

# 'A Profitable Company'

## Het pantheon als historisch genre in het negentiende-eeuwse België<sup>1</sup>

JO TOLLEBEEK EN TOM VERSCHAFFEL

De negentiende-eeuwse historische cultuur vertelde het verhaal van de grote momenten van het verleden. Maar zij hechtte zich evenzeer aan de grote figuren van datzelfde verleden. Geschiedenis was — in deze eeuw van burgerlijke waarden en toenemende democratie — een cultus van helden. De Schotse historicus Thomas Carlyle decreeteerde in 1840: 'De Universele Geschiedenis, de geschiedenis van wat de mens in deze wereld heeft bereikt, is in wezen de Geschiedenis van de Grote Mannen die hier hebben gearbeid'<sup>2</sup>. Wat gold voor de universele geschiedenis, gold ook voor de nationale geschiedenis: die mocht dan nog worden gedragen door de natie, het volk of de massa, haar richting kreeg zij van enkele uitzonderlijke figuren. De vaderlandse helden dienden daarom te worden geroemd, niet alleen om hun individualiteit, maar ook om wat zij vertegenwoordigden: de vrijheid, de welvaart, de roem van de natie.

Zo ontstond de gedachte de beeltenissen, de geschreven portretten of zelfs alleen maar de namen van deze helden samen te brengen in één beeld, één boek, één gebouw. Dat verenigingspunt werd genoemd naar de tempel die de oude Romeinen hadden gewijd aan al hun goden, het Pantheon. Naar dat antieke voorbeeld had het revolutionaire Frankrijk in 1791 een 'Temple de la renommée' opgericht: de oude Sainte-Genevièvekerk in Parijs was het Panthéon geworden, bestemd voor de eregraven van de illustere burgers van de natie<sup>3</sup>. De negentiende-eeuwse pantheons waren soortgelijke imaginaire tempels. Figuren die elkaar veelal nooit hadden ontmoet omdat zij tot verschillende tijdvakken van de geschiedenis hadden behoord, vonden er elkaar, uitsluitend omdat zij allen hadden bijgedragen tot de opgang van het vaderland. De pantheons steunden op het geloof dat de geschiedenis op een dergelijke manier zinvol kon worden verdicht. Zij boden de sleutel tot de diepere waarheid van het nationale verleden en belichaamden de sacraliteit ervan.

### *Een veelvormig en alomtegenwoordig genre*

Ook in het post-revolutionaire België, drijvend op een romantisch-patriottisch elan, nam de cultus van de vaderlandse helden opvallende vormen aan. Zij werd geregis-

1 Een beknopte versie van deze tekst is verschenen in de catalogus van de tentoonstelling *Mise-en-scène. Keizer Karel en de verbeelding van de negentiende eeuw* (Gent: Museum voor schone kunsten, 1999-2000).

2 Th. Carlyle, *Sartor resartus / On heroes, hero-worship and the heroic in history* (Londen/Tbronto, New York, 1918)239.

3 De literatuur over het Pantheon is uitgebreid: zie onder meer M. Ozouf, 'Le Panthéon. L'Ecole normale des morts', in: P. Nora, ed., *Les lieux de mémoire*, I, *La République* (Parijs, 1984) 139-166; *Le Panthéon, symbole des révolutions. De l'église de la nation au temple des grands hommes* (Parijs, 1989) en J.-Cl. Bonnet, *Naissance du Panthéon. Essai sur le culte des grands hommes* (Parijs, 1998).

seerd door de overheid. In een Koninklijk Besluit van 7 januari 1835 verklaarde die 'de nagedachtenis te willen eren van de Belgen die tot de roem van hun vaderland hadden bijgedragen'. Daarom werd in datzelfde Koninklijk Besluit de oprichting van standbeelden aangekondigd<sup>4</sup>. Het eerste zou er komen in 1838, een beeld van generaal Belliard in Brussel. Het zou worden gevolgd door een eindeloze reeks andere standbeelden, verspreid over het land: van Rubens, Grétry en Stevin in de jaren 1840 tot Quinten Metsys, Jacob Jordaens en Breydel en De Coninck in de jaren 1880. De in 1859 ingewijde Congresskolom in Brussel gold als een synthese van deze monumenten<sup>5</sup>.

Samen werden deze standbeelden wel eens beschouwd als een nationaal pantheon dat zich over het hele vaderlandse grondgebied uitstreckte en dat bovendien de mogelijkheid bood 'nieuwe gasten' gemakkelijk te ontvangen<sup>6</sup>. Maar het negentiende-eeuwse België kende ook zijn pantheons in de meer eigenlijke zin van dat woord. Vooral tussen 1840 en 1875 werden zij opgericht, in heel verschillende materialen en gedaanten. Er waren vooreerst de gebeeldhouwde pantheons, ensembles van beelden of bustes van de nationale grootheden. Zowel in 1835 als in 1850 werd ervoor gepleit standbeelden van beroemdheden uit de vaderlandse geschiedenis in het pas geopende Nationaal Museum te Brussel te plaatsen, in 1845 nam de overheid zich voor een reeks standbeelden van nationale figuren voor het parlamentsgebouw te bestellen, in datzelfde jaar werd besloten bustes van vorsten, kunstenaars, geleerden en academici in de zaal voor publieke zittingen van de gereorganiseerde Académie royale de Belgique op te stellen<sup>7</sup>. Eveneens in de jaren 1840 startten in verschillende steden de langdurige en moeizame ondernemingen die ertoe moesten leiden de lege nissen van de gerestaureerde gotische stadhuizen met beelden van roemrijke figuren uit het verleden te vullen. Brussel (waar de gotische zaal van het stadhuis in 1875-1881 ook een gewezen pantheon zou krijgen) en Leuven gingen voor; Brugge, leper en Gent volgden<sup>8</sup>.

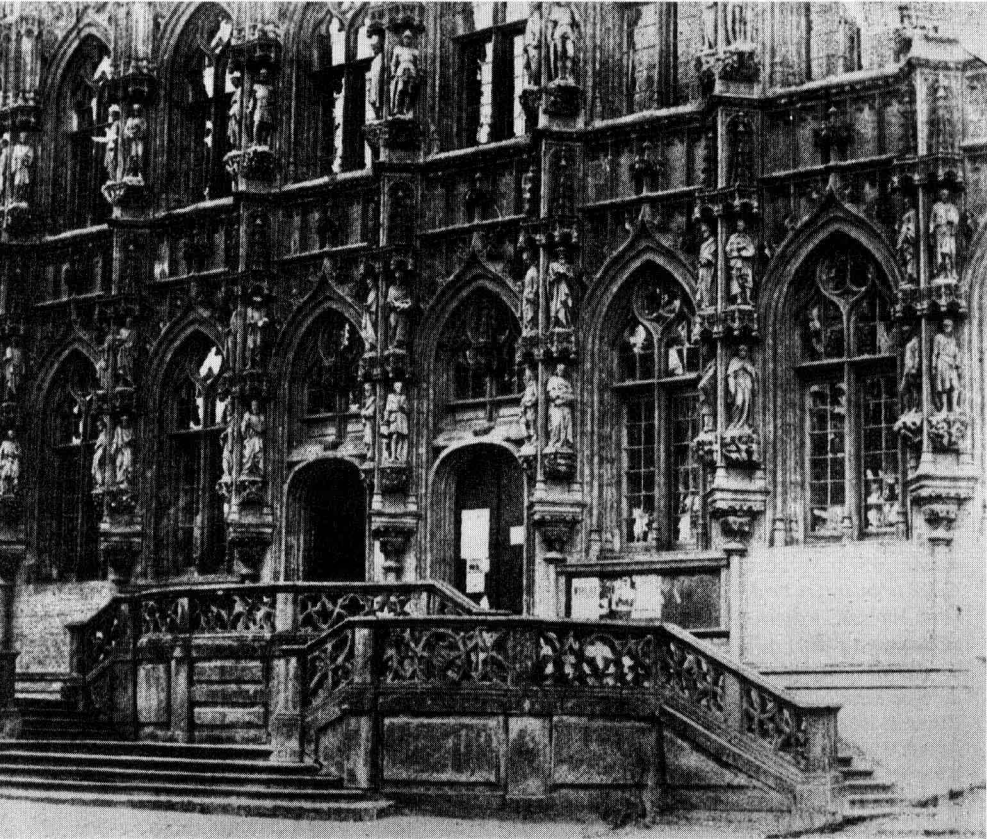
4 *Bulletin officiel des lois et arrêtés royaux de la Belgique*, XI (1835) 34-35.

