit verwijt tot Delaroche richtten, wilden hier natuurlijk mee zeggen dat Delaroche te veel eer kreeg; zij beschouwden Delaroche eigenlijk niet als historiemaar als genreschilder.⁷

Delaroches historieschilderijen bezitten inderdaad een aantal eigenschappen die er voor zorgen dat de beschouwer van een kleine reproductie in even grote mate de werking ervan ondergaat als de beschouwer van het origineel. Vooral *Cromwell bij het lijk van Karel I* en *De kinderen van Edward* zijn hier goede voorbeelden van. Beide schilderijen tonen niet de figuren-

rijkdom die de historieschilderkunst kenmerkt, maar concentreren de aandacht van de beschouwer op slechts een klein aantal personen. Deze zijn niet handelend afgebeeld, met de daarbij behorende fraaie, op klassieke standbeelden gebaseerde houdingen en weidse gebaren, maar juist in een passieve houding. Ze zijn in gepeins verzonken, of juist in afwachting van een verschrikkelijke dreiging. Zij bevinden zich in schemerige vertrekken en dragen vaak donkere kleding. Vrijwel niets leidt de beschouwer van hun gelaatsuitdrukking af. Delaroche was bovendien een meester in het uitbeelden van historische kostuums. Dit verhoogde de aantrekkingskracht van zijn schilderijen.

Delacroix daarentegen schiep enorme schilderijen met zeer gedurfde composities en originele kleurcontrasten. De overrompelende werking van de originelen was in een reproductie niet te evenaren.

Thijms vertrouwdheid met Franse kunst en kunsttheorie blijkt ook uit zijn waardering voor het werk van de Belgische, in Nederland werkende beeldhouwer Royer en de schilderijen van de verfranste Nederlander Ary Scheffer.

Royer was in zijn standbeelden van Rembrandt, Willem de Zwijger en Vondel sterk beïnvloed door de aan het eind van de achttiende eeuw in Frankrijk ontstane reeks beelden van de *Grands hommes de France*. De tot deze reeks behorende beelden toonden de uitgebeelde personen in een elegante, klassieke pose, maar in een modern kostuum, met een schrijfstift, penseel of ander attribuut in de hand. Het gekozen moment van afbeelden was altijd dat van overpeinzen, voordat de geportretteerde tot handelen overgaat.

De religieuze schilderkunst van Scheffer vormde voor Alberdingk Thijm de aanleiding tot een verdediging van het eclecticisme. De Nederlandse criticus deelde het standpunt van *La Revue des Deux Mondes* en *L'Artiste*, die beide de hegemonie van de streng-classicistische school van David over de Franse kunst afwezen. Beide tijdschriften verdedigden de vrijheid van Franse kunstenaars om zich te laten inspireren door niet-Franse scholen in de beeldende kunst, als zij hierbij de intellectuele verhevenheid die de Franse kunst kenmerkte maar niet uit het oog verloren.

Thijm stelde dat de moderne (romantische) kunst naar zijn aard eclecticisch was. Kunstenaars moesten zich volgens hem niet langer in hun mogelijkheden laten beperken door onbuigzame, door nationale autoriteiten opgelegde artistieke normen. De heel Europa omspannende romantiek vormde volgens hem de enige moderne school. Hierbinnen bleven nationale eigenaardigheden zichtbaar.⁸

Hiermee ontsloeg Thijm Nederlandse kunstenaars van de verplichting om aansluiting te blijven zoeken bij de zeventiende-eeuwse Nederlandse schilderkunst, zoals Potgieter in *De Gids* propageerde. Scheffer had volgens Thijm het volste recht om aansluiting te zoeken bij de Franse schilderkunst. Thijm was als katholiek, in zijn jonge jaren niet geneigd om de zeventiende eeuw als de grootste bloeitijd van de Nederlandse cultuur te beschouwen.

Potgieters starre verdediging van de zeventiende-eeuwse schilderkunst als norm wordt door Thijm impliciet gelijkgesteld met de al even onbuigzame Franse classicistische norm. Hij sluit zich aan bij Stendhals spreekwoordelijk geworden eis dat kunst 'de son temps' moet zijn en niet verplicht is zich te conformeren aan eeuwenoude regels en voorbeelden.

