



ONZE KUNST

DEEL XXX



ONZE KUNST

VOORTZETTING VAN DE VLAAMSCHE SCHOOL

HOOFDREDACTEUR :

DR. P. BUSCHMANN

DEEL XXX

15^e JAARGANG · 2^e HALFJAAR

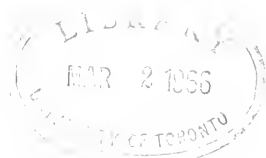
JULI-DECEMBER

1916

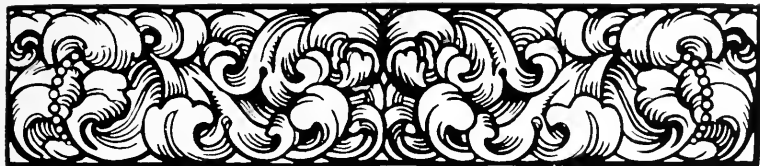


NAAMLOOZE VENNOOTSCHAP « ONZE KUNST » ANTWERPEN
AMSTERDAM : L. J. VEEN.

N
5
07
decl 30



1054298



DE TENTOONSTELLING IN HET MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE LA VILLE DE PARIS

Tweede artikel ()*



SEDERT ik, verleden jaar, de Tentoonstelling der kunstwerken uit de Yzerstreek besprak, werd ze aanmerkelijk uitgebreid en vermeerderd. De nieuwe inzendingen komen voornamelijk uit Veurne en Poperinghe. Na het opbergen der gemakkelijkst te verplaatsen voorwerpen, heeft men ook alles, wat maar met mogelijkheid vervoerd kon worden, als

houten betimmeringen uit kerken en gebouwen, gered voor de beschieting, waaraan het laatste hoekje van het vrije België voortdurend is blootgesteld. Ongelukkig werden het meerendeel der in mijn vorig artikel vermelde verliezen onherroepelijk bevestigd. Onder de puinen der St. Maartens-kerk te Ieperen kwamen slechts de armzalige overblijfsels van Taillebert's koorgestoelte voor den dag, waarvan men, zoo goed en zoo kwaad als het gaan wilde, een fragment heeft getracht te herstellen. Het schijnt dat Nieuwpoort nog enkele kunstwerken bezit, die voor een totalen ondergang gered zouden kunnen worden: maar het Fransche leger houdt de plaats bezet en staat het vervoer niet toe.

De Belgische afdeeling van het „Petit Palais”, welke zal geopend blijven zoo lang de oorlog duurt, omvat thans vijf zalen. De grootste is gevuld met de laatste inzendingen, en geeft in haar geheel een vrij volledig beeld van het kerk-ameublement uit den barok- en rococo-tijd. Men vindt er vooral talrijke voorbeelden van die druk versierde wandbetimmeringen, zoo keurig bewerkt door de knappe beeldsnijders, waarvan men het werk alom in België aantreft. Men treedt binnen door de

(*) Een eerste artikel over dit onderwerp verscheen in het Augustus-nummer van Jaargang 1915. (Deel XXVIII, blz. 41).

DE TENTOONSTELLING IN HET MUSÉE

twee deuren van de eerezaal van het stadhuis te Veurne, welke van 1623 dagteekenen. Tusschen beide deuren in staat de amusante trap van den preekstoel uit de St. Bertijns-kerk te Poperinghe, met de fantasievolle leuning, waar *putti* dartelen, te paard zitten op dolfijntjes of op monsters met een leeuwenlijf, dat in een volutenversiering uitloopt — of spelen met een rozenkrans of door een verrekijker turen. Uit dezelfde kerk komt een dier zware biechtstoelen, van een in België veelvuldig voorkomend type, geflankeerd door kolommen en versierd met standbeelden van heiligen en engelen in gemaakte houding. Men ziet er een Magdalena in puntig keurslijf, laag gedecolleteerd, een schedel in de hand, zich wringen met een theatrale uiting van smart.

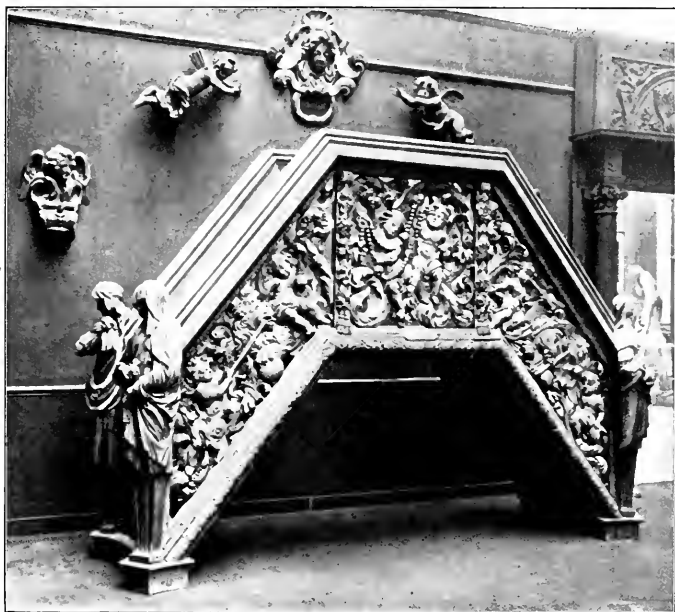
Een groote ruimte in het midden van de zaal wordt omsloten door het koorhek van de O. L. V. Kerk van hetzelfde Poperinghe, dat zoo verloren ligt in een hoekje van West-Vlaanderen, buiten den weg der toeristen. Dit houten hek draagt het jaartal 1752 en is, in opzicht van technische vaardigheid, een hoogst verdienstelijk werk: de zijkanten zijn als kantwerk in hout, waar, tusschen lenige ranken, fantastische kruipdieren slingeren; alles is uitvoerig en doorzichtig bewerkt. De zucht naar ingewikkelde en verfijnde vormen is sterker dan het gevoel voor decoratieve schoonheid. Maar niets kenschetst het tijdperk beter dan het luchtige en wufte uitzicht van die meubileering, die meer aan een boudoir dan aan een kerk doet denken. In het looverwerk der balustrade tuimelen naakte *putti*.

Daarnaast, op een wit- en gouden processie-baldakijn uit de St. Bertijns-kerk, ziet men aanstellerige en drukke heiligenfiguren; aan de vier hoeken schijnen ze halsbrekende kunsten uit te voeren, terwijl poezele engeltjes rond hen stoeien; de stangen, het dak, alles zweeft, zwenkt, golft, loopt uit in voluten, lost zich op in veelvuldige bochten.

Deze werken in Louis XV-stijl zijn geheel Fransch van inspiratie. Daar tegenover schijnt het koorgestoelte der St. Walburgis-kerk te Veurne (1629) bijna klassiek in zijne soberheid.

Achterin, onder de tribune der kapel van de kanselarije van Veurne, ziet men zes albasten beeldjes (er waren er tien), welke het hek der kapel van den Deken, in den linker zijbeuk der St. Maartens-kerk te Ieperen versierden (begin der XVII^{de} eeuw).

Andere werken in hout, de beelden van den preekstoel der St. Bertijns-kerk te Poperinghe, de St. Jan van den preekstoel der St. Walburgis-kerk te Veurne (1727), een schoone lezenaar der zelfde kerk (XVIII^{de} eeuw) volledigen dit geheel, waarmede enkele dier enorme schilderijen harmonieeren, waar de navolgers van Rubens en Jordaens



Trap van den preekstoel der St. Bertijns-kerk. Poperinghe.

(Photo. E. Devismes, Parijs)

met min of meer kunde de motieven dezer meesters en de decoratieve mimiek hunner personages herhalen.

Wanneer wij de twee eerste zijzaaltjes binnentreden, klimmen wij in de tijdsorde op: hier heerscht meer eenvoud en soberheid in het algemeene uiterlijk der werken; de meubels staan vaster op hun pooten, de versiering is meer bescheiden, de figuren der schilderijen zijn niet zoo druk. De XVI^{de} eeuw overheerscht: het is de Renaissance, maar zóó als ze zich in den aanvang in het Noorden openbaarde, en zich aan den geest der plaatselijke, traditioneele kunst aanpaste. Men volgt de worsteling tusschen deze traditioneele elementen en de nieuwe vormen: ik heb er op gewezen in mijn vorige studie bij het bespreken der triptiek uit van Orley's school, welke thans in volle licht midden op een der zaalwanden schittert. Bij de schilderijen welke ik daar vermeldde, werden nog eenige ondergeschikte werken van Romanisten gevoegd, nl. een *Kruisafdoening* van 1562, uit de St. Pieters-kerk te Ieperen, en late kopieën van XV^{de}-eeuwsche werken, die veel langer

DE TENTOONSTELLING IN HET MUSÉE

dan men gewoonlijk aanneemt in de mode bleven, zoo niet als kunstwerken, dan toch als godsdienstige tafereelen.

Een kabinet bevat de resten van het Museum Merghelynck te Ieperen, en brengt ons in de atmosfeer van de 2^{de} helft der XVIII^{de} eeuw.