5 Zie onder meer R. Kerremans, 'De openbare monumenten in Brussel en Wallonië' en R. Verbracken, 'Standbeelden in Vlaanderen', in: J. van Lennep, ed., *De 19de-eeuwse Belgische beeldhouwkunst* (Brussel, 1990) 149-168 en 169-181; Ph. Godding, 'Statuaire, histoire et politique au 19e siècle', *Bulletin de la Classe des lettres et des sciences morales et politiques de l'Académie royale de Belgique*, reeks VI, viii (1997) 213-240 en B. Stroobants, 'De 'Vlaemse School' in brons en steen', *Na & naar Van Dyck. De romantische recuperatie in de 19de eeuw* (Antwerpen, 1999) 25-33. Over de Congresskolom: F. Stappaerts, *La colonne du Congrès à Bruxelles* (Brussel, 1860).

6 Zie de toespraak van minister Ch. Rogier bij de inhuldiging in 1848 van het standbeeld van Godfried van Bouillon in Brussel, geciteerd in H. Stynen, *De onvoltooid verleden tijd. Een geschiedenis van de monumenten- en landschapszorg in België 1835-1940* (Brussel, 1998) 89.

7 J. van Lennep, *Catalogus van de beeldhouwkunst. Kunstenaars geboren tussen 1750 en 1882 (Koninklijke musea voor schone kunsten van België)* (Brussel, 1992) 46; *Idem*, 'De beeldhouwkunst tijdens het bewind van Leopold I (1831-1865)', in: *Idem*, ed., *De 19de-eeuwse Belgische beeldhouwkunst*, 60 en *Idem*, *Les bustes de l'Académie royale de Belgique. Histoire et catalogue raisonné précédés d'un essai 'Le portrait sculpté depuis la Renaissance'* (Brussel, 1993).

8 Voor Brussel: onder meer M. Goede en H. van Nuffel, *De standbeelden van het Brusselse stadhuis* (Brussel, 1985). Voor Leuven: A. Maesschalck en J. Viaene, 'De neogotische beelden van het stadhuis te Leuven, schepping van de 19de-eeuwse restauratiedrang', in: *Monumenten en landschappen*, I (1982) iv,



1 Detail van de voorgevel van het Leuvense stadhuis, met een reeks reeds gevulde nissen (foto E. Fierlants, 1865)

Naast de gebeeldhouwde pantheons kwamen de geschilderde pantheons tot stand, (reeksen van) schilderijen die op hun beurt de grote figuren uit het verleden verzamelden. In 1839 was het (verloren gegane) *België kroont zijn illustere telgen* van Henri de Caisne voltooid, bij de aanvang van de jaren 1860 begon Ernest Slingeneyer aan zijn (onlangs teruggevonden) *Glories van België* voor de Troonzaal in het huidige Paleis der Academiën, tussen 1865 en 1875 werkte Louis Gallait aan zijn vijftien portretten voor het halfroond van de Senaat, nog aangevuld met ruitportretten (van Godfried van Bouillon en Karel V) voor het Koninklijk Paleis. Het ontstaan van dergelijke creaties werd bevorderd door de herleving van de monumentale muurschilderkunst na het midden van de eeuw<sup>9</sup>. Terwijl Slingeneyer en Gallait in Brussel werkten, schiepen Nicaise de Keyser en Henri Leys pantheons in Antwerpen, de eerste vanaf 1862 in de vestibule van het (oude) museum, de tweede vanaf 1863 in de erezaal van het stadhuis. Charles Degroux ontwierp in diezelfde jaren een reeks muurschilderingen voor de Ieperse Lakenhallen, die eveneens een heldengalerij zouden omvatten<sup>10</sup>. Albrecht en Juliaan de Vriendt zouden tussen 1895 en 1905 het Brugse stadhuis nog met een pantheon decoreren<sup>11</sup>. Deze geschilderde pantheons raakten bovendien vermenigvuldigd in de vaak analoge voorstellingen op de frontispices van allerlei patriottische geschriften, zoals de ode die André van Hasselt in 1842 over zijn vaderland publiceerde<sup>12</sup>.

38-49; J. Staes, 'De restauratie en het beeldenproject', in: M. Heirmanen J. Staes, *Het stadhuis van Leuven* (Tielt, 1997) 106-119; V. Vandekerchove, 'Zes eeuwen stadhuis van Leuven. Een overzicht van de restauraties en de opvulling van de nissen in de stadhuisegevels', *Het Leuvense stadhuis. Pronkjuweel van de Brabantse gotiek* (Leuven, 1998) 83-92; M. Gilleir, G. Huybens en P. Reekmans, *Het Leuvense stadhuis. Beeld-schoon, I, De gevels (Jaarboek van de geschied- en oudheidkundige kring voor Leuven en omgeving, XXXVIII)* (Leuven, 1999) en het oudere A. Everaerts, *Monographie de l'hôtel-de-ville de Louvain* (Leuven, 1872). Voor Brugge: A. Janssens de Bisthoven, 'Het beeldhouwwerk van het Brugsche stadhuis', *Gentsche bijdragen tot de kunstgeschiedenis*, X (1944) 7-81. Voor Gent: F. van Tyghem, *Het stadhuis van Gent. Voorgeschiedenis — bouwgeschiedenis — veranderingswerken — restauraties — beschrijving — stijlanalyse* (Brussel, 1978) I, 254-259 en 576-577.

9 Zie J. Ogonovszky-Steffens, 'Beschouwingen bij de monumentale historieschilderkunst in België in de 19de eeuw', in: J. Dewilde en J.-M. Duvosquel, ed., *Charles Degroux en het realisme 1825-1870* (Brussel, 1995) 62-70 en J. Ogonovszky, 'De monumentale schilderkunst, 'aanschouwelijk onderwijs in de vaderlandse geschiedenis'', in: A. Morelli, ed., *De grote mythen uit de geschiedenis van België, Vlaanderen en Wallonië* (Berchem, 1996) 147-158; vgl. J. Ogonovszky-Steffens, 'L'incarnation d'un rêve de nation belge vue à travers la peinture d'histoire. Godefroid de Bouillon, un soldat garant de l'indépendance belge', *Le temps des croisades* (Brussel, 1996) 161-172. Recent verscheen van dezelfde auteur *La peinture monumentale d'histoire dans les édifices civils en Belgique (1830-1914)* (Brussel, 1999).

10 J. Dewilde, 'Muurschilderingen in de Lakenhallen van Ieper: een onvoltooid project van Charles Degroux', in: *Idem* en Duvosquel, ed., *Degroux en het realisme*, 71-75 en cat.nrs. 305-310.

11 Over dit laatste pantheon: H. VandenBorre, H. Weissenbom en V. de Houwer, 'De 'Gotische Zaal' van het Brugse stadhuis. Neogotische herinrichting en huidige proefrestauratie', *Monumenten en landschappen*, XVIII (1999) v, 4-32 en N. Hostyn, 'De romantische recuperatie van de West-Vlaamse schilder- en beeldhouwkunst', *Na & naar Van Dyck*, 54-55 en cat.nrs. 34 en 82.

12 Zie de voorbeelden in T. Verschaffel, *Beeld en geschiedenis. Het Belgische en Vlaamse verleden in de romantische boekillustraties* ([Turnhout], 1987) 175-183.



Henri de Caisne, *België kroont zijn illustere telgen* (1839)

Die patriottische geschriften konden ook zelfde vorm van een pantheon aannemen. Het ging dan om boeken, het resultaat van collectief werk, die een reeks portretten van de groten uit de vaderlandse geschiedenis bevatten. In het begin van de jaren 1840 zette de Brusselse uitgever Alexandre Jamar een serie op onder de titel *Panthéon national*. Daarin verscheen een *Histoire de Belgique* (1840) van de befaamde historicus Théodore Juste, maar ook een tweedelige *La Belgique monumentale, artistique et pittoresque* (1844). Dat wees erop hoe ruim de term 'pantheon' kon worden opgevat: Jamars pantheon verzamelde ook de 'heerlijkheden' van de vaderlandse kunst en natuur (Marx zou enkele jaren later de eerste wereldtentoonstelling, in Londen in 1851, betitelen als 'een Pantheon in het moderne Rome', waar de burgerij 'trots en zelfvoldaan de Goden toonde die zij voor zichzelf had geschapen'<sup>13</sup>). De serie omvatte echter ook een 'echt' pantheon: drie, in 1844-1845 verschenen delen over *Les Belges illustres*. Die vormden de basis voor de uitgebreidere, door Van Hasselt gereedgemaakte *Biographie nationale*, die dezelfde uitgever in 1853-1856 liet verschijnen. Intussen had collega J. Alp. Chabannes in 1845-1848 een *Album biographique des Belges célèbres* op de markt gebracht. Telkens ging het om prestigieuze publicaties, met vorstelijke steun vervaardigd: Leopold I schreef in op honderd exemplaren van *Les Belges illustres*<sup>14</sup>.