Thijms nadrukkelijke verdediging van het moderne Franse eclecticisme was voor hem, die zich pijnlijk bewust was van de sociale en intellectuele achterstelling van de Nederlandse katholieken, van het grootste belang. Het stelde hem in staat om Potgieter te kijk te zetten als conservatief en zichzelf te presenteren als modern denker. Dat was hij natuurlijk niet werkelijk. Hij ontbeerde vrijwel iedere affiniteit met de na de romantiek opkomende stromingen in de schilderkunst, zoals het realisme, dat juist de Nederlandse kunst hoog waardeerde.

Thijms vocabulaire

Dat Thijm het Franse eclecticisme omarmde blijkt ook uit zijn oordelen over individuele kunstwerken. Hij lijkt zijn vocabulaire als kunstcriticus voornamelijk te hebben ontleend aan de kunstkritieken van Gustave Planche, wiens interpretatie van het eclecticisme hij misschien aanzag voor de in Frankrijk algemeen aanvaarde interpretatie van deze leer.

Thijm looft Planche als een criticus met een zuiver esthetisch oordeel. Volgens Thijm heeft de esthetica betrekking op het onderwerp van een schilderij, op het grondidee en de manier waarop een schilder dit aan zijn publiek overbrengt. Hij maakt bezwaar tegen een esthetica die slechts betrekking heeft op het volgens hem betekenisloze uiterlijk schoon.⁹ Thijm lijkt hier de Franse, didactisch getinte kunsttheorie te verkiezen boven de Duitse esthetica (Lessing, Kant).

In zijn kunsttheoretische verhandeling *Over de kompositie in de kunst* (vanaf 1843, met grote tussenpozen, in afleveringen verschenen in de *Kunstkronijk*, en in 1857 bij Van Langenhuysen in boekvorm verschenen) benadrukt Thijm het belang van de compositie boven ordonnantie, volgens hem in zijn tijd de in Nederland gebruikelijke term. Vooral in de Franse kunsttheorie wordt sinds de zeventiende eeuw uitdrukkelijk het onderscheid tussen compositie en ordonnantie (*ordonnance*) onderkend. Het begrip compositie heeft betrekking op het geestelijke deel van de kunst, en omvat de inventie. De ordonnantie heeft slechts betrekking op de zichtbare ordening van de figuren op het schilderij.¹⁰

Hoewel in de Nederlandse kunsttheorie het begrip ordonnantie door onder anderen Bilderdijk ook wel wordt opgevat als het geestelijke deel van de kunst,¹¹ wenst Thijm dit te negeren. In zijn verhandeling over de compositie wekt hij de indruk dat de Nederlandse kunst slechts gepreoccupeerd is met de weergave van de werkelijkheid en niet met de verheven, intellectuele boodschap waar in de Franse kunst en kunsttheorie zo veel belang aan werd gehecht.

Ook volgens Planche zijn compositie en inventie van veel groter belang in de beeldende kunst, vooral in de meer verheven genres, dan de schilder-techniek. Hij verkondigt het uit de Franse negentiende-eeuwse kunstkritiek en kunsttheorie zeer bekende idee dat zelfs in de lagere genres, landschap, stillevens en taferelen uit het dagelijks leven, objectieve weergave van de realiteit niet gewenst is. De landschapsschilder moet zijn in schetsen vastgelegde indrukken van de werkelijkheid niet letterlijk in zijn schilderijen weergeven. Het falend geheugen, het gevoel en de werking der verbeeldingskracht zullen er voor zorgen dat er dan een nieuwe artistieke schepping ontstaat.¹²

Naarmate het genre waarmee een kunstenaar zich bezighield verhevener was, was volgens Planche de verbeeldingskracht steeds minder verbonden met het gevoel en steeds meer met het verstand. Planches oplossing voor de problemen die het romantische eclecticisme opleverde was de volgende: kunstenaars moesten bij ieder onderwerp en genre waar ze aan wilden beginnen, bewust naar een schilder zoeken die er in dit genre het best in was geslaagd uit de werkelijkheid het ideaal te destilleren. Kunstenaars moesten dit ene voorbeeld bestuderen en pogen te emuleren in plaats van levenslang allerlei schilders te imiteren zonder de essentie van hun werk te doorgronden.¹³

Aan Planches besprekingen van historieschilderijen is goed te merken dat in zijn tijd de onderwerpen uit de moderne of eigentijdse geschiedenis de klassieke onderwerpen steeds meer verdrongen.