De laatste zaal bevat een zeer belangwekkende verzameling fotografieën van plaatsen uit de Yserstreek, meestal tijdens den oorlog genomen. Het grootste gedeelte is gewijd aan Ieperen, en niets is aangrijpender en smartelijker, dan de opvolgentlijke fasen der verwoesting te volgen van deze stad, die na den oorlog nog maar een puinhoop zal zijn. Naast de fotografieën, welke ons het vreedzame en grootsche visioen der Iepersche Groote Markt voor oogen brengen, zooals wij die gekend hebben, en waar het kalme, provinciale leven onze fantasie volle vrijheid liet, om de heerlijkheden van het verleden op te roepen voor een der schoonste monumenten der gemeentelijke macht — vinden we de levende getuigenis der tragische dagen, toen de Duitsche granaten op de stad hagelden en de meest verheven bouwwerken vernielden. Den 21^{sten} November 1914 viel de eerste bom op het Nieuwerk: heel de geveltop, die den gevel der Halle voortzet, is ingestort en ontbloomt het inwendige der zalen; den 22^{sten} is de fatale dag van den grooten brand: heel het enorme dak der Halle staat in lichte laaie; de stellingen, welke het belfort omringden, branden en stortten naar beneden. Het belfort zelf is door de obussen opengescheurd, het zakt stuk voor stuk ineen; de hoektorentjes vallen het eene na het andere in; de bressen vergrooten; de gevel der Halle wordt aangetast; geheele vensters worden uitgeslagen. Ziehier de opname door den fotograaf Antony na het groote bombardement uitgevoerd. De enorme zaal welke heel de bovenverdieping der Halle uitmaakte, is geheel zonder dak, en van de wandbeschilderingen blijven nog slechts eenige onregelmatige vlekken over, die langzaam afbrokkelen. Het Nieuwerk bestaat niet meer. Het Museum, waarvan, op den dag van den grooten brand, de inhoud door een bres op straat werd geslingerd, is nu geheel ingevallen, en op 2 December blijft er slechts een puinhoop van over.

De oude kathedraal van St. Martinus werd niet minder zwaar geteisterd: het dak brandde af, de welfsels werden ingedrukt, kolommen vielen dwars over het choor, en de ontwrichte schachten ploften neer op het koorgestoelte van Taillebert; bergen puin overdekken de plaveien der beuken.

En het bombardement gaat voort bij tuschenpoozen, maar steeds weer herhaald. Men spreekt er ten slotte niet meer over, andere gruwelen en andere ruïnen hebben de openbare aandacht elders heen



Biechtstoel uit de St. Bertijns-kerk, Poperinghe.

(Photo E. Devismes, Parijs)

geleid. Maar het vernielingswerk gaat geregeld zijn gang. De laatste opnamen, als die van Dhuicque, uitgevoerd voor de Belgische regeering, zijn verschrikkelijk, en geven ons het beeld eener stad waar een dier ontzettende cataclysmen is losgebroken, die men welcer beschouwde als een uiting van den toorn der goden. Van den St. Martinus-toren staat nog slechts een stuk muur overeind, eenzaam, zonder steunsel; van de kerk, eenige pijlers, die niets meer dragen, gebroken bogen, muurfragmenten waartegen het gruis zich in schuine hoopen opstapelt.

Een amateur-fotografie, op het einde van 1915 genomen, verloont ons de silhouette der Halle na een jaar beschieting: de stompel van het gehavende belfort, doorzichtig geworden, beheerscht de vierkante

massa van het vernielde gebouw, waarvan heel de rechtereuleug ingestort is.

Ieperen sterft: het zal nog enkel in onze herinnering voortleven en weldra alleen nog in de verbeelding der menschen, die zullen droomen van een door den tijd verbleekte afbeelding, zooals wij droomen vóór de heerlijkheid van verdwenen steden. Men heeft er over gesproken om Ieperen herop te bouwen zooals het geweest is: het denkbeeld is onzinnig en overigens niet te verwezenlijken. Een stad als deze heeft een ziel: die valt niet te hermaken. Hare monumenten zijn de vrucht van de gezamentlijke inspanning van een tijdperk, van een gemeenschap; zij zijn de uitdrukking van haar genie. Men zou ze min of meer kunstig kunnen nabootsen, men kan ze niet herscheppen; zij zouden er uit zien als schooljongenswerk, als een voorgeschreven thema, zonder inspiratie uitgevoerd. Laat deze ruïnes blijven wat ze zijn, en laat ze de menschen van morgen leeren, wat een vooruitgang waard is, die niet méér is dan de volmaking van de techniek.

Niet alleen is Ieperen vernield, maar ook het haar omringende landschap, dat de stad in een zoo wonderschoon kader omspande. Detachementen ruitery hebben er gelegen, de paarden hebben de schors afgeknabbeld van de groote, heerlijke boomen en het werk voltooid der kartetsen, die de takken tot splinters sloegen.

Langs den Yzer heeft de overstroming den bodem met brak water bedekt en onvruchtbaar gemaakt. Stompels van honderdmaal getroffen torens, platgeschoten, tot poeder geblazen dorpen, dat is al wat er nog overschiet.

Voor Nieuwpoort ontbreken fotografieën uit den laatsten tijd; maar degene die we sedert maanden kennen toonen reeds, in wat deerniswaardigen staat zich de gebouwen bevinden, die de bekoring uitmaakten van dit oude, rustige, in het groen verscholen stadje.

Veurne bestaat gelukkig nog, en de heerlijke Groote Markt is nagenoeg ongeschonden gebleven, — voor hoe lang nog?

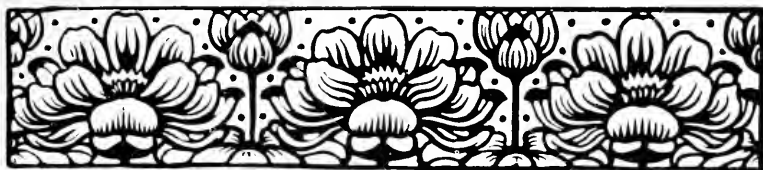
JAC. MESNIL.





Photo L. Deusses, Parijs

Koorhek der O. L. V. Kerk te Poperinghe. — *Rechts*: Koorbanken der St. Walburg's Kerk te Veurne. — *Achterin*: Zangertribune der Kapel van de Kanselarije van Veurne.



TWEE BELGISCHE HOUTGRAVEURS TE LONDEN

II. EDGARD TIJTGAT



ET Tijtgat's prenten treedt men uit het meekundig beperkte gebied der Schoone Kunsten. Alvorens boeken als *Le Lendemain de la Saint Nicolas* of *Le Pelil Chaperon Rouge* te openen, legt men luchtartig den last van esthetische theorieën neder. De „beeldekens” van dien graveur laten zich niet beredeneeren. Ze worden niet begrepen door den deskundige en den criticus alleen. Zij schijnen den eenvoudige van geest te willen behagen. Dit blijkt uit deze beide werken, waarvan alleen het laatste te Londen werd uitgevoerd.

Deze houtsnedes nemen een loopje met alle intellectualiteit en laten zich niet rangschikken. Dit is amusant en bewonderenswaardig. Zoo die prenten nu eens romantisch aandoen, dan weer doen denken aan plaatjes van het jaar '30, elders weer er impressionistisch uitzien, of gothisch schijnen, is er geen enkel dat geheel aan het programma van een dezer richtingen beantwoordt. Soms zelfs schijnt een dier platen futuristische neigingen te vertoonen. Echter, op het oogenblik van de grens te overschrijden, houdt de kunstenaar op. Dan zien de systeem-makers, die het prentje bijna in het vakje voor futurisme hadden opgehangen, zich ook genoodzaakt te stoppen. Hij behoort dus tot geen enkele school. Wanneer een criticus Tijtgat's werken wil bespreken, zal hij genoodzaakt zijn ze trouwelijk te volgen. Hij zal deze prentjes beschrijven, zooals ze, in reeksen van zestien verdeeld, kleine verhaaltjes vormen.

Zijne prentjes zullen vrij blijven van alle esthetiek en van alle literatuur. Want Tijtgat, in 1879 geboren, is simpel gebleven, en in een zoo algeheele en onschuldige poëzie van het realisme is er geen gevaar tot verderf. Redevoeringen en pedanterie schrikken kinderen af. En Tijtgat is een kind, wanneer men aanneemt dat een eenvoudig en eerlijk ambachtsman even waardig is als een kind.

TWEE BELGISCHE HOUTGRAVEURS TE LONDEN

Ook is het als ambachtsman dat ik hem, zoo dit mijne bedoeling was, tot eenige traditie zou kunnen terugvoeren. Als zoodanig heeft hij een bepaalde beteekenis in ons tijdvak van kunsten en ambachten. Met Delstanche en enkele anderen, is hij de houtgraveur die wij



EDGARD TIJTGAT: Eigen portret; houtsnede.

wenschten. Stellig bestond bij hen, die gevoelig zijn voor de door menschenhanden geschapen schoonheid, sedert lang het verlangen naar een dergelijke wedergeboorte. De houtsnede, zooals ze door Tjtgat wordt beoefend, moest in een tijd als deze herboren worden, nu wij, ondanks den oorlog, in den grond van ons hart overtuigd zijn, dat een ommekeer in alle waarden te verwachten is.