Andere pantheons toonden hoe het genre in de negentiende eeuw — ook in België — kon worden gepopulariseerd. De Antwerpse uitgever Paul Buschmann sr. vervaardigde in 1881 een *Galerie historique* van dertig chromolithografieën, *représentant les Hommes les plus célèbres de notre Histoire Nationale*. Beeldhouwer Jan van Arendonck vervaardigde een galerij borstbeeldjes van schrijvers, redenaars, parlementsleden en kunstenaars, waarop iedereen kon inschrijven<sup>15</sup>. De historische optochten, die in België steeds een groot succes kenden, vormden stoten van glorierijke personages of zetten groepen met 'de beroemde mannen' uit de vaderlandse geschiedenis in scène<sup>16</sup>. Ook zij boden een imaginair, 'kernachtig' en op de nationale helden gericht beeld van het verleden.

Op die manier raakten de burgers van het negentiende-eeuwse België omgeven door composities die de helden van de nationale geschiedenis samenbrachten. De pantheons waren alomtegenwoordig en leken zich op allerlei manieren te kunnen vermenvuldigen. Op de Brugse Grote Markt werden in 1846 bij de herdenking van Stevin en daarna in 1853 en 1856 bij koninklijke bezoeken 'gelegenheidspantheons' opge-

13 Geciteerd in *De wereld ten toon. Wereldtentoonstellingen in de Universiteitsbibliotheek 1851-1992* (Leuven, 1992) ongepagineerd.

14 E. Jacobs, 'De vorstelijke privébibliotheken', in: H. Balthazar en J. Stengers, ed., *Dynastie en cultuur in België* (Antwerpen, 1990) 255.

15 *Hendrik Conscience en zijn tijd* (Antwerpen, 1983) 268, nr. 76.

16 T. Verschaffel, 'Het verleden tot weinig herleid. De historische optocht als vorm van de romantische verbeelding', in: J. Tollebeek, F. Ankersmit en W. Krul, ed., *Romantiek en historische cultuur* (Groningen, 1996) 313-314 en 315. Zie vooreen voorbeeld: *Album illustre du Cortège historique organisé à Louvain à l'occasion du cinquantième anniversaire de Ut restauration de l' Université catholique 1834-1884* (Leuven, 1886) pl. 7.

steld<sup>17</sup>. Het portret van Stevin in *Les Belges illustres* opende met een anekdote waarin werd betreurd dat de ontvangstzaal van de Gentse universiteit — in een gebouw dat doelbewust het Pantheon imiteerde — geen beelden bevatte van 'hen die, in de op-eenvolging der tijden, de meeste schittering over hun vaderland hebben verspreid': een pantheon binnen een pantheon dus<sup>18</sup>. En op het frontispice van het tweede deel van de *Biographie nationale* werden de vaderlandse geleerden en kunstenaars afgebeeld, werkend in een halfroond van beelden: een pantheon binnen een pantheon binnen een pantheon.

Die alomtegenwoordigheid maakte de burgers vertrouwd met de vaderlandse helden. Die werden steeds opnieuw als 'voorvaders' gepresenteerd, waardoor de pantheons de allure van een familiealbum aannamen. 'Voorvaders' waren echter ook erflaters; precies daarom diende hun naam aan de vergetelheid te worden ontrukkt ('Keert terug uit uw graf om hier te verschijnen!', dichte Van Hasselt<sup>19</sup>). Het piëteits- en respectvol herdenken werd dan ook beschouwd als het inlossen van een ereschuld. Omgekeerd herinnerden de pantheons eraan — in een taal die iedereen begreep — dat het legaat van de nationale erflaters ook een dure verplichting inhield: hun voorbeeld diende te worden nagevolgd. De in de pantheons verzamelde helden stonden voor de grootsheid en de kracht van de natie en vormden binnen deze imaginaire beelden een hechte en harmonieuze gemeenschap. Zij leerden dat België een levensvatbare staat met een eigen karakter was en dat eendracht macht maakte. Dat was een vaderlandslievende pedagogie, die de beschouwers van het heldengezelschap — 'profitable company', aldus Carlyle<sup>20</sup> — adelde.

De verhevenheid van de in de pantheons besloten boodschap bepaalde de wijze waarop de helden van het nationale Elysium werden voorgesteld. Zij dienden, zoals de kunstcriticus Edouard Fétis over de portretten van Gallait schreef, 'een gevoel van plicht' uit te dragen<sup>21</sup>. Dat stelde grenzen aan de voorstellingen: een al te bewogen dramatiek werd geweerd<sup>22</sup>. De figuren werden veelal niet in actie getoond, maar in rust, met een zekere plechtstatigheid, slechts herkenbaar gemaakt door de hen eigen attributen: Godfried van Bouillon met een zwaard, Mercator met een wereldbol, Rubens met een schilderspalet en een karakteristieke hoed.

De symboliek van de plaats waar althans de belangrijkste pantheons werden ondergebracht, onderstreepte deze verhevenheid nog. Hun geëigende plaats was de hoofd-

17 Stynen, *De onvoltooid verleden tijd*, 86-87 en 95.

18 A. Quetelet, 'Simon Stevin', *Les Belges illustres* (Brussel, 1845) III, 177-178; vgl. *Idem*, 'Simon Stevin', in: A. van Hasselt, ed., *Biographie nationale. Vie des hommes et des femmes illustres de la Belgique, depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours* (Brussel, [1856]) II, 125-126.

19 A. van Hasselt, *La Belgique, ode* (Brussel, 1842) 11-12.

20 Carlyle, *Sartor restartus / On heroes*, 239.

21 Geciteerd in S. le Bailly de Tillegem en R. Hoozee, 'De koninklijke verzameling en de 19de-eeuwse kunst', in: Balthazar en Stengers, ed., *Dynastie en cultuur*, 47.

22 Vgl. L. Pil, 'Quasimodo of Apollo? De romantische historische verbeelding en de beperkingen van het 'heroïsche' monument in het jonge België (1830-1860)', in: Tollebeek, Ankersmit en Krul, ed., *Romantiek en historische cultuur*, 255-272.

stad, waar zij de cruciale centra en daardoor ook de officiële plechtigheden van het land opluisterden. De beeldencampagnes van 1835 en 1850 golden het Nationaal Museum, de vaderlandse kunsttempel; de bustes van 1845 waren bestemd voor de Academie, het centrum van de geleerdheid; Gallait schilderde voor de Senaat en het Koninklijk Paleis, de politieke knooppunten van de natie<sup>23</sup>. Het pantheon van De Caisne werd opgehangen in één van de culturele *hauts lieux* van het land, de Augustijntempel op het Brouckèreplein (al had de kunstenaar zelf het parlamentsgebouw verkozen<sup>24</sup>). Maar ook aan andere, met nationale symboliek beladen plaatsen werd gedacht. In 1849 vroeg de minister van binnenlandse zaken de Academie om advies over het voornemen een beeldenrij in het centraal gelegen park op te stellen<sup>25</sup>. Vijfjaar later presenteerde academielid Adolphe Quetelet het plan opnieuw aan zijn collega's: was er symbolischer plaats dan 'de luisterrijke wandelgang die van het Paleis van onze Koningen naar dit van onze Natie leidt'<sup>26</sup>? Intussen verrezen de pantheons ook buiten de hoofdstad. De roem straalde uit over het land en werd ook op en in de stadhuizen in de provincie verbeeld. De glorie van het verleden diende ook daar de macht van het heden te verheffen.

#### *De orde van het pantheon*

De pantheons omvatten per definitie meerdere figuren. Dat impliceerde dat de kunstenaars, schrijvers en hun opdrachtgevers met compositorische vragen werden geconfronteerd: hoe dienden de figuren ten opzichte van elkaar te worden opgesteld en geschikt? In de typologie van de pantheons kunnen twee basisvarianten worden onderscheiden. De figuren konden eenvoudigweg worden 'opgesomd' in een serie — een *suite* — van afzonderlijke, naast elkaar geplaatste portretten. Op die manier werd een galerij gecreëerd. Dat was de werkwijze van Gallait, Leys, Degroux, de gebroeders De Vriendt. De rijen beelden en bustes beantwoordden aan hetzelfde procédé. Datzelfde gold voor de geschreven pantheons: de portretten volgden elkaar op, van de eerste tot de laatste bladzijde. De *Collection nationale* die de Brusselse uitgever Lebègue in de jaren 1880 publiceerde, ging nog een stap verder: het pantheon werd er niet langer bijeengehouden door een kaft, maar uitgesplitst over verschillende kleine prijsboekjes.