De historieschilderkunst stelde volgens Planche de schilder voor de taak om de essentie van een meestal contemporaine gebeurtenis duidelijk te maken aan het publiek uit de eigen tijd en later eeuwen. Hierbij moest hij er rekening mee houden dat het grote publiek zowel ongeletterd als op het gebied van de kunst niet geschoold was. Om te bereiken dat dit publiek door een historieschilderij geraakt zou worden, moesten schilders trachten uit te stijgen boven de anekdotiek die het werk van veel negentiende-eeuwse historieschilders teisterde.

De historieschilder moest volgens Planche zijn aandacht volledig richten op de boodschap, de essentie die hij in zijn werk wilde overbrengen, en bereiken dat uit ieder element van de compositie deze essentie duidelijk bleek.¹⁴

Uit Thijms vaak negatieve oordelen over eigentijdse historieschilderijen blijkt dat hij zeer sterk door Planche beïnvloed is. In zijn kritieken gebruikt hij vrijwel nooit het begrip compositie, dat in zijn kunsttheoretische werk zo'n belangrijke rol vervulde. Hij spreekt liever over de ordonnantie van historieschilderijen. Dit betekent echter niet dat Thijm in zijn kunstkritiek geneigd was zich aan te passen aan het Nederlandse spraakgebruik. Hij ziet in veel historieschilderijen een interessante of stoutmoedige ordonnantie, maar wijst er met nadruk op dat hij met ordonnantie slechts 'samenstelling van vele figuren' bedoelt en dat een schilderij een 'hoog, wijsgeerig idee' of 'gulle en oorspronkelijke opvatting der natuur' moet tonen wil

het boven het niveau van slechts uiterlijk aantrekkelijke kunst uitstijgen.¹⁵ Uit deze opmerking blijkt trouwens dat Thijm, zoals zoveel negentiende-euwers, een strikt Platoons ideaalbegrip hanteerde.¹⁶

Over Abraham van Pelts *Jan Hus* merkt Thijm op:

't Is of die man daar verbrand zal worden, zonder dat iemand tot hem in eene verwantschap van liefde, afkeer of deernis staat. Er loopen geen lijnen uit die verschillende zielen naar de ziel van 'Huss' en 'Huss' zelf, zijn hart spreekt niet tot God, maar zijn oog, zijn mond, zijn hand richt zich fysiologisch naar de groenachtige lucht – niet op geestelijke wijze naar de Hemel.¹⁷