Onder de dingen waarheen wij terugkeeren, met verwerping van alle dwaze begrippen van voorrang in kunstzaken, behoort de houtgravure. Valt deze in den smaak van het publiek? Is het publiek voorbereid om het werk dat Tjtgat beoofst, te waardeeren? Overal tracht men

de belangstelling van dit publiek op te wekken. In Frankrijk (*Montjoie*) en in Duitschland (*Der Sturm*) vindt men gravuren op hout of op linoleum, tot in de dagbladen. In Engeland zijn er verschillende knappe houtsnijders; uitgevers als Roger Fry hebben hun voorkeur voor hout doen blijken. In België werd de volksprentkunst heropgebeurd door Max Elskamp, en Emile van Heurck wijdde er een standaardwerk aan. In Holland onderscheidde Dr. Boekenoogen zich op dit gebied. Sedert jaren werden de houtsneden der incunabels bestudeerd. Monumentale werken werden daaraan o. a. gewijd door Sir Martin Conway en Wouter Nijhoff. En nog zooveel méér werd er gepubliceerd, vóór het optreden der graveurs, waarvan wij thans veel verwachten.

Le Lendemain de ta St. Nicolas is een der werken die aan deze verwachtingen beantwoorden. Het is wel de meest verbazende en ook de meest zuivere uitgave van dien aard. Dit is houtgravure in haar primitieve ongereptheid. De houtgravure, volgens Tjtgat's opvatting, die ook de onze is, dient geenszins om landschappen of portretten grafisch, volgens professorale voorschriften weer te geven. Het is een



EDGARD TIJTGAT: Sinterklaas opent de deur van zijn Paleis.
(Houtsnede in kleur uit: *Le Lendemain de la Saint-Nicolas*, Uitgave van Rémy Havermans, Brussel).

volkomen zelfstandige kunst, een eigen ambacht. Zou ik durven zeggen, dat zijn laatste houtsneden, de reeks van *Roodkapje* haast timmermanswerk zijn, even nederig als eerlijk?

De afdruk van het blok op het papier moet de eerlijkheid van het begeesterende werk bewijzen. De verwantschap van dit werk met de conventionele tekening der schilders is ver te zoeken. Volgens Tjtgat is de gravuur beeldhouwde mozaïek, of veeleer nog een soort netwerk, in den aard van de koperen vakjes die de Chineezzen maken

TWEE BELGISCHE HOUTGRAVEURS TE LONDEN

voor hun émail cloisonné. De doode oppervlakte, die geen rol te vervullen heeft, snijdt hij weg. De sprekende gedeelten blijven intact, en vormen hier linten, daar zware punten of veelvuldig omlinjende vakken. Nooit halve tonen. Ongetwijfeld oordeelt de graveur, dat halftonen slechts verkregen worden



EDGARD TLJTGAT: Roodkapje wordt aangekleed.
(Houtsnede uit het onuitgegeven *Vertelset van Roodkapje*).

door de pen of het potlood; halftonen worden *gelegd* met een teekeninstrument. Maar in de houtbewerking is zooiets niet mogelijk. Daar „spaat men uit” volgens een uitstekend woord van den ambachtsman. En men kan, zelfs in de stippelgravure, alleen „vol” hout uitsparen. De hachure is een verbastering van het vak, een goed meubelmaker, een goed pottbakker, een goed drijver zal dit begrijpen. Delstanche, wiens techniek

grondig verschilt, werkt evenmin met eigenlijke „hachuren”.

In den *St. Niklaas* merkt men nog enkele zwakheden op, die niet meer te vinden zijn in de te Londen gesneden prentjes. Bij voorbeeld geloof ik niet dat de graveur nog zou probeeren om, volgens de conventies der schilderkunst, het modelé der beenen of der figuur na te bootsen. Zoo hij thans een te groote oppervlakte hout tusschen kleinere laat staan, verdeelt hij die groote oppervlakte door haar twee verschillende kleuren te geven. Zoo b.v. wanneer een gelaatsmasker te breed is, en omringd door een blauwen omtrek, legt hij er (met het blok voor het drukken van het geel) een flinke gele vlek op; bovendien (met het roode blok) drukt hij er een kladje rood voor de wangen over, en een rood puntje of halfmaantje voor den mond.

Ik moet zeggen waarom *Le Lendemain de la Saint Nicolas*, evenzeer bijna als *Roodkapje* een éénig werk is van moderne gravuur. Ik zeide, dat het zuivere houtsnede is; en het is kostbaar, omdat de oprechte en onschuldige stem van het kind er in weerklinkt. Een kind kan zich, helaas, voor ons niet verstaanbaar maken. Er was dus een ongerepten geest noodig, vrij van de ijdele worstelingen der gedachte.

TWEE BELGISCHE HOUTGRAVEURS TE LONDEN

Het kalme, heldere en kinderlijk oprechte karakter komt reeds tot uiting in de enkele regels tekst, die Tjigtat aan zijne prenten toevoegt. Elke bladzijde eindigt met een gedachte van onomstootelijke waarheid. Aan de wiskunstige waarheden, die een kinderhoofdje ons mededeelt,

valt niet te twijfelen: „Des petits ballons flottaient dans l'air”. „Le petit mouton était en massepain”. „Le Napoléon était en bois”. „Leurs tomawhaks étaient en chocolat”. Deze opmerkingen van het jongetje, dat het verhaal van Tjigtat „droomt”, doen gevoelen, hoe het wordt voorgesteld. Het jongetje droomt dat hij, met zijn zusje, Sint Niklaas in een helderen nacht tegenkomt. De Sant wandelt door zijn domein, dat met lekkernijen is gestoffeerd. De deuren zijn van kandij, de



EDGARD TIJGAT: Roodkapje plukt bloemen aan den weg. (Houtsnede uit het onuitgegeven *Vertelset van Roodkapje*).

vloer van karamel. Een overvloed van speelgoed en poppen krijgen de kinderen te zien. Men begrijpt wat daaruit te halen valt voor een naïeve en positieve ziel, die gelooft dat poppen inderdaad leven. Want, evenals Francis de Miomandre, toen hij *Pierre Pons* schreef, moeten wij daaraan gelooven. Laten wij die sprakeloze schepsels niet misprijzen, zou Tjigtat zeggen, zoo hij er aan dacht ons iets te leeren. Behooren zij niet tot de kunst, en is hun spraak niet verwant aan die van standbeelden of schilderijen? Tjigtat verleent hun een eigen, geheimzinnig en dromerig leven. Bij het werk van dezen graveur, denkt men aan de woorden van Anatole France, naar aanleiding van een boek van Camille Lemonnier: „Je crois à l'âme immortelle de Polichinelle. Je crois à la majesté des marionnettes et des poupées”.

Deze historie van Sinter Klaas wordt door Tjigtat verhaald in prenten, zoo groot als Doré's platen voor den Bijbel. Dat deze prenten op dit groote formaat kostelijk zijn, is wel een bewijs voor hun kwaliteiten als zuivere houtsnede. De kleuren zijn zooals wij ze gaarne vinden in onze kinderlijke „verfdoozen”. Rose van suikergoed, blauw

TWEE BELGISCHE HOUTGRAVEURS TE LONDEN

van behangselpapier ⁽¹⁾ — men kan zich geen uitvoering en geen kleur denken, die er natuurlijker en onschuldiger uitzien.

Vóór zijn vertrek uit België had Edgard Tjigtgat ons zijn bekoorlijk *Lendemain de la Saint Nicolas* gegeven. Toen reeds wijdde hij aandacht



EDGARD TIJTGAT: Grootmoeder's huis.
(Houtsnede in kleur uit het onuitgegeven *Vertelstel van Roodkapje*).

aan de volksprenten. Te Londen — eens zal men weten wat de kunstenaars in de ballingschap verloren en wat ze ergewonnen hebben — heeft hij de prenten gesneden, welke hem een plaats doen innemen in de rij boekverluchters, die opklimt tot het midden der vijftiende eeuw. Maar hij heeft ook „Mannekenbladen” uitgevoerd, zooals die te Turnhout werden gedrukt ⁽²⁾. Een dier mannekenbladen „Onverwachte terugkomst van een Belgisch Vluchteling” werd gedrukt en verkocht ten bate der „Asiles des soldats invalides Belges”. Een ander: „De goede en de slechte Koning” bestaat nog slechts als ontwerp in waterverf. Een derde, waarvan alleen enkele losse proefjes van elk tooneeltje afzonderlijk getrokken werden, is wel het voornaamste werk dat hij te Londen heeft uitgevoerd. De schoonheid dezer reeks, waarvan de proefjes op een kostelijk oud Chineesch papier werden afgedrukt, is moeilijk te omschrijven. Ik zeide reeds, dat de critiek niet heelemaal op haar gemak is tegenover deze gister nog verwaarloosde, zoo niet geminachte dingen. Ik wil hier enkel de onderwerpen der tooneeltjes vermelden, en daarbij trachten het werk van den snijder toe te lichten.

⁽¹⁾ Edgard Tjigtgat heeft zeer fraai behangselpapier ontworpen.