De figuren konden echter ook worden gegroepeerd in één portret. In dat groepsportret werd de galerij van nationale grootheden als het ware gecondenseerd: de *assemblée* verving de *suite*. Dat was het procédé dat door De Caisne, Slingeneyer en De

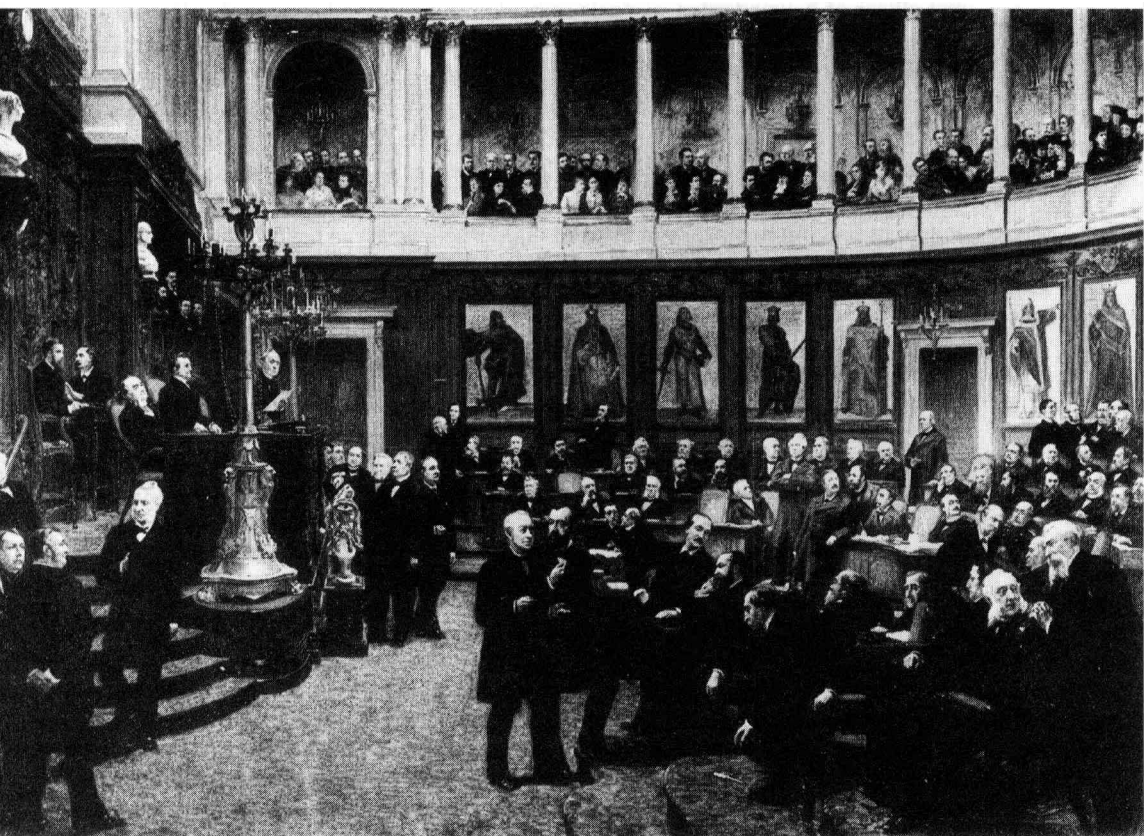
23 Zie voor de indruk die de portrettenreeks in de senaat maakte, de foto in V. Laureys, M. van den Wijngaert, e. a., *De geschiedenis van de Belgische Senaat 1831-1995* (Tielt, 1999) 49.

24 L. Alvin, 'Notice biographique sur le peintre bruxellois Henri de Caisne', *Bulletin de l'Académie royale des sciences, des lettres et des beaux-arts de Belgique*, XXI/ii (1854) 742-743.

25 *Bulletin de l'Académie royale des sciences, des lettres et des beaux-arts de Belgique*, XVI/ii (1849)224, 329 en 588-591.

26 Geciteerd in Kerremans, 'Openbare monumenten', 150-151.





3 E. Blanc-Garin, *De Senaatszaal in 1880* (1880) toont de pas voltooide vergaderzaal met aan de wanden het pantheon van Gallait

Keyser werd gevolgd; in het geval van De Keyser ging het zelfs om een ensemble van drie groepsportretten. Het was ook de werkwijze van de illustratoren van de frontispices van geschriften als de ode van Van Hasselt. Door die werkwijze kreeg de voorstelling meer dynamiek. Het pantheon werd een *tableau vivant* doordat de figuren met elkaar in interactie traden: ze leunden tegen elkaar aan, voerden een gesprek met elkaar of bewonderden — zoals in het kunstenaarspantheon van De Keyser — eikaars werk. Die levendigheid kon de verhevenheid van de voorstelling 'invoelbaar' maken.

Beide basisvarianten kenden subvarianten. De galerij kon op zichzelf staan, zoals in het geval van de portretten van Gallait, de bustes in de Academie of de beelden in de nissen van de stadhuisgevels (al boden deze gevels zelf — ook buiten de beelden — een rijke decoratie). Maar het kon ook gebeuren dat deze galerij expliciet was opgenomen in een groter geheel van historieschilderijen, waarvan het programma de portretten betekenis verleende. Zowel in het geval van Leys als in dat van Degroux en de gebroeders De Vriendt vormde het pantheon — slechts — een onderdeel van monumentale muurschilderingen, die episodes uit respectievelijk de Antwerpse, Ieperse en Brugse geschiedenis in beeld brachten en die op hun beurt waren bedoeld als aanmaningen 'de edele voorbeelden onzer voorouders' te volgen<sup>27</sup>.

Ook het groepsportret kende twee subvarianten. De figuren konden eenvoudigweg worden samengebracht, zoals in twee van de drie groepsportretten van De Keyser (*Schilders en beeldhouwers* en *Schilders en plaatsnijders*). Maar zij konden ook het gezelschap krijgen van één of meerdere allegorische (vrouwen)figuren. De Caisne groepeerde zijn figuren rond de Belgische maagd, De Keyser — in zijn belangrijkste groepsportret (*Antwerpen kroont haar kunstenaars*) — rond de stedenmaagd Antverpia. Op die manier kreeg het pantheon een centrum (zoals de Congreskolom het virtuele verzamelpunt van het standbeeldenpantheon was en Quetelet ervan droomde zijn beeldenrijen te laten uitlopen op een kolossaal beeld van België). Dat centrum gaf de voorstelling een meerwaarde. Het verduidelijkte immers de zin van het genre: de Belgische maagd en Antverpia *kroonden* de verzamelde figuren.

Galerijen en groepsportretten dus, in meerdere varianten. Maar er bestond nóg een variant, die bepaald niet uitzonderlijk was: de combinatie van beide basisvarianten. Slingeneyer leidde de *Glories van België* in met een galerij van twaalf portretten; zijn groepsportret was bedoeld als een 'résumé' van deze galerij<sup>28</sup>. Gallait ontwierp naast zijn galerij vermoedelijk een plafondschildering voor de Senaat; *De triomf van het Goede* bood een groepsportret (inclusief een centrale allegorische figuur) van artistieke grootheden<sup>29</sup>. En lag het procédé niet voor de hand bij de geschreven pantheons?

27 Leys in het programma van de Antwerpse muurschilderingen; zie 'De zaal Leys, op het stadhuis van Antwerpen', *De Vlaamsche School*, XVI (1870) 97-101, met name 97. Vgl. G. Vanzype, *Leys et son école* (Brussel, 1948) 69.

28 L. Solvay, 'Notice sur Ernest Slingeneyer', *Annuaire de l'Académie royale des sciences, des lettres et des sciences morales et politiques et des beaux-arts de Belgique*, LXXXI-LXXXV (1915-1919) 34-35.

29 S. le Bailly de Tillegem, *Louis Gallait (1810-1887). La gloire d'un romantique* ([Brussel], 1987) 216-217.



4 Nicaise de Keyser, *Antwerpen kroont haar kunstenaars* (1872)

De galerij van portretten die de *Biographie nationale* van Van Hasselt was, werd alleszins ingeleid door een frontispice, *België kroont zijn illustere telgen*, dat geheel aan de normen van het 'volwaardige' groepsportret beantwoordde.

Zowel bij de galerijen als bij de groepsportretten diende zich echter nog een ander probleem aan: hoe kon orde worden aangebracht in de pléiade van nationale grootheden, die vaak in zeer verschillende tijdvakken van de vaderlandse geschiedenis hadden geleefd en hun sporen op vaak zeer verschillende terreinen hadden verdiend? De Keyser koos in *Antwerpen kroont haar kunstenaars* primair voor een chronologische ordening: links op het schilderij werden de gotische kunstenaars gegroepeerd, rechts de renaissancekunstenaars. Die tweedeling werd nog geaccentueerd door de twee allegorische vrouwenfiguren aan de voet van Antverpia's troon: de ene verzinnebeeldde de Middeleeuwen, de andere de Renaissance<sup>30</sup>.

Anderen opteerden voor een thematische indeling. Slingeneyer onderscheidde in zijn galerij twee gelijke groepen; de eerste omvatte figuren uit de politieke geschiedenis, de tweede uit de kunstgeschiedenis<sup>31</sup>. Gallait koos voor een driedeling van krijgers, wetgevers en beschermers van de kunsten en de letteren. Quetelet bestemde de *allées* van het park eveneens voor drie groepen: de eerste gang voor de vorsten, de tweede voor de staatslieden en vermaarde generaals, de laatste voor 'de Belgen die zich het meest hebben onderscheiden in de wetenschappen, de letteren en de kunsten'. Ook in de geschreven pantheons was een dergelijke thematische ordening gebruikelijk. *Les Belges illustres* werden gegroepeerd in krijgers en staatslieden, kunstenaars en tenslotte geleerden en letterkundigen. In de *Biographie nationale* werd deze indeling verder verfijnd. Binnen elke thematische groep werden de figuren overigens steeds chronologisch gerangschikt, zoals De Keyser — omgekeerd — binnen elke chronologische groep een thematisch klassement aanbracht.