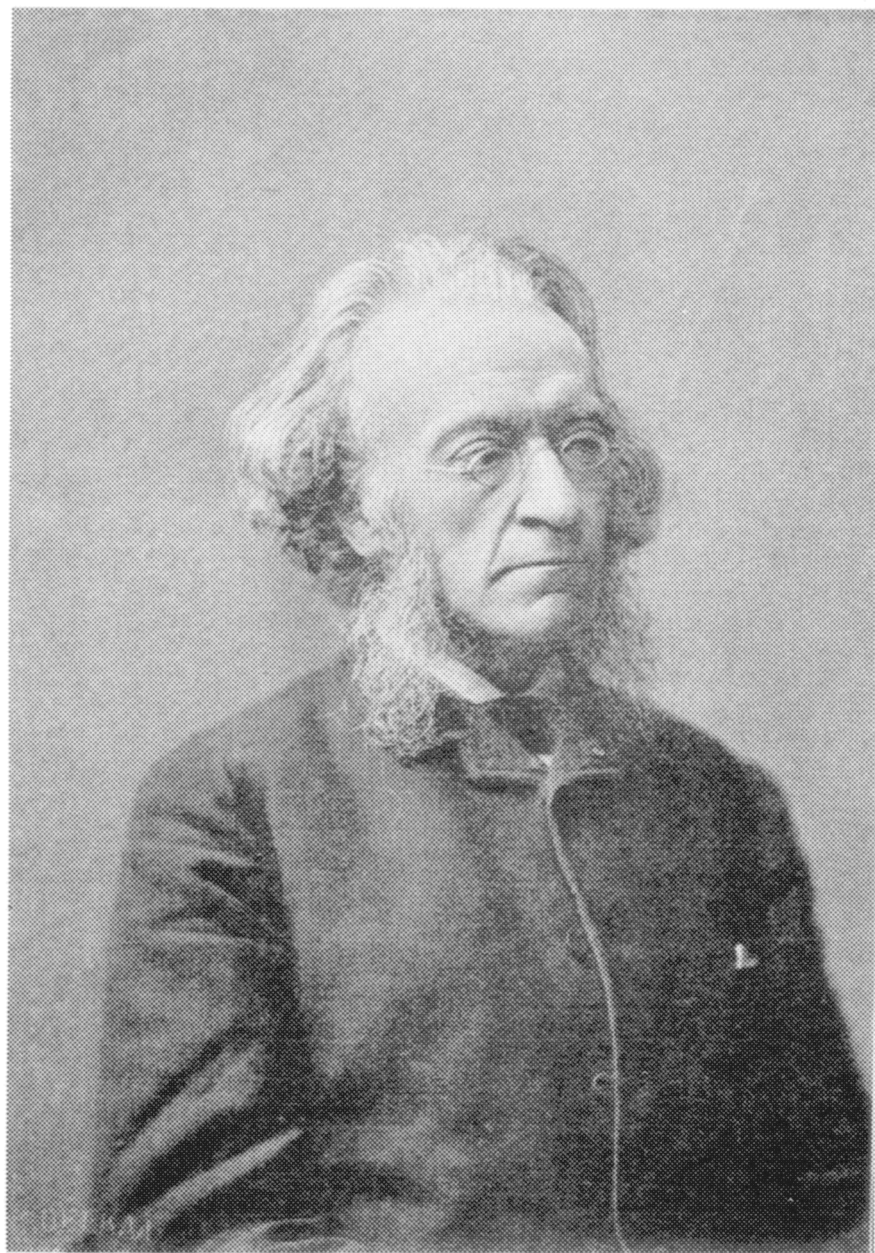
Robert-Fleury's *Jane Shore* is volgens Thijm een voorbeeld van een historieschilderij met een onderwerp dat zich niet voor uitbeelding in de historieschilderkunst leent, omdat het iedere aantrekkelijkheid ontbeert.¹⁸ Bovendien had Robert-Fleury zijn onderwerp niet goed uitgewerkt. Thijm schrijft:

[...] We stellen geen belang in die vrouw. Het ligt aan het onderwerp, maar het ligt tevens aan de wijs van voorstelling. Voor beiden is de schilder verantwoordelijk. Hij heeft zijn genie en zijn talent, om zich door geen andere dan belangrijke onderwerpen te laten aantrekken, hij heeft zijn smaak, om geene dan belangrijke onderwerpen te willen. Dit onderwerp lijkt onverkieslijk.

De vrouw eens goudsmids, die zich door de Koning laat schaken, zijn maîtres wordt, en later in verdachte betrekking komt met een zijner Grooten – die vrouw liet ons koud, liet de anders gevoelige sexegenooten koud, met wie ik het stuk heb gezien.

Maar vooral moet zij ons koud laten – door de verkeerde behandeling. De schilder heeft vergeten, dat er aesthetisch effect in zijn stuk moest zijn, woù het behagen. Niet bloot het aesthetisch effect, dat somtijds uit eene gelukkige belichting geboren wordt, maar vooral het aesthetisch effect, dat uit den aard van het gronddenkbeeld, en de contrasten die het behoort op te leveren, voortvloeit. Ware die schoone gevallen, die hooggeplaatste, met haar slordig afhankelijk fluwelen kleed, in eenige dramatische betrekking tot de omstanders gebracht – hadde men slechts eene kennelijke uitdrukking op haar gelaat en in hare houding gelegd, hetzij van toorn, van verontwaardiging, van wanhoop, van berouw, iets dat haar toestand karakterizeerde – de schilderij had schoon kunnen zijn.¹⁹

Thijm maakt hier een duidelijk onderscheid, niet tussen ordonnantie en compositie, maar tussen het puur zintuigelijk effect dat koloriet en belichting teweegbrengen en het effect dat de fraaie compositie op de geest van de beschouwer heeft.