⁽²⁾ Daar ik Tjigtgat hier enkel als graveur behandel, weid ik niet uit over de schilderijen welke hij in België en in Engeland maakte, zooals b.v. een *Landschap te Wimbledon*, het *Portret van Mevr. T.*, *Opschik*, *Groep vluchtelingen* enz. en een groot aantal teekeningen.

TWEE BELGISCHE HOUTGRAVEURS TE LONDEN

Het is het vertelsel van *Roodkapje*. Zeg niet: oude historie. Zij is van alle tijden, en Tjigtgat maakte er een tapijtwerk van, dat in zijn aard niet minder schoon is, dan dat van de *Vrouw met den Eenhoorn*. Eerst wordt Roodkapje aangekleed in een kamer met „Pompadour” behangspapier. Al onskinder-spielgoed was zoo bont als de zadels en de karretjes der Napolitaansche campagna. Wanneer Tjigtgat de gelegenheid niet heeft om den achtergrond zijner platen met wandbehang te stip-pelen, strooit hij doode blade-ren rond, of laat hij er zonne-vlekken schitteren. Op het volgende prentje vindt men denzelfden blauw en wit ge-ruiten vloer. Een Vlaamsche kast, in den achtergrond, is versierd met een Lieve-Vrouwtje onder een glazen klok, tusschen twee kaarsen. De moeder geeft het wafeltje aan het kind. Dan ziet men die twee van elkaar



EDGARD TIJTGAT. Pikhaantje's terugkomst in het Vaderland.
(Houtsnede in kleur uit het *Mannekensblad*: *Over-wachte terugkomst van een Belgisch Vluchteling*).

afscheid nemen op den drempel van een heerlijk huizeken met groene vensterluiken. Wij gaan door het bosch met smaragdgroene boom-stammen. De wolf nadert nog niet, maar hij loert achter een boom; de aanwezigheid van twee houthakkers houdt hem op een afstand. Maar verder wordt hij, als een mensch opgericht, zonder argwaan door Roodkapje aangesproken. En zeer gedienschtig wijst hij het kind den weg. Dan ijlt hij dadelijk vooruit langs een anderen weg. Zoo vlug gaat het, dat de bladeren er als lange strepen gaan uitzien. Dit prentje zou, een oogenblik, de futuristen kunnen bekoren. Maar niets is verder van alle theorieën verwijderd!

Op een aardig plaatje ziet men Roodkapje bloemen plukken en vlinders vangen. De weg is mooi geel. Dit geel schittert, in poeder, in zijne verfdoo's, naast teeder blauw en vurig rood; hij zelf bereidt zijn drukinkt, die ruikt naar een oud en zorgzaam werkhuis; dan inkt hij zijne houtsneden in en drukt ze af, op een allerprimitiefste pers, die hij in de ballingschap gemaakt heeft.

De bruine wolf — dit bruin werd verkregen door over elkaar

drukken van geel en rood — klopt aan de deur, nabij den molen; de gevel schittert in het zonnelicht. Het volgende prentje is curieus: men ziet er enkel de bedgordijnen, versierd met groote bladeren; daartusschen verschijnt het bleeke en gerimpelde gelaat der Grootmoeder. Vervolgens verschijnt de wolf, die de muts opzet der oude, die hij heeft opgeslokt. Roodkapje komt aan, en ontkleedt zich om bij Grootmoeder in het bed te gaan liggen; verbazing van het kind als zij er den wolf ziet liggen; zij wist niet, dat het oudje er in bed zóó leelijk uitzag. Het laatste plaatje zou alléén reeds doen begrijpen in welke rein poëtische atmosfeer het geheel werd opgevat. Het is het huisje der grootmoeder, te midden der eenzame velden; het is door een muurtje omringd; de deur werd door den wolf niet gesloten na de slachting. Het is expressief, als een oud, weemoedig liedje.

Met moeite heb ik mij bij de vermelding der prentjes beperkt. Zoo ik ze uitvoeriger besproken had, ware ik de mij in dit tijdschrift gestelde grenzen te buiten gegaan. Het kwam er vooral op aan, de waarde van Tijtgat's prenten te doen uitschijnen, hun buitengewone zuiverheid en de natuurlijke soberheid van zijne techniek, — om de plaats te bepalen, die hij onder de plaatsnijders inneemt, en ten slotte viel er op te wijzen, wat hij tijdens zijn verblijf te Londen heeft uitgevoerd en geleerd.

Hij behoort tot het eeuwenoude geslacht der prentsnijders. Wat onderscheidt zijn werk van de „Mannkensbladen” die wij in onze jeugd gekend hebben? Die oude „beeldekens” bewaarden te nauwer nood een herinnering aan de modellen, waarvan ze de kopie waren. Tien, twintig maal werden zij door veelal weinig begeesterde ambachtslieden gekopieerd. Het oorspronkelijke model dezer mannekensbladen was waarschijnlijk even zuiver en even onschuldig als Tijtgat's prenten. Maar misschien leefde er minder poëzie in en minder naïeve oorspronkelijkheid.

J. DE BOSSCHERE.





EEN BOEK OVER ALBERT NEUHUYS ⁽¹⁾



ET is wel opmerkelijk dat iemand die in de kunstgeschiedenis studeerde, iemand die als het ware opgegroeid is te midden van die mooie verzameling oude kunst, welke in het Mauritshuis te Den Haag een waardig tehuis geniet, en waarvan hij nu aan het hoofd staat; iemand, die colleges geeft in de kunstgeschiedenis, en zich dus nageenough aldoor te midden van oude kunst beweegt, — dat zoo iemand genoeg belangstelling toont voor onze moderne kunst om er een tamelijk uitvoerige studie over te schrijven.

Intusschen, behalve dat hij een groot schilder is, is Neuhuys in zijn kunst wel in het bijzonder Hollandsch en het zal allicht deze eigenschap geweest zijn, waardoor dr. Martin zich tot hem aangetrokken gevoelde. „Het is te voorzien, schrijft hij, dat eenmaal de bestudeering van de Haagsche school op dezelfde wijze zal worden aangevat als onze oude meesters. Het is noodzakelijk dat hetgeen wij bij de studie der kunst van laatstgenoemde meesters missen, met betrekking tot eerstgenoemde zooveel mogelijk aanwezig zij.”

Dr. Martin heeft gelijk. Er is, geloof ik, geen beter middel om te verhinderen dat de groote, intieme kunst der Haagsche meesters eens zoo zal worden aangepakt als die onzer oude meesters, dan goede studies, zoowel aesthetisch als historisch, al zullen de eindelooze quaesties van echt en onecht wel nooit te vermijden zijn; hiervan zijn bij de moderne schilderijen nu reeds voorbeelden bekend.

Het is den schrijver gelukt het evenwicht te bewaren tusschen het aesthetische en het historische, ja, door het indeelen van deze studie in verschillende rubrieken, treedt het laatste heel en al niet op den voorgrond. Als zoodanig kan men dit boek werkelijk een voorbeeld noemen.

(¹) Dr. W. MARTIN. *Albert Neuhuys, zijn leven en zijn kunst*. P. N. van Kampen en Zoon, Amsterdam. (Met 51 afbeeldingen in lichtdruk; in 4^o; prijs / 12.50.)

Op deze wijze toch wordt de karakteristiek van het werk, niet telkens geobstrueerd door de historische bijzonderheden.

Dr. Martin begint met een beknopte biografie, geeft dan een kenschetsing van het werk van Neuhuys, zet dit voort in het historische overzicht van zijn schilderijen en geeft eindelijk nog een lijst van de voornaamste data uit het leven van den schilder. Door inlichtingen van Neuhuys en Mevrouw Neuhuys, door bespreking van reproducties naar de schilderijen, is het eenvoudige verloop van dit leven, nagenoeg jaar op jaar gevolgd. Ofschoon onvolledig — teveel is naar den vreemde gegaan — geeft dit boek nog een lijst van de meeste schilderijen hier te lande.

Wij zouden met deze aankondiging kunnen volstaan, ware het niet dat de schrijver van „Gerard Dou en zijn tijd” recht heeft op een dieper ingaan in zijn werk. Alleen hierom veroorloven wij ons enkele opmerkingen, meer kantteekeningen, zooals men die al lezende maakt.

De eerste betreft den persoon van Neuhuys, die ons niet gemeenzaam uit deze studie te gemoet treedt. Ieder die eenigszins uitvoerig over de meesters der Haagsche school schrijft, zonder nader met dien kring bekend te zijn geweest, zonder ze in hun genootschap, in hun omgang, zonder vooral gemeenzaam over hen te hebben hooren spreken, zal deze moeilijkheid ondervinden.

De levensbizarheden, die dr. Martin van den schilder zelf of van Mevrouw Neuhuys gehoord heeft, zijn natuurlijk zoo betrouwbaar mogelijk. Alleen wat men in een interview zegt, waar de interviewer mischien met potlood en papier in de hand luistert, is heel iets anders of dat hetzelfde, spontaan gevoeld, gezegd wordt.