Een dergelijke ordening — chronologisch of thematisch — was echter niet het enige principe dat de in de pantheons opgenomen figuren hun plaats gaf. Ook de constructie van 'machtsverhoudingen' speelde een rol. Dat lag niet voor de hand. De pantheons hoorden immers egalitaire gemeenschappen te zijn: de nationale grootheden waren allen uitzonderlijke figuren, die, eens de drempel van de uitverkiezing gepasseerd, op gelijke en onvoorwaardelijke wijze recht hadden op de eerbied van het nageslacht. Precies daarom werden de bustes in uniforme rijen opgesteld en kregen de portretten in de galerijen een eenvormig uitzicht (al golden daarbij ook decoratieve motieven). Toch werden er ook hiërarchieën aangebracht, met name bij de groepsportretten, die meer dan de galerijen tot onder- en bovenschikking uitnodigden.

Die hiërarchisering kon op verschillende manieren gebeuren. De Keyser plaatste de meest belangrijk geachte figuren — Quinten Metsys, Jan Gossaert, Frans Floris, Rubens en Van Dyck — op de voorgrond, de minder voornaam geachte op de achter-

30 Vgl. F. Beele, 'De roem van de Antwerpse kunstschool. Twee schilderijenreeksen van Nicaise de Keyser', *Na & naar Van Dyck*, 91-92.

31 Zie E. Slingeneyer, 'Programme des peintures à exécuter dans la grande salle du Palais-ducal, à Bruxelles', *Bulletin des Commissions royales d'art et d'archéologie*. III (1864) 365-382.

grond. Op de zuilen van de getekende pantheons die voor de gedeelten over de wetenschap en de kunst van de *Biographie nationale* werden vervaardigd, werden de namen van de hoogst ingeschatte grootheden goed zichtbaar afgebeeld, die van de anderen werden vaag en (half) verborgen achter de allegorische figuren opgesomd<sup>32</sup>. In de Brugse 'gelegenheidspantheons' van 1846 en 1853 nam de rangschikking een nog radicalere gedaante aan: de *virii illustri* werden in drie klassen onderverdeeld, die — in afnemend belang — beelden, bustes en medaillons kregen toebedeeld. De Academie sanctioneerde dit gebruik in 1849 en voegde eraan toe dat voor sommigen een eenvoudige inscriptie in gouden letters wellicht al volstond: niet iedereen in het nationale pantheon was immers 'in gelijke mate illuster'<sup>33</sup>. Verschil moest er zijn, op aarde, maar ook in de vaderlandse hemel.

### *Betwistbare keuzes*

De drang een hiërarchie binnen de gemeenschap van nationale grootheden aan te brengen hield verband met kwesties van selectie en selectiviteit. Want wie verdiende het eigenlijk in het pantheon te worden opgenomen? Carlyle sprak in 1840 over de universele geschiedenis als 'de geschiedenis van wat de mens in deze wereld heeft bereikt'. De geschiedenis was met andere woorden niet eenvoudig de aaneenschakeling van de gebeurtenissen, het historisch proces zelf, maar dat wat in dat proces werd *gewonnen*. En wat werd gewonnen, zo werd daar in het post-revolutionaire België aan toegevoegd, waren de onafhankelijkheid, de vrijheid en de vrede, de luister en de welvaart. Wie daartoe had bijgedragen, wie daarbij 'werkzaam' was geweest, behoorde tot de 'Grote Mannen' — zelden vrouwen — en verdiende een plaats in de nationale *Hall of fame*. De Academie of speciaal daartoe aangestelde commissies van deskundigen adviseerden de kunstenaars over de concrete invulling daarvan<sup>34</sup>. Het resultaat kon iedereen zien: tot het pantheon behoorden strijders en martelaars als Ambiorix, Boudewijn van Constantinopel en Egmond en Hoorne, vorsten en wetgevers als Jan II van Brabant, Albrecht en Isabella, en Maria-Theresia, kunstenaars als Jan van Eyck en Memling, geleerden als Justus Lipsius en Vesalius, industriëlen als Lieven Bauwens en John Cockerill. Anderen — als Filips II en Jozef II — werden uit het pantheon geweerd: hun rol in de vaderlandse geschiedenis werd als 'onnationaal' beschouwd en werd met onderdrukking of bemoeizucht in verband gebracht. Hun optreden rechtvaardigde geen opname in de nationale galerij.

En wat met de regerende vorst? Zijn positie was onduidelijk. Slingeneyer gaf Leopold I een plaats bij de kunstenaars, omdat hij de publieke cultus van de helden bevorderde. Op de Leuvense stadhuisgevel kreeg hij de laatste plaats, als het eindpunt — de apotheose — van de vaderlandse geschiedenis. In andere pantheons werd zijn

32 Van Hasselt, ed., *Biographie nationale*, II, 1 en 185.

33 *Bulletin de l'Académie royale des sciences, des lettres et des beaux-arts de Belgique*, XVI/ii (1849) 590-591.

34 Zie bijvoorbeeld in het geval van De Caisne: *Bulletin de l'Académie royale des sciences et belles-lettres de Bruxelles*, V (1838) 474 en 561.

naam afzonderlijk in het centrum van de voorstelling vermeld, als stond de vorst tegelijkertijd binnen en buiten het pantheon. Wat was eigenlijk zijn verdienste? Het meritocratische criterium dat voor opname in het pantheon gold, verhinderde dat zijn titel hem automatisch een plaats gaf. Eerder had hij als vorst de plicht de door de vaderlandse helden gewonnen rijkdom veilig te stellen. Dat was de symboliek die lag vervat in het frontispice van het *Album biographique des Belges célèbres*: het pantheon werd er aan de jonge hertog van Brabant, de latere koning Leopold II, *opgedragen*.

Intussen ging iedereen ervan uit — zoals de faam van het vaderland gebod — dat het nationale pantheon goed was gevuld. 'De namen dringen zich in overvloed op', schreef Octave Delepierre in 1840<sup>35</sup>. Eigenlijk konden er nooit genoeg zijn. Slechts weinigen brachten bij hun selectie de discipline op van de illustrator van de in 1851 verschenen *Lectures historiques belges* van Isabelle Gatti de Gamond: die beperkte het nationale pantheon tot Godfried van Bouillon, Karel de Grote en Karel V. Quetelet zag drieënzestig beelden in het park verschijnen, *Les Belges illustres* bevatte zeventig portretten, De Caisne schilderde tachtig figuren. Soms werd erover geklaagd dat deze of gene grootheid ontbrak. Waarom bijvoorbeeld portretteerde Gallait Clovis niet<sup>36</sup>? Slingeneyer had hem toch wél in zijn galerij opgenomen? Het vaderland was bovendien jaloers: wanneer één van de nationale helden door het buitenland — veelal Frankrijk of Duitsland — dreigde te worden geïsurpeerd, werd wrevelig en beslist gereageerd, desnoods met uit de archieven opgegraven documenten die de ware nationaliteit van de betwiste held onomstotelijk vaststelden<sup>37</sup>.

Maar de twijfel knaagde. Niet een tekort, maar een teveel leek het probleem: was het pantheon niet te vól? Viel er bijvoorbeeld op de rechten van sommige in de galerij van de Senaat opgenomen figuren niets af te dingen<sup>38</sup>? Levensbeschouwelijke verschillen konden aan de basis van dergelijke vragen liggen. Behalve de patriottische was er immers ook de ideologische ijkmaat: voor liberalen en katholieken betekende 'nationale grootheid' niet altijd hetzelfde<sup>39</sup>. Dat kon tot ruzies leiden, en tot het besef dat de eendracht broos was. Maar ook los daarvan groeide de scepsis. De oprichting van een pantheon steunde immers op de gedachte dat de geschiedenis tot weinigen kon worden herleid<sup>40</sup>. In het negentiende-eeuwse België leek daarentegen sprake van een inflatie van de nationale grootheid. In *La Renaissance* werd al in 1849 gespot dat de 'statuomanie' ertoe had geleid dat niet de beelden, maar de pleinen voor de beel-