J.A. Alberdingk Thijm.

In het Franse kunsttheoretische debat van de zeventiende eeuw heeft Roger de Piles als eerste het belang van de compositie aangevochten. Hij stelde dat de dispositie (het koloriet en de belichting) van veel groter belang was. Juist kleur en belichting zouden de blik naar schilderijen toe trekken en een onmiddellijk visueel en emotioneel effect hebben. Omdat in de dispositie volgens De Piles het eerste idee (de eerste schets) bewaard bleef, communiceerden schilder en beschouwer door middel van de dispositie met elkaar.²⁰ Het was een puur emotionele vorm van communicatie, 'van ziel tot ziel'.

De Piles' theorie stond aan de wieg van het conflict tussen de Poussinistes (de aanhangers van de intellectuele kunstopvatting, die waarde hechtten aan fraaie en duidelijke tekenkunst) en de Rubénistes (de aanhangers van kleur en emotionaliteit).

Uiteindelijk werd De Piles' theorie opgenomen in de academische kunsttheorie.²¹ Onderkend werd dat belichting en fraaie kleuren inderdaad, vooral in de historieschilderkunst, een zeer belangrijke rol konden spelen. Zij ondersteunden de intellectuele compositie. Zo kon bijvoorbeeld de aandacht van de beschouwer op de hoofdpersoon van een schilderij worden gericht door deze in het volle licht te plaatsen en de bijfiguren minder helder te belichten. Hetzelfde resultaat kon worden bereikt door de hoofdpersoon zeer gedetailleerd weer te geven en de bijfiguren schetsmatiger.

Evenals Franse kunsttheoretici en -critici is Thijm tegenstander van het gebruik van dergelijke visuele effecten als zij slechts dienen om het technisch meesterschap van een kunstenaar te bewijzen. De intellectuele compositie van een historieschilderij is volgens hem belangrijker en daaraan moet de schildertechniek ondergeschikt worden gemaakt. De afkeuring door kunstcritici voorkwam echter niet dat in de negentiende eeuw steeds meer schilders succes oogstten met schilderijen waarin zij het effect van de manescheijn of de ondergaande zon op een landschap toonden, een duidelijke voorbode van het impressionisme. Thijm keerde zich nadrukkelijk tegen schilders die slechts gewaardeerd werden vanwege 'wat schommelend kleurgevoel'.²²

In een kritiek op *Het Slagveld bij Senef* door P. de Keyser gebruikt Thijm de term 'het theatrale'. 'Theatraal' was in de negentiende eeuw de standaardaanduiding voor de als geposeerd, toneelmatig ervaren ordonnantie van historieschilderijen. Vooral Franse critici, die zich verzetten tegen de hegemonie van de historieschilderkunst, of althans het soort historieschilderkunst dat niet uitsteeg boven het toepassen van versleten ordonnantieregels, gebruikten graag de term 'theatraal'.

Deze regels waren in de loop van de zeventiende en achttiende eeuw ontstaan. De Franse kunsttheorie propageerde vooral de vergelijking van de schilderkunst met de dichtkunst. Zowel de tragediedichter als de schilder moest trachten verheven menselijke daden weer te geven. Aan de historieschilderkunst werden de in de tragedie geldende eenheden van tijd, plaats en handeling opgelegd, evenals een aantal andere regels, zoals de 'vraisem-

blance'. Dat de schilder over minder mogelijkheden beschikte om een handeling weer te geven dan de dichter, werd onderkend. Hij kon slechts één moment weergeven, dus stelden een ingewikkeld handelingsverloop en gecompliceerde gevoelens hem voor problemen.

In de zeventiende eeuw gold nog dat de schilder zich niet hoefde te beperken tot het hoofdmoment van een handeling, maar ook mocht uitbeelden hetgeen daaraan direct voorafging en hetgeen er direct op volgde. Pas in de achttiende eeuw overheerste het voorschrift dat de schilder zich aan de uitbeelding van slechts één moment had te houden. Omdat dit moment zo betekenisvol en aangrijpend mogelijk moest zijn werd, zoals ik hierboven al beschreef, gebruikgemaakt van de mogelijkheden van licht en schaduwwerking, het fraai afwerken of schetsmatig tekenen van figuren, het plaatsen van de hoofdfiguur in het midden van de compositie en het evocatief tekenen van gelatsuitedrukkingen en gebaren.