Wij zijn de eerste om te wenschen, dat in een studie over een kunstenaar zijn persoon er zooveel mogelijk buiten wordt gehouden. Houbraken met zijn verhalen is wel een afschrikkend voorbeeld. Maar het idealiseren van den persoon van den schilder, waarin de schrijver van deze studie nog al eens vervalt, is een ander uiterste, dat aan de waarde van diens kunst niets bijdraagt en ons den persoon niet nader brengt. Doch het voorbeeld dat ik wilde noemen, raakt zoowel den persoon als het werk.

Dr. Martin schrijft bij herhaling over de vele reizen die Neuhuys, doorgaans met zijn geheele familie maakte; en hoe deze reizen ook ten doel hadden om veel kunst, vooral schilderkunst te zien. „Hij had een grooten hartstocht voor het métier van het schilderen. Daarom interesseerde hij zich zeer voor de wijze, waarop anderen dit métier uitoeffenden of hadden uitgeoefend. Wij hebben met hem zitten praten

over Potter's manier van blaadjes en schaduwen schilderen, over de techniek van Leibl, over technische tekortkomingen bij Israëls, over „glacis" bij Fra Angelico, en wat niet al."

Het aangehaalde is karakteristiek, wij hebben ook bewijzen — heeft men die bij een schilder noodig? — dat hij persoonlijk in zijn smaak en in zijn opmerkingen was.

De schrijver gaat dan voort: „Deze reizen verfrischten hem, want ze gaven hem een nieuwen kijk op zijn eigen land, op de omgeving waarin hij werkte, op zijn werk zelf." Dit resultaat zal wel het doel geweest zijn van den schilder. Hij kende dit resultaat bij ervaring. Ongevraagd vertelde Neuhuys mij aan tafel, dat hij dikwijls buien had van niet te kunnen werken, en dat hij dan zoo spoedig mogelijk, liefst met de geheele familie op reis ging. Zoo gezien, wordt dit reizen iets anders, is het of een zekere ongedurigheid zich van hem meester kon maken, waardoor hij niet kon werken. Mijn geheugen heb ik hierover nog eens opgefrischt bij den schilder, die indertijd met mij de gast van den Heer en Mevrouw Neuhuys was.

Op bladzij 24, in de korte uiteenzetting van de artistieke ontwikkeling van den schilder lezen wij: „Neuhuys vertelde mij eens dat hij ongeveer 1868, na eindeloos gestudeer naar gekleed model thuis, het gevoel had dat hij uitgekeken was en dat het zóó niet langer kon. Hij vertrok toen naar Nunspeet."

Wij halen deze bizonderheid aan, die trouwens door de mooie reproducties in dit werk gesteund wordt, omdat wij op curieuse wijze nog aan een ander bewijs hiervan gekomen zijn. In Amsterdam had ik een model (geen academiemodel), dat bij verschillende schilders, ook bij Albert Neuhuys geposeerd had. Zij vertelde dat hij het natuurlijke maar niet te pakken kon krijgen, hoeveel houdingen hij ook probeerde, tot dat op een keer, terwijl zij haar laarzen toeknoopte om naar huis te gaan, hij getroffen stond door die houding en haar vroeg even te blijven staan. Dit is geen verhaal dat men verzinnen kan, doch uit het feit dat Neuhuys door deze ongeposeerde houding getroffen stond, zou men wat moderners van hem verwacht hebben, dan een min of meer conventioneel binnenhuisschilder.

Wat verder zegt de schrijver zeer juist, dat de verhaaltjes, l'anecdote, waarmede hij deze nieuwe periode begon, hem niet bevredigden. „Hoe minder er gebeurt dat de aandacht van het zuiver innerlijke zou kunnen afleiden, des te beter bereikt Neuhuys zijn doel. Zoo kwam hij ten slotte tot datgene waarin ook de Delftsche Vermeer en Pieter de Hooch hun kracht vonden: de actieloosheid waardoor de aesthetische

eigenschappen zooveel mogelijk worden geconcentreerd op picturale en geestelijke kwaliteiten.”

De schilder Artz noemde de binnenhuizen der Hagenaars en dus ook de zijne gaarne stilleven, misschien stil-leven. Intusschen ben ik blij dat dr. Martin dit ook van sommige der oude interieurschilders doet. Vroeger dacht ik wel eens dat deze de directe reflectie gaven van het leven om hen heen, zooals men dat ook ten onrechte dacht van de Japansche houtsneden en zooals men dit allicht in het buitenland zal denken van de Hollandsche visschers- of boereninterieurs.

Op bladzijde 19 lezen wij: „hij (Neuhuys) was realist in dezen zin, dat hij zeer sterk behoefte had aan directen steun van de werkelijkheid, die hij niet anders wenschte te geven dan zooals hij die zag: (de spatieering is van mij). Vandaar in veel van zijn werk dat streven naar karakteruitdrukking dat aan zijn portretten het pittige, aan zijn binnenhuizen die alom bewonderde, van gezelligheid doortintelde atmosfeer geeft.”

Dit komt mij niet overal juist voor. De behoefte toch van Neuhuys om in de binnenhuizen zelve te schilderen, kwam niet zoozeer uit werkelijkszin voort — men kan eenforsch realist zijn en toch op het atelier schilderen — als wel omdat hem de verbeeldingskracht en het artistieke geheugen ontbraken, de eigenschappen die Jacob Maris en Jozef Israëls in zoo hooge mate bezaten en waardoor zij, de stof beheerschend, hun indrukken, sentiment, hun stemming in hun werk vrijelijk konden geven. Door dit gemis moest Neuhuys zijn toevlucht nemen tot het ongeriefelijk werken in het binnenhuis zelf, met gebrek-kig licht.

Neuhuys had zelfs, evenals enkele andere Larensche schilders, een binnenhuis daar, dat hem aanstond, jaren lang in huur, zóó dat hij er uitsluitend kon schilderen en de bewoners als modellen gebruiken. Indien een schilder uit Den Haag of elders, onbekend met die toestanden met zijn schildersboel in Laren kwam om daar interieur te schilderen, ontving hij in de beste milieus onveranderlijk ten antwoord, dat zij geen schilder binnen mochten laten, want dat zij aan die of die behoorden.

Het was misschien heel practisch, doch hoe werkte deze manier de routine, de conventie in de hand, hoe doodend voor de spontane waarneming. Doch behalve in Laren, schilderde Neuhuys buitendien dikwijls in Brabant en in Drenthe. Trouwens dit is geen kleineeren van het werk van Albert Neuhuys en anderen. Wat hun aandacht trok in de visschers- of boereninterieurs was het licht dat door de

troebele ramen gecondenseerder binnenviel, zich malscher hechtte op een kinderfiguurtje; was de tonige atmosfeer mede veroorzaakt door primitieve schoorsteenen, die een blauwen rook in het vertrek veroorzaakten; was de diepe schouw, middelpunt van het gezin, het raam waarvoor een vrouw zat te werken, de deel waarop de figuren zoo goed in de ruimte zitten.

Wanneer wij bladzijde 29 lezen: „Voor het geestelijke gevoelig als Israëls, coloristisch van een aanleg als Jacob Maris” . . . dan komt ons de vergelijking niet gelukkig voor. Het is zeker dat er geen schilderstuk zonder beteekenis gemaakt kan worden, zonder geestelijke eigenschappen, en nimmer hebben wij het minderwaardig geacht als een kunstenaar deze eigenschappen geheel richt op het *métier*, op het te maken schilderij, zooals Neuhuys deed, zooals sommige 17^{de}-eeuwsche interieurschilders deden, doch zooals Jozef Israëls stellig niet deed. Ook willen wij geenzins ontkennen dat Neuhuys gevoelig voor kleur was. Doch Neuhuys had zijn kleur aan Jaap Maris te danken: hij was de gevoelige volger, niet de voorganger. En dan met hoeveel meer afwisseling heeft deze zijn kleur toegepast, welk een kleurenrijkdom en rijkheid heeft hij in zijn interieurs met kinderen laten zien! Ook is het m. i. overschatting waar de schrijver het teekenen van Neuhuys bij dit van Menzel vergelijkt en den invloed van den laatsten op onzen schilder vaststelt! Men kan de teekeningen van den Hollander niet beoordeelen naar de collectie welke het Museum Boymans bezit. Dit zijn meest alle teekeningen later naar de schilderijen gemaakt. Op bladzijde 33 van dit boek treft een aardige krabbel van een kind, dat er uitziet of het naar de natuur geteekend is, dr. Martin kent er meer zoo en geeft er in dit boek ook nog andere voorbeelden aan, doch ik zie er niets in van het nervege, intelligente van den grooten teekenaar Menzel.

Neuhuys was een groot schilder, niet zoozeer door zijn onderwerpen, als door zijn fijne *métier*kennis, door zijn uitvoerig, en dikwijls buitengewoon gevoelig modelé in olieverf maar ook in de eerste plaats in waterverf. Op de tentoonstellingen der Hollandsche Teekenmaatschappij, het is lang geleden dat hij daar belangrijk werk liet zien, wekten zijn waterwerfteekeningen groote bewondering zoowel bij de schilders als bij het publiek. In de vrouw met den bruinen hoofddoek, De Moeder, zie bladzijde 30, vroeger in de collectie van Randwijk, Den Haag, nu in het Rijksmuseum, wordt hij op het punt van modelé welhaast door niemand overtroffen. Ieder die de waterverfbehandeling door ervaring kent, de onaangename verrassingen bij het opdrogen

EEN BOEK OVER ALBERT NEUHUYS

ondervonden heeft, moet eerbied hebben voor die verwonderlijke blankheid van gelaat en handen, die er uitzien of zij nauwelijks met verf aangeraakt zijn en toch nabij gezien een uitvoerig modelé vertoonen. Door de schetsachtige omgeving is dit werk geheel vrij van conventie. Geen wonder dat dr. Martin dit zoo hoog acht.