35 O. Delepierre, *La Belgique illustrée par les sciences, les arts et les lettres* (Brussel, 1840) 14-15.

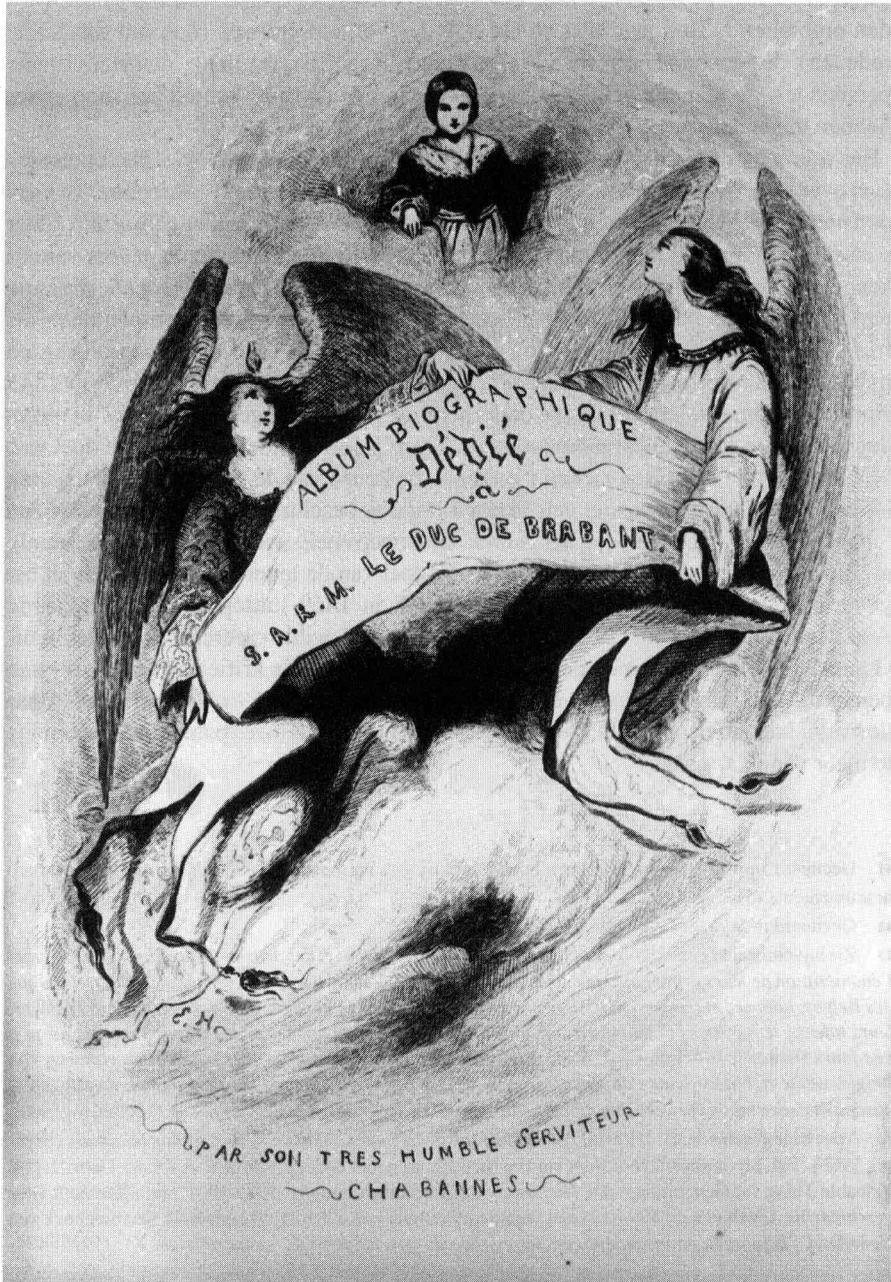
36 Le Bailly de Tillegem, *Gallait*, 333, n. 116.

37 Zie voor een voorbeeld: J. Tollebeek, 'Geschiedenis en oudheidkunde in de negentiende eeuw. De *Messenger des Sciences historiques 1823-1896*', *Bijdragen en mededelingen betreffende de geschiedenis der Nederlanden*, CXIII (1998) 45.

38 Le Bailly de Tillegem, *Gallait*, 217.

39 Vgl. de discussies rond de oprichting van het standbeeld van Stevin: F. Vercauteren, *Cent ans d'histoire nationale en Belgique* (Brussel, 1959) I, 170-171.

40 Vgl. Verschaffel, 'Het verleden tot weinig herleid', 297-320.



5 Frontispice van *Album biographique des Belges célèbres* (Brussel, 1845) I

den ontbraken<sup>41</sup>. Tien jaar later stelde ook de overheid grenzen (ook om financiële redenen): de patriottische verheerlijking diende zich te beperken tot 'de belangrijkste personages, de mannen van de elite, van wie het genie of de arbeid een diep spoor hebben nagelaten'<sup>42</sup>.

Het was echter vooral de publicatie van biografische woordenboeken die tot discussies over selectiviteit — of het gebrek daaraan — leidde. In die woordenboeken werden belangrijke nationale figuren in een alfabetische volgorde samengebracht<sup>43</sup>. Maar waar lag het verschil met de pantheons? Hoe moeilijk het was beide genres van elkaar te onderscheiden, bleek al bij de verschijning in 1850 van de *Biographie générale des Belges morts ou vivants*: dit biografisch woordenboek kreeg een pantheon als frontispice. De verwarring liet zich nog sterker merken rond de samenstelling en publicatie van de 'officiële' *Biographie nationale*, waarmee de Academie in 1845 was belast. Dat was een complexe onderneming, die in de negentiende eeuw in meerdere Europese landen haar pendant had<sup>44</sup>. Toen in 1866 eindelijk het eerste deel was voltooid, richtte de kritiek zich niet enkel op de keuze van de gebiografeerde figuren — een ideologische kwestie: een liberaal criticus beschimpte de Academie als een 'capucinière'<sup>45</sup> — maar ook op het gebrek aan selectiviteit: waren vierhonderdzeventig notities, alleen maar voor de letter A en een deel van de letter B, niet te veel van het goede? In de Kamer vroegen sommigen zich in 1869 luidop af of de bevoegde Academiecommissie misschien zelf 'Grote Mannen' wilde creëren<sup>46</sup>. Jules de Saint-Génois, de voorzitter van de commissie in kwestie, had de kritiek voorzien; hij had benadrukt dat de *Biographie nationale* geen pantheon van *Belges illustres* was<sup>47</sup>. Maar de critici hadden hem niet begrepen. Voor hen was het nieuwe 'pantheon' een bewijs te meer van overmaat.

41 Geciteerd in Van Lennep, 'De beeldhouwkunst tijdens het bewind', 64 en Kerremans, 'Openbare monumenten', 151.

42 Geciteerd in Stynen, *De onvoltooid verleden tijd*, 87.

43 Zie bij voorbeeld *Dictionnaire des hommes de lettres, des savons et des artistes de la Belgique, présentant l'énumération de leurs principaux ouvrages* (Brussel, 1837); J. Pauwels-de Vis, *Dictionnaire biographique des Belges, hommes et femmes, morts et vivants, qui se sont fait remarquer par leurs écrits, leurs actions, leurs talents, leurs vertus et leurs travaux dans tous les genres, depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours* (Brussel, 1843) en C.-F.-A. Piron, *Algemeene levensbeschrijving der mannen en vrouwen van België, welke zich door hunne dapperheid, vernuft, geest, wetenschappen, kunst, deugden, dwalingen of misdaden eenen naam verworven hebben, sedert de eerste lyden tot den dag van heden* (Mechelen, 1860).

44 Voor haar geschiedenis: J. Lavalleye, *Historique de la Commission de la Biographie nationale* (Brussel, 1966). Vgl. bijvoorbeeld voor Engeland en (het achterop hinkende) Nederland: A.J.C.M. Gabriëls, 'A Valuable Thing for Generations'. De *Dictionary of National Biography*, 1881-1901', in: *Tijdschrift voor geschiedenis*, CVIII (1995) 499-518 (met verdere literatuur) en J. Charité, 'Biografisch woordenboek van Nederland', *Bijdragen en mededelingen betreffende de geschiedenis der Nederlanden*, XC (1975) 474-478.

45 Vercauteren, *Cent ans*, I, 176-177.

46 Lavalleye, *Historique*, 33-34.

47 J. de Saint-Génois, 'Introduction', *Biographie nationale*, I (1866) XIII.





6 Frontispice van *Biographie générale des Belges morts ou vivants*. *Hommes politiques, membres des assemblées délibérantes, ecclésiastiques, militaires, savants, artistes et gens de lettres* (Brussel, 1850) met de naam van de regerende vorst in het centrum van de voorstelling

De discussies over de omvang van de pantheons werden verder aangewakkerd door de populariteit van het genre. Dat leek onder zijn succes te bezwijken. Het oncontroleerbare enthousiasme voor de heldencultus leidde immers niet alleen tot de oprichting van nationale, maar ook van meer specifieke pantheons. Soms was de beperking geografisch van aard. De Keyser schilderde *Antwerpse* kunstenaars, de gebroeders De Vriendt figuren uit de *Brugse* geschiedenis, zoals vader en zoon Pickery in het Provinciaal Hof aan de Brugse Grote Markt een galerij van *West-Vlaamse* historische personages schiepen<sup>48</sup>. Ook de stadhuisgevels omvatten grotendeels figuren uit de eigen, stedelijke geschiedenis. Bij de geschreven pantheons zetten de *Biographie liégeoise* van graaf De Becdelièvre en de *Biographie des hommes remarquables de la Flandre Occidentale*, respectievelijk in 1836-1837 en in 1843-1849 verschenen, een oude particularistische traditie voort<sup>49</sup>.