In de loop der tijd werden deze regels steeds meer als een keurslijf ervaren. Zowel de classicist David als de romanticus Delacroix verzetten zich ertegen. Beiden poogden in hun werk de beperkingen te omzeilen, die de eenheden van tijd, plaats en handeling en de hiërarchische ordening van schilderijen hun oplegden.²³ Hoewel hun vernieuwingen door een aantal critici niet werden aanvaard, waren die zich wel degelijk bewust van de gevaren die het klakkeloos navolgen van beproefde oplossingen met zich meebracht.

Volgens de Franse critici die Thijm beïnvloedden mocht de ordonnantie van een schilderij, net zoals de dispositie, nooit een op zichzelf staande toepassing van beproefde recepten zijn. De ordening van de figuren zou dan lijken op die van acteurs op het toneel.²⁴ Zoals hierboven al werd opgemerkt moest de schilder een manier vinden om door middel van de ordening van de figuren op zijn schilderij de grondgedachte die hem bezighield over te brengen.

Planches grote tijd als kunstcriticus viel in de jaren 1830-1840. Aan het begin van de jaren veertig verbleef hij geruime tijd in Italië. In zijn latere kunstkritische werk toonde hij een veel grotere belangstelling voor de antieke kunst en daaraan ontleende normen dan hij eerder had gedaan. Voor het overige ontwikkelden zijn opvattingen zich niet veel verder meer. Hij viel het na 1845 opkomende realisme aan met dezelfde normen waarmee hij al te realistische en anekdotische tendensen in de romantische kunst had bestreden. Thijm volgde hem ook hierin na. Jozef Israëls' schilderij *Langs moeders graf* waardeerde hij slechts met voorbehoud. Hij bekritiseerde de volgens hem in de uitbeelding van scènes uit het vissersleven misplaatste monumentaliteit van de figuren.²⁵ Thijm sprak wel duidelijk zijn voorkeur uit voor Vernets *Le soldat laboureur*. Dit uit de Restauratie daterende schilderij met een eveneens monumentale hoofdfiguur refereerde duidelijk aan een in de historieschilderkunst geliefd thema, namelijk dat van Cincinnatus, de Romeinse dictator en legeraanvoerder, die zolang

het vaderland hem niet nodig had, het leven van een eenvoudig landarbeider leidde.²⁶ Bovendien toonde dit schilderij de exacte tekening die Thijm prefereerde boven de veel schetsmatiger schildertrant van Israëls.

Thijm bleef altijd de historieschilderkunst hoog waarderen en was, evenals zijn Franse tijdgenoten, slechts in zeer geringe mate bereid vermenging van de historieschilderkunst met lagere genres toe te laten. Hij stond niet onwelwillend tegenover landschapsschilderijen die een historisch tafereel bevatten, maar wel tegenover de verdere doordringing van het genre in de historieschilderkunst.

Naarmate hij ouder werd was hij ook steeds meer geneigd de kunstenaars die rond 1830 de 'Romantische Revolutie' hadden veroorzaakt, op een voetstuk te plaatsen. In tegenstelling tot de latere realisten en naturalisten waren zij volgens Thijm niet uit geweest op banalisering van de kunst, maar werden ze bij hun vernieuwingspogingen geleid door geloof en liefde. Deze mening nam Thijm waarschijnlijk over van de voormannen van de beweging, zoals Victor Hugo en Gautier, die in hun memoires ijverig bouwden aan de mythologisering van de Franse romantische beweging.²⁷

De jonge kunstcriticus Thijm zag in Gustave Planche de gerenommeerde collega die hij als voorbeeld kon nemen. Hij leerde van hem de analyse van kunstwerken volgens een systeem, dat uitgaat van het idee dat een kunstenaar wil overbrengen en dat de techniek als hieraan ondergeschikt beschouwt. Deze interpretatie van de beeldende kunst en kunstkritiek sloot aan bij de in zijn eigen kunsttheoretische werken ontwikkelde opvatting, dat de compositie in de beeldende kunst het belangrijkste principe is. Door Planche na te volgen was Thijm in staat om zijn kunstopvatting in de beoordeling van individuele kunstwerken tot uiting te laten komen.