De tentoonstellingen in den Rotterdamschen kunstkring, die in *Arti et Amicitiae* te Amsterdam, hebben helaas aangetoond hoe ongelijk aan zichzelf Neuhuys vooral in de latere jaren dikwijls was.

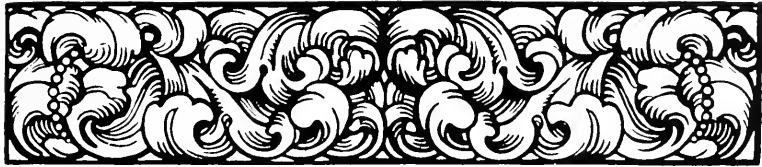
De reproducties zijn zoowel wat de keus als wat de uitvoering betreft, bijzonder goed. Deze lichtdrukken geven het werk van den schilder zuiver terug, minder zwaar dan de kostbare photogravure, ofschoon wij niet durven zeggen, dat het eerste procédé voor Forscher schilderkunst niet wat flauw zou wezen. Intusschen, zooals de hierboven genoemde vrouw met den hoofddoek weergegeven is, laat deze lichtdruk niets te wenschen over.

Onzen indruk samenvattend, is deze studie een waardevolle en kundige bijdrage tot de geschiedenis onzer negentiende-eeuwsche kunst; een studie die ieder, wil hij later, — elke tijd toch heeft een eigen opvatting, -- een beschouwing over Albert Neuhuys geven, te raadplegen zal hebben.

G. H. MARIUS.

Den Haag, Febr. '16.





KUNSTBERICHTEN VAN ONZE EIGEN CORRESPONDENTEN

TENTOONSTELLINGEN

:-: **AMSTERDAM** :-:



ARTI ET AMICITIAE. ✪ **FRANS DEUTMAN.** ✪ Een tentoonstelling ter herdenking van het door iedereen, zoowel leek als kunstkenner, bewonderde werk van een te vroeg gestorven schilder.

Zeker, elke kunstenaar sterft, gelijk elke schepende kracht, te vroeg; doch voor Deutman geldt dit op bijzondere wijze, want juist de laatste jaren had hij aan zijn typische Larenseche gevalletjes, een fijnere bekoring weten te geven door de zuiverheid waarmee hij het zonlicht op doek bracht, en bovendien door het blijmoedig poëtische, waarmee hij zijne figuren — moeder met kind, kind met geitje, 't zonlicht op struikgewas en bloemen, enz. — doordrong, alsof het uit hun eigen wezen voortkwam. Natuurpoëzie en levenspoëzie tegelijk; doch zoo ongekunsteld komt deze poëzie u tegemoet, dat het schijnt of ze in het wezen der dingen vanzelf ligt en er vanzelf uit voortvloeit, zonder dat er een schilder behoefde te komen om ze er uit te voorschijn te tooveren. Een en al naturalisme, ja, zooals dit in een heel zuiver gestand kunstenaarsgemoed wordt omgezet in psychische schoonheid, zonder dat er iets van de natuur verloren gaat. Larenseche landschapjes, maar ook allerlei figuurstukken, ook portretten, ook stillevens, ze spreken door het natuurlijke heen van fijn gestemde geestelijke aandoeningen, waarin het blijmoedige afwisselt met weemoed.

Het is duidelijk, dat de schilder in jonger jaren, in Antwerpen, gelijk zoovelen onder

Verlat's leiding werkend, en nog vele jaren daarna, krachtiger de realiteit aangreep en wellicht heeft verlangd naar grootere en grootscher werken, — intussechen zal niemand het berouwen, dat hij in het 'liefelijke Gooi' de natuur- en levenspoëzie vond, zij het van eene kleinere kunst, welke zich uit de realiteit losmaakt. Wellicht stond dit in verband met zijn zwak gestel, doch zeker was er overeenstemming met zijn muzikalen aanleg. Met de jaren is zijn werk fijner en zuiverder geworden — het is een lust het van nabij, als 't ware op den keper te bezien —, en daarom is het zoo jammer dat hij aan onze kunst ontviel. Doch hij heeft genoeg kunnen werken om daarin voor altijd eene eigene hooge plaats in te nemen.

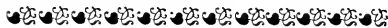


STEDELIJK MUSEUM. ✪ **AUGUST LEGRAS.** De vrienden van den schilder hebben veel van zijn nagelaten werk voor deze herinneringstentoonstelling bijeengebracht. R. W. P. de Vries Jr. heeft een inleiding geschreven voor den grooten catalogus, die mede bedoeld is om te worden bewaard. Een tentoonstelling van zijn Oostersch werk werd hier enkele jaren geleden gememoreerd. Het vormt de laatste periode van zijn kunstenaarschap. Te voren had hij talrijke Gooische binnenhuisjes geschilderd en in 't bijzonder koeienstallen, welke van zijn realistischen zin getuigden. — Daar wij niet in de gelegenheid waren deze tentoonstelling te bezichtigen, geven wij het woord aan den genoemden inleider:

„Wie in het Gooi, niet alleen onder de schilders, maar ook onder de dorpsbewoners,

kende Gras niet, den jovialen, immer hulpvaardigen mensch, die in zijn manieren wat ruw en ongeneeerd wellicht, van binnen een en al goedigheid was. Ik denk soms wel, dat de moeilijkheden, de struggle for life, die hij in zijne jeugd en jongelingsjaren heeft gekend, hem beter dan anderen deden begrijpen van hoeveel waarde een helpende hand, een steun op het juiste oogenblik kan zijn. Hij heeft, zooals wij zeiden, zijn weg lang niet geëffend gevonden, veel en hard moeten werken, ploeteren om er te komen, maar hij wist er zich steeds doorheen te slaan... Toen de tijden beter werden toog hij naar de Academie. En ook in deze studiejaren was de fortuin hem nog niet gunstig, doch met zijne bekende energie en doorzetting wist hij de middelen te vinden om er bovenop te komen; hij teekende vergrootingen naar foto's, gaf lessen voor weinig geld, schilderde honden- en paardenportretten en dit laatste vooral deed hij met zekere voorliefde, want hij was een groot dierenvriend. Zijne liefde tot de dieren had hem dan ook spoedig in aanraking gebracht met den heer Westerman, den vroegeren directeur van Artis, die hem vrijen toegang tot den tuin gaf, waar hij naar harte-lust kon werken. Uit dien tijd dagteekenen vele studies naar kameelen, een zeer gevoelig schilderij van een ziek aapje, aquariumbassins en vele andere."

D. B.



:-: DEN HAAG :-:



TENTOONSTELLING GEORGES VAN TONGERLOO IN PULCHRI STUDIO. ☼ ☼ Wat deze Belgische vluchteling gedurende zijn verblijf in Holland heeft geproduceerd, wat hij in een spanne tijds van anderhalf jaar in de klei heeft gekneed, daarvan geeft de tentoonstelling in Pulchri Studio een zeer overvloedig beeld.

Ongeveer een twintigtal beelden, waaronder verschillende levensgrootte figuren ten voeten uit, verschillende teekeningen en enkele etsen, zijn het resultaat van dit zeer werkzame leven.

Van Tongerloo is het niet te doen om een gaaf, fraai geboetseerd beeld te maken, dat glad en

koud de vormen zoo juist mogelijk weergeeft, dat sierlijkheid aan zuivere verhouding paart, waar niets op te zeggen valt, dan dat het te academisch, te levenloos is.

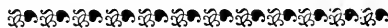
Daarvan heeft hij een hartgrondigen afkeer. Bij hem is het om het leven juist te doen. Dat moet bruisen en schuimen, onder het hooge licht van de zaal. Een figuur wordt waargenomen als een impressionist dat doet, wordt betrap op een oogenblikkelijke actie, die juist over zal gaan in een andere. Dat moment van overgang, wat Rodin zoo terecht het levenbrengende in de kunst noemt, is het wat Van Tongerloo wil geven.

Daaraan offert hij alle bijkomstigheden op. Breed boetseert hij de groote vorm in de klei, kwiek brengt hij hier en daar een typeerde veeg aan, duimt energisch een pakkend détail, kneedt en wroet tot hij het gewilde resultaat heeft bereikt. Alles is royaal gezien en tot levende kunst geworden, met uitzondering van enkele werken, waar Van Tongerloo in het grove verviel, het goedkoope, gemakkelijk bereikte effect najoeg. In zijn vrouwen aan het toilet, in de meeste portretten echter is het essentiele uitnemend gegeven, is het leven zeer gevoelig in zijn eenvoudige natuurlijkheid betrap.

Een kunstenaar, die het om licht en beweging te doen is, toont hij zich ook in zijn teekeningen en etsen, waar veel van den vorm werd opgeofferd aan het alles overheerschende, alles doordringende, aan het de contouren inbijtende licht.