Elke stad en elke provincie leken dus over een eigen pantheon te willen beschikken. Maar dat gold ook voor elke communiteit. De gelovigen vonden hun pantheon in de in 1841 verschenen *Galerie des saints et des saintes qui protègent la Belgique et les Pays-Bas* van abbé Théodule Normand (ingedeeld naar de heiligenkalender, zoals het hoorde). De militairen konden terecht bij het *Pantheon militaire* dat Louis de Larivière in 1880 publiceerde. De kunstenaars waren het best voorzien, onder meer door De Keyser. De artistieke pantheons overschreden overigens vaak de nationale grenzen, zoals niet alleen bleek uit het ensemble van vier groepsportretten dat De Keyser in 1876-1878 voor de kunsthandelaar en prentnuitgever Ernest Gambart vervaardigde, maar ook uit de geveldecoratie voor het nieuwe, in 1890 ingehuldigde Antwerpse Museum: in de loggia kreeg Van Dyck het gezelschap van onder meer Velazquez, Michelangelo en Holbein<sup>50</sup>. Dergelijke creaties sloten aan bij een traditie die van Rafaël tot Ingres en Delaroche liep<sup>51</sup>. Zij brachten eerder de kunst dan het vaderland hulde.

Behalve de geografisch en de thematisch begrensde pantheons kwamen er ook chronologisch beperkte galerijen van vaderlandse beroemdheden tot stand. Dat kon in allerlei gedaanten: de in 1890 ingehuldigde Kleine Zavel in Brussel verbeeldde de zestiende eeuw, in een schoolboek vatten veertien figuren de tijd van Albrecht en Isabella samen<sup>52</sup>. En wat met de eigen, negentiende eeuw? Voor de levende tijdgenoten leken de meeste pantheons gesloten, soms zelfs formeel. Toen in 1845 tot de plaatsing van bustes in de Academie werd besloten, werd bepaald dat de academici

48 Hostyn, 'Romantische recuperatie', 54.

49 Voor de West-Vlaamse variant: zie S. Vrielinck en R. van Eenoo, *IJveren voorgeschiedenis. 150 jaar Genootschap voor geschiedenis 'Société d'Emulation' te Brugge* (Brugge, 1989) 23-24.

50 J. F. Buyck, 'Gambart & Co: notities over een tycoon en 'zijn' kunstenaars'; Beele, 'De roem' en D. Cardyn-Oomen, 'Wie en wat sieren 'onze' gevel. Het beeldhouwwerk aan het KMSKA', *Na & naar Van Dyck*, 80-88, 94-95 (zie ook cat.nrs. 1-4) en 58-67.

51 Zie hiervoor onder meer S. Bann, *Paul Delaroche. History painted* (Princeton, 1997) 200-227.

52 J.-B. Emond, *Histoire de Belgique rédigée d'après le programme-type des écoles primaires et le programme des écoles d'adultes* (Hoei<sup>2</sup>, s. a.) 102.

zelf ten vroegste tien jaar na hun dood tot de 'marmere congregatie' konden toetreden (ook in het Panthéon gold die termijn<sup>53</sup>). Maar Juste publiceerde ter gelegenheid van het halve eeuwfeest van het land een *Panthéon national* dat de lezer van Louis de Potter tot Frère-Orban bracht. Het boek bood een samenvatting van de zesentwintigdelige galerij die Juste vanaf 1865 onder de titel *Les fondateurs de la monarchie beige* had laten verschijnen en was als pantheon dus 'slechts' een kleinschalige versie van een veel groter pantheon, 'een uitsprong van een uitgebreider gebouw', zoals de auteur zelf schreef<sup>54</sup>. Korte tijd later, in 1889, oogstte Alfred Stevens succes in Parijs met een samen met Henri Gervex vervaardigd panorama dat de Franse helden sinds 1789 in beeld bracht<sup>55</sup>.

Al deze specifieke pantheons werden nog aangevuld met 'besloten' historische galerijen, wel zichtbaar voor het publiek, maar nauw verbonden met de geschiedenis van de instelling waar ze werden opgericht. Ze verzezen in hospitalen en bisschoppelijke paleizen, theaters, conservatoria en universiteitsbibliotheken<sup>56</sup>. Maar ook particuliere woningen kregen pantheons<sup>57</sup>. De gevels van de neorenaissancistische huizen bijvoorbeeld werden vaak opgeluisterd door een galerij van portretmedaillons. Maar ging het hier om meer dan om een louter decoratief element?

### *Marginalisering en herleving*

Zo dreigde het genre zijn doel voorbij te schieten: bedoeld als een plechtige hulde aan de elite van de nationale geschiedenis leek het te verworden tot een wat goedkope en ijdele consecratie van een hemelvaart die zowat iedereen te beurt kon vallen. In dat perspectief wordt het begrijpelijk dat herhaaldelijk plannen werden ontworpen voor de oprichting van één Nationaal Monument. Het model daarbij was niet alleen het Panthéon, maar ook het in 1842 ingehuldigde Walhalla, dat Lodewijk I van Beieren nabij Regensburg had laten bouwen en dat bijvoorbeeld ook in Zwitserland tot navolging aanzette<sup>58</sup>. Al in 1849 werd de Academie om advies hieromtrent gevraagd. Zij aarzelde niet: een gebouw met *grandeur* ('deze eeuw waard') zou aan de

53 De uitdrukking 'marmere congregatie' is ontleend aan J. Traeger, 'Walhalla: The Temple of Fame on the Danube', in: K. Hartley, e. a., ed., *The romantic spirit in German art 1790-1990* (Londen, 1994) 304.

54 Th. Juste, *Panthéon national, (1830-1880)* (Bergen, 1961) V-VI. Zie ook Idem, *Notices biographiques* (Brussel, 1876) VII-X.

55 Zie A. Pingeoten R. Hoozee, ed., *Paris — Bruxelles/Bruxelles — Paris. Réalisme, impressionnisme, symbolisme, art nouveau. Les relations artistiques entre la France et la Belgique, 1848-1914* (Parijs, Antwerpen, 1997) 54.

56 Voor een voorbeeld: Van Lennep, ed., *De 19de-eeuwse Belgische beeldhouwkunst*, 416.

57 Onder meer A. Willis, 'De 'Vlaamse neorenaissance': architectuur en ruimte in Antwerpen aan het einde van de 19de eeuw', *Na & naar Van Dyck*, 299-300.

58 Voor dat laatste: zie onder meer D. Gamboni en G. Germann m.m.v. Fr. de Capitani, ed., *Zeichen der Freiheit. Das Bild der Republik in der Kunst des 16. bis 20. Jahrhunderts* (Bern, 1991) 660-665, nr. 444.

versnippering van het eerbetoon aan de nationale helden eindelijk een einde maken<sup>59</sup>. Maar het was vooral Leopold II, die in 1861 het Walhalla had bezocht, die stappen in deze richting ondernam. Een eerste keer, in 1880, koos hij Koekelberg als locatie; de oude Gallait trad daarbij nog als propagandist op<sup>60</sup>. Een tweede keer, in 1902-1905, paste het project in de urbanistische plannen die de vorst omtrent de Naamsepoort — eveneens in Brussel — koesterde<sup>61</sup>.

Het Nationale Walhalla kwam er niet. Leopold II genoot slechts de steun van zijn entourage voor het project. 'Wij voelen geen enkele behoefte vier miljoen op te offeren aan de nagedachtenis van onze grote mannen wanneer in ons land nog duizenden resten die ondervoed zijn', schreef een commentator van *Le Peuple* in 1905<sup>62</sup>. Maar de socialistische oppositie was niet de enige factor in de mislukking van de koninklijke plannen. Op het einde van de negentiende eeuw was de retoriek rond een nationaal pantheon — in welke gedaante ook — uitgehold geraakt. Het romantische patriottisme van 1830 was verzakelijk. De trots op het vaderland was niet verdwenen, maar zij uitte zich niet langer in een gloedvol bezingen van de 'roemvolle' daden van de 'voorvaders'. De geschiedschrijving werd verwetenschappelijk, zoals het in kaart brengen van de eigentijdse toestand van het land ook op een systematischer en encyclopedischer wijze gebeurde dan bijvoorbeeld Jamars *Panthéon national* had toegelaten<sup>63</sup>. Bovendien trachtten de door modernistische bewegingen gegrepen kunstenaars zich te bevrijden van de conventies die het genre hadden gestuurd.