Van de eigentijdse Franse eclecticistische kunstkritiek in het algemeen nam Thijm de opvatting over dat de kunst zijn waarde en herkenbare identiteit kan behouden zonder zich ondergeschikt te maken aan een dwingend opgelegde nationale artistieke school.

Noten

- 1 In de recente Thijm-biografie door M. van der Plas, *Vader Thijm: biografie van een koopman-schrijver* (Baarn 1995) komt Thijms kunstbeschuwing in het geheel niet aan de orde. In een aantal artikelen in *J.A. Alberdingk Thijm, 1820-1889, erfflater van de negentiende eeuw*, een bundel opstellen onder redactie van P.A.M. Geurts (Baarn 1992) wordt wel aandacht besteed aan Thijms kunsttheorie, maar niet aan zijn kunstkritieken. Vooral Thijms betrokkenheid bij de bouw van het Rijksmuseum en zijn theoretische 'programma' voor dit gebouw zijn de laatste jaren onderwerp van onderzoek geweest. Van deze recente bijdragen noem ik vooral het proefschrift van B. van Hellenberg Hubar, *Arbeid en bezieling: Cuypers, Alberdingk Thijm en het Rijksmuseum* (Amsterdam, Architectura et Natura, 1995; proefschrift Nijmegen 1995).
T. Streng heeft in verschillende publicaties aandacht besteed aan de ontwikkeling van de Nederlandse kunsttheorie en kunstkritiek in de negentiende eeuw. Thijm komt vooral aan de orde in haar artikel 'Gekweld door kopieerlust; de kunstopvatting van J.A. Alberdingk Thijm en J.W. Cramer, 1842-1850', *De Spektator* 19 (1990) 145-159, en 'Proza en poëzie, een controverse tussen *De Gids* en Thijm', *De negentiende eeuw* 13 (1989) 217-231.
- 2 Zie voor de vroegste geschiedenis van de Franse kunstkritiek R. Wrigley, *The origins of French art criticism; from the Ancien Régime to the Restoration* (Oxford 1993).
P. Grate, *Deux critiques d'art de l'époque romantique; Gustave Planche et Théophile Thoré* (Stockholm 1959) vormt nog altijd de beste inleiding over de Franse kunstkritiek van de eerste helft van de negentiende eeuw.
- 3 *L'Artiste* kon dan ook zowel artikelen bevatten die pleitten vóór volmaakte artistieke vrijheid, bijvoorbeeld A. Johannot, 'Du point de vue dans la critique', 1 (1831) 109-111, als artikelen die hiertegen waarschuwden, bijvoorbeeld E.J. Delécluze, 'De la critique en matière d'art', 2e série, 1 (1839) 7-9, artikelen vóór en tegen de groeiende belangstelling voor middeleeuwse kunst etc.
- 4 Zie voor de situatie van de Nederlandse kunstkritiek rond 1840, de verschillende in deze tijd ook in Nederland opgerichte tijdschriften en het begin van een geïnstitutionaliseerde kunstkritiek in Nederland A. Ouwkerk, 'Hoe kan het schoone geprezen, het middelmatige erkend en het slechte gelaakt worden?' Nederlandse kunstkritiek in de eerste helft van de 19de eeuw' in: L. van Tilborgh en G. Jansen (ed.), *Op zoek naar de Gouden Eeuw; Nederlandse schilderkunst 1800-1850*, cat. tent. Frans Halsmuseum (Haarlem/Zwolle 1986) 62-77, vooral 73-74.
- 5 Thijm somt de kunstcritici die hem beïnvloed hebben op in *De Spektator* 8 (1848) 380.
- 6 Een van de weinige verwijzingen naar Delacroix en zijn werk is te vinden in *De Dietsche Warande* 9 (1871) 395.
- 7 Zie over het 'illustratieve' karakter van Delaroches historieschilderijen B.S. Wright, *The influence of the historical novels of Sir Walter Scott on the changing nature of French history painting, 1815-1855*, proefschrift California University, Berkeley, 1978 (Ann Arbor 1978) en N. Ziff, *Paul Delaroche; a study in nineteenth-century French history painting*, proefschrift New York University, 1974 (New York 1977).
- 8 *De Spektator* 8 (1848) 381-385 en *De Spektator* 9 (1850) 261-265.
- 9 *De Spektator* 9 (1850) 106.
- 10 Zie H. Körner, *Auf der Suche nach der 'wahren Einheit'; Ganzheitsvorstellungen in der französischen Malerei und Kunstliteratur vom mittleren 17. bis zum mittleren 19. Jahrhundert* (München 1988) 35.
- 11 Zie *Redevoering over de voortreffelijkheid der schilderkunst, in derzelver voorwerp beschouwd: ter gelegenheid van het uitdelen der prijzen bij de Vrije Teekenacademie in 's-Gravenhage, op woensdag den 2den April 1794* (tweede druk; Rotterdam 1838) 6.
- 12 Zie bijvoorbeeld 'Salon de 1831' in: G. Planche, *Etudes sur l'école française I* (Paris 1855) 95-96.
- 13 Zie *La Revue des Deux Mondes* (15 juni 1837) 765.
- 14 Zie idem, 752-769 voor de puur verstandelijke wijze waarop Delacroix volgens Planche