Hij loste in de beeldhouwkunst het licht-probleem op, wat in de Belgische schilderkunst reeds vroeger geschiedde. Met Turner kan hij zeggen: „La Lumière est Dieu”.

Alles wat naar het kunstmatige zweemt wordt gebannen, het levende komt daar voor in de plaats, dat als een verfrissching de atmosfeer van sufheid en saaiheid doortrekt en de beeldhouwkunst weer een nieuwe ziel geeft.



STEUNTENTOONSTELLING IN PULCHRI STUDIO. ☼ ☼ De Steuntentoonstellingen in Pulchri Studio brengen weinig variatie, doordat steeds dezelfde leden werk inzenden, wat de belangstelling in deze soort exposities nu

juist niet te stude komt. Waar immer hetzelfde geboden wordt, verslapt deze, en de steun, waarom het te doen is, blijft uit.

Nog niet zoo lang geleden exposeerden vier leden, Mej. Abrahams, Bongers, Van Hoytema en Paul Arntzenius in een andere zaal, waar de laatste zeer ruim was vertegenwoordigd.

Hier op deze steuntentoonstelling heeft hij de hoofdgroep.

Het is natuurlijk zeer begrijpelijk, dat in zulk een korten tijd een schilder niet verandert, zoodat deze inzending dan ook geen anderen kijk op het talent van Paul Arntzenius geeft dan de vorige, te meer daar verschillende, toen geëxposeerde werken ook hier paradeeren.

Voor den bezoeker is dit ontmoedigend; het zal hem weerhouden de volgende steuntentoonstellingen in oogenschouw te nemen, daar hij kans heeft weer oude kost te moeten slikken.

Paul Arntzenius is een goede leerling van Tholen, wat hij maar niet nalaten kan steeds te bewijzen. Het fijn-tonig, het grijze der atmosfeer boeit hem evenals zijn leermeester. Een innig zich verdiepen in de natuur gaat hij hem boven alles.

Brio, een verrukkelijk zich laten gaan, zoekt men tevergeefs in dit werk, dat rustig werd opgebouwd, zonder dat een te heftige inspiratie het evenwicht deed verliezen.

De kalme bedachtzaamheid is niet altijd ingetoomde passie, integendeel we zoeken deze te veel, omdat zij zich haast nergens vertoont.

In de latere werken te Parijs gemaakt, komt een vertolken van zonlichteffecten op huizen en parken, het grijze atmosfeerschilderen afwisselen.

Wat daarin voor dezen schilder te bereiken valt, ligt nog in de toekomst. Misschien komt een gepassioneerder natuur zich openbaren, want zonder zulk een is het niet mogelijk den laaienden zonnegloed uit te drukken.

Ilaverman bewijst in de studies uit Algiers dat hij voor een dertigtal jaren reeds een schilder van betekenis was. De impressionistische opvatting van toen, kondigt den lateren portretschilder nog niet aan. Door evolutie is hij eerst over stag moeten gaan naar minder oppervlakkige, verdiepter opvatting.

Rouville, de zich meer en meer ontpoppende romanticus, heeft in den hem, zoo lief zijnden, grijsgroen-bruinen toonaard verschillende aanzetjes, schetsjes, begindingetjes gezonden, die in het kleine verhalen, wat hij in het groote reeds gaf, vertellend op die zwoele, meer aanduidende dan voluit gevende manier, wat zijn geest bezighield.

Louis Bron is niet meer zoo schoolsch als vroeger; hij komt wat los in een stilven. Ook zijn landschappen vertoonen meer durf door een vrijere schildering.

Bakels is wat onrustig in een werf met schepen, waar te veel kleurigs het geheel schaadt: Weyns frisch, als altijd, in een zuiver gezien winterlandschap. Zileken's Oostersche landschappen zijn al lang geen onbekende meer, evenmin de lichte bloemen van Oldewelt. Hunne makers overtroffen zich niet. Ook E. Bosch, G. Wind en Van Wetering de Rooy onderscheiden zich in het hier gebodene niet bijzonder.

G. D. GRATAMA.

MUSEA EN VERZAMELINGEN

: - : AMSTERDAM : - :



ANWINSTEN RIJKSMUSEUM. De schenking van twee schilderijen van Hendrick TerBrugghen, die met de voorstelling van Democritus en Heraclitus, samen een pendant vormen,

beteekent voor het Rijksmuseum een opmerkenwaardige aanwinst. Het overzicht van de ontwikkeling der Hollandsche schilderschool,

dat zoozeer in het doel ligt van het Amsterdamse Museum, is daarmee zijn volledigheid weer iets naderbij gekomen. Met Honthorst, Babueren en Crabeth vertoont het werk van TerBrugghen zeer nadrukkelijk de karakteristieke eigenschappen van de Utrechtsche school, of de italianiseerende groep in Holland, die bovenal door Caravaggio beïnvloed was. Met Theodoor van Babueren heeft hij dan nog het meest overeenkomst. Toch valt er een verschil op te merken; de schilderswijze van TerBrugghen is van een iets molliger

MUSEA EN VERZAMELINGEN

modelé. Twee schilderijen in het Museum te Cassel vertoonen, vooral ook in de opstelling der figuren, opvallende gelijkenis met de twee nu aangeworven stukken in het Rijksmuseum.

Ook deze wijsgeeren zijn in borstbeeld voorgesteld. Democritus, die zijn geringschatting van alle menschenbedrijf met een onverstoorbaren lach uitdrukt, leunt met zijn rechterarm op een hemelglobe; de weenende Heraclitus steunt op een aardbol, ten teken waarschijnlijk, dat hij met zijn verdriet over mensche-lijke dwaasheid, nog niet volkomen aan het aardsche ontheven is. Beide figuren zijn los gedrapeerd; hun mantel bedekt slechts halverwege schouders en borst. Het vleesch, met zorgvuldige, of liever wél overlegde inachtname van de verschillende tegengestelde carnatie's — als daar zijn bij een blanke borst en roodachtige handen — is naar academische wijs kundig en breed, maar tevens vrij ongevoelig geschilderd. Ook in de drapeering is de opzettelijkheid van een leerstellige techniek niet te miskennen.

Het is academische kunst; in den ruimen zekeren slag van schilderen, in de milde krasse vormduiding, ook in de coloristische werking, vertoont zij het maniërisme van het italianiseerende bedrijf gedurende het eerste tijdperk der zeventiende eeuw. Van al die maniëristen — wier werk daarom nog niet als volkomen onvruchtbaar voor de ontwikkeling der Hollandse kunst mag worden aangezien — is TerBruggen met de hierboven genoemden een der eerste krachten. De aanwinst van deze twee schilderijen is dus voor de collectie van een niet te onderschatten, zij het dan ook hoofdzakelijk documenteele waarde.

Op geheel andere wijze is te waardeeren de aanwinst van een schilderijtje, voorstellend de Universiteit te Leiden omstreeks het midden der 17de eeuw, gestoffeerd met tal van figuurtjes. De situatie was spoedig vast te stellen, doch over de beteekenis van den stoet, die met zekere ceremonieele plechtigheid van uit de poort de straat optreedt, was men vooreerst in 't onzekere. Het blijkt nu te zijn een plechtige feestelijkheid ter eere van een jong gepromoveerde, die, omgeven is door de hooggeleerde heeren van de Academie,

huiswaarts wordt geleid. Op den voorgrond, in verschillende houding, wat burgers-toeschouwers.

Ook dit schilderij dus is van zekere documenteele waarde, zowel in topographisch als geschiedkundig opzicht. Het is daarbij echter, en wel voornamelijk, om zijn kunstgehalte een niet onbelangrijke aanwinst. Het schilderijtje is, afgaande op de onderteekening H. v. B. toegeschreven aan Hendrick van der Burg, een schilder die omstreeks denzelfden tijd in de gildeboeken van Leiden genoemd wordt. De toeschrijving kan als aannemelijk gelden. De namen van Pieter de Hoogh en Brekelenkam werden er niet zonder grond bij genoemd, want inderdaad heeft dit stukje veel van de kwaliteiten, die de kunst van die twee recht-hollandsche schilders zoo bekorend maakt. Het zou een wat ijle Pieter de Hoogh kunnen zijn.

Want de kleur drukt toch maar ongenoegzaam de matérie van de verschillende dingen uit, vooral bij de gebouwen; de muur met het poortje, nabij den voorgrond, geeft weinig den indruk in steen opgetrokken te zijn. Ook de ruimte-uitdrukking tussehen de verschillende plans is matig. Zoo missen we hier het werkelijke, het massieve, dat bij Pieter de Hoogh aan de dingen voelbaar is, al even of zij staan in klaren lichtschijn of wegdoezelen in schemertint. Daardoor ook denkt men bij de rijkheid en den gloed van de gulden tinten, waarvan dit schilderijtje als 't ware overvloedig is, wel even aan een wat kunstmatig coloristisch glacié. Al zouden we dus dit schilderijtje niet op het plan kunnen stellen van een Pieter de Hoogh, gelijk ons museum er meer dan een bezit, het heeft toch wel degelijk kwaliteiten in die lijn.