In dat kader verloor het pantheon als vorm van de historische verbeelding snel prestige. Het werd verdrongen naar vanuit artistiek en wetenschappelijk oogpunt marginale dragers als het schoolboek en de historische wandplaat<sup>64</sup>. De verschuivingen binnen het natiebefes zouden het echter een tweede leven geven, toen de twintigste

59 *Bulletin de l'Académie royale des sciences, des lettres et des beaux-arts de Belgique*, XVI/ii (1849) 589-591.

60 *Bulletin de l'Académie royale des sciences, des lettres et des beaux-arts de Belgique*, reeks 2, L/ii (1880)327-330.

61 L. Ranieri, *Leopold II urbaniste* (Brussel, 1973) 327-336; *Idem*, 'Leopold II, zijn urbanistische visie, zijn monumentale bouwwerken', in: Balthazar en Stengers, ed., *Dynastie en cultuur*, 211; P. Lombaerde m.m.v. R. Gobyn, *Leopold II. Roi-bâtitseur* (Gent, 1995) 83 en L. Ranieri, 'Leopold II urbaniste: une passion précoce', in: G. Janssens en J. Stengers, ed., *Nieuw licht op Leopold I & Leopold III. Het Archief Goffinet* ([Brussel], 1997)219-221.

62 Geciteerd in Ranieri, *Leopold II*, 335.

63 Zie voor een voorbeeld hiervan: E. van Bemmcl, ed., *Patria belgica. Encyclopédie nationale ou exposé méthodique de toutes les connaissances relatives à la Belgique ancienne et moderne, physique, sociale et intellectuelle* (3 dln.; Brussel, 1873-1875).

64 Zie voor een voorbeeld: F. Huygens en B. Sloobants, 'Vlaamse schilders: voorbeeldig', *Na & naar Van Dyck*, 301. 'Besloten' pantheons bleven echter in de smaak vallen: de Franse schilder François Flameng ontwierp kort voor zijn dood een pantheon van 'de glories van de *Alma Mater*' voor de herbouwde en in 1927 officieel geopende Leuvense Universiteitshallen, een Leuvense Parnassus (zie *Annuaire de l'Université Catholique de Louvain* (1927-1929) 472 en, A. Rébelliau en L. Mirot, *Le Comité des amis français de Louvain* (1914-1934) (Parijs, 1934) 9).

eeuw reeds drie decennia was gevorderd. In 1930 vierde het honderdjarige België zijn eeuwfeest nog met een monumentaal en luxueus uitgegeven boek waarin de *Grandes figures de la Belgique indépendante* werden samengebracht<sup>65</sup>. Maar kort daarna begon Hendrik Luyten aan een *Guldendoek van Vlaanderen*, een groepsportret van een denkbeeldige Staten-Generaal van de Vlaamse beweging, dat na enige omzwervingen in de IJzertoren terecht zou komen<sup>66</sup>. Nog vóór de Tweede Wereldoorlog werd in dezelfde kringen een geschreven pantheon ontworpen, het in 1941 verschenen boek *WO Grootte Vlamingen*. De verdichting van de geschiedenis werd er — zonder ironie — ingezet tegen de creatie van 1830<sup>67</sup>. De Brusselse uitgeverij die zich in 1943 voornam een *Cinquante gloires belges* te publiceren, wilde deze creatie niet afvallen<sup>68</sup>. Haar plannen werden door de oorlogsomstandigheden gedwarsboemd, maar ook zij getuigden van de herleving van het genre. Het oude en beproefde instrument werd opnieuw gebruikt, door de enen met het oog op de 'bevrijding' van Vlaanderen, door de anderen in de strijd om de *renaissance* van België. Het pantheon kon, zo bleek, verschillende vlaggen dragen.

65 Vgl. de illustratie op de kaft van het Brusselse tijdschrift *Le face à main*, 19 juli 1930, afgebeeld in H. Hasquin, *Historiographie et politique. Essai sur l'histoire de Belgique et la Wallonie* (Charleroi<sup>2</sup>, 1982) tegenover 70.

66 G. Dumez, art. 'Luyten, Henry', in: *Nieuwe Encyclopedie van de Vlaamse beweging* (Tielt, 1998)11, 1969-1970 en M. Holthof, *Historische schilderkunst in de 19de eeuw*, themanummer *Openbaar kunstbezit in Vlaanderen*, XXXVI (1998) iv, 38.

67 M. Beyen, 'Een werk waarop ieder Vlaming fier kan zijn'? Het boek *100 Grootte Vlamingen* (1941) als praal façade van het Vlaams-nationale geschiedenisbouwwerk', in: J. Tollebeek, G. Verbeeck en T. Verschaffel, ed., *De lectuur van het verleden. Opstellen over de geschiedenis van de geschiedschrijving aangeboden aan Reginald de Schryver* (Leuven, 1998) 411 -440.

68 M. Beyen, 'Een bewoonbare geschiedenis. De omgang met het nationale verleden in België en Nederland, 1938-1947' (onuitg. dissertatie; Leuven, 1999) 597-599.

# Vaderland en vrijheid: bewondering en twijfel

WILLEM FRIJHOFF

Recensieartikel naar aanleiding van:

N. C. F. van Sas, ed., *Vaderland. Een geschiedenis van de vijftiende eeuw tot 1940* (Nederlandse begripsgeschiedenis, I; Amsterdam: Amsterdam university press, 1999, xvii+477 blz., ISBN 90 5356 347 4); E. O. G. Haitsma Mulier en W. R. E. Velema, ed., *Vrijheid. Een geschiedenis van de vijftiende tot de twintigste eeuw* (Nederlandse begripsgeschiedenis, II; Amsterdam: Amsterdam university press, 1999, 371 blz., ISBN 90 5356 348 2).

Met veel vlijt en volharding is een Nederlands team van historici, kunsthistorici, neerlandici, en filosofen op initiatief van het Amsterdamse Instituut voor cultuurgeschiedenis, thans opgenomen in het Huizinga instituut, al een aantal jaren bezig een Nederlandse variant van de *Begriffsgeschichte* op en uit te bouwen. Na een bundel bijdragen van meer theoretische aard, *History of concepts* (1998), neerslag van een internationaal symposium op het NIAS, zijn nu de eerste twee themabundels verschenen, respectievelijk over de begrippen Vaderland en Vrijheid. De thema's Beschaving, Burger en Republiek staan op stapel. Al bij de eerste oogopslag bespeurt de lezer grote verschillen tussen deze themabundels en het moederhandboek, de *Geschichtliche Grundbegriffe* van R. Koselleck, O. Brunner en W. Conze (8 delen, 1972-1997), maar ook met de eveneens vanuit Duitsland verzorgde reeks over Franse politieke begrippen, het *Handbuch politisch-sozialer Grundbegriffe in Frankreich 1680-1820* onder redactie van R. Reichardt en E. Schmitt, laatstgenoemde thans opgevolgd door H. J. Lüsebrink (16 themadeeltjes verschenen sinds 1985).

In de algemene inleiding die vooraf gaat aan de bundel *Vaderland* schetst W. R. E. Velema kort hoe het Nederlandse project zich ten opzichte van de andere verhoudt. *Geschichtliche Grundbegriffe* vormde een vernieuwing ten opzichte van de klassieke ideeëngeschiedenis en de nieuwere lexicologie omdat daarin het representatief karakter en de specifieke sociale ligging van bepaalde begrippen krachtig naar voren werden gehaald. Bovendien steunde die onderneming op een duidelijke en vruchtbaar gebleken hypothese. In de periode 1750-1850, met een door Koselleck gemunte term als *Sattelzeit* aangeduid, ondergingen de belangrijkste grondbegrippen een viervoudige ontwikkeling: democratisering, dynamisering, ideologisering, en politisering. Het werden collectief inzetbare actiebegrippen die de politiek inhoudelijk gingen aansturen en de maatschappelijke verhoudingen op termijn grondig veranderden. Omdat die ontwikkeling voor de meeste begrippen in de Verlichtingstijd was gestart, lag het in de rede haar ook voor Frankrijk te onderzoeken. In dat tweede project, het *Handbuch*, werd terecht de voorkeur aan de benaming politiek-sociale grondbegrippen gegeven. Bovendien werd het moment van de betekenisverandering, de *Sattelzeit*, daar wat naar voren gehaald, in overeenstemming met de rol van bakermat die het Franse politieke denken vermoedelijk ten opzichte van het Duitse heeft gespeeld.

Het *Handbuch* werkt met een vooraf nauwkeurig geselecteerd en op sociale spreiding en politieke lading gewogen corpus aan teksten. Met als gevolg een toch wel vrij duidelijke *bias*. Wat men wil aantonen, lijkt er soms al bij voorbaat ingelegd. Aangezien de meeste lemma's door één auteur worden geschreven, is er ook nauwelijks sprake van een echte discussie over het betekenisveld van zo'n begrip. Het Nederlandse project is breder en ook wat onbevanger opgezet. Terwijl het naar thematiek en theorie in grote lijnen bij de beide andere projecten