- de denkbeelden die hij wilde uitbeelden in de *Salon du Roi* zeer treffend gestalte gaf door middel van een combinatie van allegorie en dramatische handeling.
- 15 *De Spektator* 9 (1850) 308.
 - 16 Ik heb de opkomst van een Platoons ideaal- en expressiebegrip in het Frankrijk van de eerste helft van de negentiende eeuw behandeld in mijn proefschrift *Diderot's shade; the discussion on 'ut pictura poesis' and expression in French art criticism, 1819-1840* (proefschrift Universiteit van Amsterdam 1994). Aan de ontwikkeling van Planches kunstkritiek en ideaalbegrip wordt hierin uitgebreid aandacht besteed.
 - 17 *De Dietsche Warande* 1 (1855) 49.
 - 18 Jane Shore was de maitresse van koning Edward VI van Engeland. Negentiende-eeuwse biografieën benadrukken het feit dat ze haar invloed tijdens diens leven louter ten goede aanwendde. Richard III, de opvolger van Edward VI, trachtte haar wegens hekserij te laten veroordelen. Dit lukte hem niet, maar hij wist (in 1483) wel te bewerkstelligen dat zij tot een openbare boetedoening wegens overspel werd veroordeeld. Deze gebeurtenis wordt beschreven in Shakespeares *Richard III*. Hij vormt tevens het onderwerp van een tragedie door Rowe, waarvan enkele Franse bewerkingen door onder anderen Andrieux en Lemercier bestaan. Het trieste lot van Jane Shore vormde ook het onderwerp van veel negentiende-eeuwse schilderijen, onder andere van Delacroix en de door Thijm bekritiseerde Robert-Fleury.
 - 19 *De Spektator* 9 (1850) 106.
 - 20 Voor De Piles' kunsttheorie en de invloed daarvan op latere schrijvers en kunstenaars zie Th. Puttfarken, *Roger de Piles' theory of art* (New Haven 1985).
 - 21 Echter in de zeer gematigde vorm die De Piles eraan gaf in zijn *Cours de peinture par principes* (1708).
 - 22 *De Dietsche Warande* 7 (1866) 404.
 - 23 Zie over deze kwestie Puttfarken en Th. Crow, 'The "Oath of the Horatii in 1785"; painting and pre-revolutionary radicalism in France', *Art History* 1 (1978) 425-471.
 - 24 Jonker (1994), passim.
 - 25 Zie G. Brom, *Schilderkunst en literatuur in de 19e eeuw* (Utrecht 1959) 86.
 - 26 N.M. Athanassoglou-Kallmyer vestigde hierop de aandacht in haar artikel 'Sad Cincinnatus; "le soldat laboureur" as an image of the Napoleonic veteran after the Empire', *Arts magazine* 60 (1986) 65-75.
 - 27 Thijm werd waarschijnlijk vooral beïnvloed door Gautiers *Histoire du Romantisme* (Paris 1870). In zijn vroegere werk klinkt nog geen bewondering voor Gautier door.