't Kennelijkst nog in den voorgrond met die pikante kleurnootjes van een sterk rood tegen diep zwart en de lichtsterkte bij het glanzend wit van een mutsje of kraag. Zoo draagt dit, om de voorstelling interessanter schilderijtje, toch ook den bekoorlijken bloes van die innig-gestemde en warm levende kunst bij de besten der oud-hollandsche kleinmeesters.

Een andere aanwinst, niet door schenking of aankoop, maar door bruikleen verkregen,

is het velen welbekende vrouwenportret, liever gezegd, de fantastische vrouwenbeeltenis, door Jan Sluyters geschilderd. Het is geplaatst in de omgeving van Vincent van Gogh, Gauguin en enkele anderen, die de meest-moderne kunst in het Rijksmuseum te aanschouwen geven. Het is een der meest vdragene uitingen van dezen werkzamen, rusteloozen — en ook iets woelzieken — zoeker, die wel onder de jongeren van heden het meest een schilderstemperament blijkt. Het portretstuk van een haast schrijnend tragische werking, is daarbij kenschetsend de geesteshouding van den kunstenaar.

Al moge dus met dit bruikleen op een duurzaam bezit niet gerekend worden, is deze, zij het dan tijdelijke, vermeerdering van de moderne afdeling in het Rijksmuseum, toch zeer op prijs te stellen als een krachtig getuigenis van de tegenwoordige bewegingen in de Hollandsche schilderkunst. Daar mochten er nog meerdere volgen, van anderen, die eveneens in aanmerking kunnen komen als stuwende elementen in den ontwikkelingsgang naar een nieuwen kunstvorm. Want voor het groote publiek valt er omtrent den zin van de ultramoderne uitingen nog veel te leeren en op een tentoonstelling heeft het alleen maar den tijd om zich te ergeren!

Als volkomen tegenstelling zij nog even gewezen op een aanwinst, mede in bruikleen, van een nog al vroeg Italiaansch schilderij. Dit bruikleen is al niet van recenten datum meer, maar zoo belangrijk voor de verzameling, dat ik de vermelding ervan aan deze berichten wil toevoegen. Het schilderij geeft de in de Italiaansche kunst eindelooze voorstelling van de Madonna met haar Kind, en de meester (deze naam kan hier voluit worden toegepast) is Bartholomeo Montagna. De

collectie in het Rijksmuseum is zeker niet rijk aan uitheemsche kunst, zoodat deze toevoeging eraan al haast een evenement kan heeten, dat naar herhaling vurig doet wenschen.

In zijn stijlvolle houding en zijn voorname gereserveerdheid, vormt dit werk een karakteristieke tegenstelling met de Nederlandsche Primitieven, die niet, gelijk de Italiaan, Maria als de gebenedijde Vrouw, als een der allerhoogste geheimenissen van Gods schepping, zich voorstellen, maar bij al hun devote vereering zich die figuur 't liefst denken in de aardsche zaligheid van het moederwezen.

De uitbeelding is overeenkomstig de opvatting. Deze Moeder-Gods troont, en haar gelaat, dat recht van voren gezien is, drukt uit de ontoegankelijkheid voor alle aandoeeningen, die den aardschen sterveling schokken kunnen. De uitdrukking heeft nu zelfs iets hooghartigs; Maria verschijnt ons hier eerder als de „Ivoren Toren” dan als de „Toevlucht der Zondaren”, of de „Troosteres der Bedrukten”. Het Jesuskind is gezeten vóór haar op een balustrade, met een vogeltje op de hand. Beide figuren zijn eerder gebeeld dan geschilderd, hoewel het geheele aspect van het tafereel de weelde draagt van vlak uitgespreide, doorklonken kleuren. Ook de picturale eigenschappen vertoonen hier het enorme verschil met den schildersaard van den Nederlandschen artiest. De kleur is bij de Italianen de statieuse omkleeding van het plastische beeld.

De vergelijkende beschouwingen, waartoe de aanwezigheid van dit werk te midden van de overvloedige treffelijke producten der Hollandsche school in ons Museum aanleiding geeft, kunnen bijdragen tot verruiming van onze inzichten omtrent de schilderkunstige schoonheid.

W. STEENHOFF.



BOEKEN & TIJDSCHRIFTEN



HE RUINS OF YPRES. ✎
FOTOGRAVURE, FOR-
MAAT 56×71 cM., BEELD-
GROOTTE: 37½×56 cM. ✎
J. L. GOFFART, 9 MONU-
MENT STREET, LON-
DON. E.C. PRIJS: 5 Sh. 6 d.

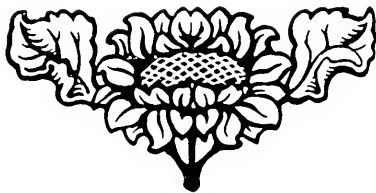
FRANCO. ☞ Wie nog eenige illusie mocht behouden omtrent den staat, waarin Ieperen door de Duitschers gebracht werd, werpe een blik op deze fotogravure: het is een ontzettend beeld van verwoesting. De opname werd van uit een luchtschip of vliegtuig uitgevoerd, en omvat het heele centrum der aloude stad. Een huivering van afgrijzen grijpt ons aan, wanneer we terugdenken aan wat het heerlijke Ieperen geweest is... Ledig en verlaten strekt de enorme Grootte Markt zich uit; daar rijst het lugubere geraamte op, van wat eenmaal een onovertroffen monument van middeleeuwsche bouwkunst was: de Halle; daarachter de droevige resten der oude kathedraal; en verder de honderden kleine monumenten, huizekens met trapgevels,

poortjes, hofkens, die Ieperen maakten tot een der schilderachtigste steden ter wereld.

Het is haast niet te begrijpen, hoe menschenhanden een dergelijke verwoesting konden aanrichten. Sommige straten zijn als weggevaagd, tot pulver geblazen, terwijl nog slechts enkele stompels muur zijn blijven rechtstaan. Bij deze desolatie rijst scherp en duidelijk een beeld in onze herinnering op: POMPEI. Maar daár was de vernieling het werk van een blinde natuurkracht — *hier* van een „groot” volk... Daár dekte de Vesuvius, als beschaamd voor zijne daad, de puinen toe met een dikke laag asch, en bewaarde ze zorgvuldig voor latere geslachten; — hier ligt de verwoesting bloot onder den open hemel, en wacht tot de sloopers het waarde-looze gruis komen opruimen; de schoonheid van Ieperen is voor goed van de aarde verdwenen.

Een kostbaar en aangrijpend document is deze fotogravure; zij werpt op den stand der beschaving in de XX^e eeuw een vreemd en droevig licht.

B.





L. A. CLAESSENS: Eerste staat van de gravure naar den Schuttersoptocht (1797). Gemaakt naar het origineel met behulp van teekeningen naar Lundens. Hier en daar bespeurt men kleine onjuistheden.

HET GENETISCHE PROBLEEM VAN DE NACHTWACHT ⁽¹⁾

III. DE UITVLOEISELS VAN HET ONDERWERP *(Vervolg)*



LEN schutterstuk noemen we de portretgroep die ontstaat wanneer leden der burger-militie zich te zamen en op levensgrootte doen afbeelden. Ieder deelnemer afzonderlijk had daarbij geen anderen wensch dan zijn gelijkenis in dat ensemble aanwezig te zien. De afbeelding was bestemd tot versiering van den doelen. Lidmaatschap van het wapengild was oorspronkelijk een eer: vandaar de satisfactie zich als schutter geportretteerd te zien.

De bij-bedoeling, voor ons zoo vanzelf sprekend, om aldus voor het nageslacht gememoreerd te blijven, ontbrak of bleef zeer ondergeschikt. Naam-inschriften begonnen eerst in zwang te komen, toen de ondervinding geleerd had hoe spoedig identiteit vergeten raakt.

⁽¹⁾ Zie *Onze Kunst*, Deel XXVI, blz. 1 en 37, Deel XXIX, blz. 61. (Juli—Augustus 1914 en Maart 1916).

Bleyswijck, in zijn beschrijving van Delft (1667) betreurt het „dat tot onderhouding der geheugenisse en geneuchte der afkomelingen de namen deser afgebeelde liefhebbers niet daarbij zijn gesteld, de traditie van dien so langs so meer verloren gaande.”

Trots op het corps is dus het gevoel waaraan de doelenstukken hun oorsprong danken. Trad de compagnie op den voorgrond bij een of andere belangrijke gebeurtenis (of wat de schutters als zoodanig beschouwden) dan werd het besef van eigen beteekenis wakker en de portret-opdracht was het gevolg.

Zoo'n gebeurtenis — die dus de *aanleiding* vormt dat men zich doet conterfeiten — is op geen schutterstuk ooit voorgesteld. Wel kan het schilderij er toespelingen op bevatten. De Burgerij heeft ver weg garnizoens-dienst gedaan: men ziet op den achtergrond een bewaakte schans, of op tafel ligt er een plattegrond met vestingwerken, of, eenvoudiger nog, de schutters zijn banketterend afgebeeld en men hoort dat het een herdenkingsfeest is van een befaamden uittocht, of wel, er verluiddt alleen dat een plechtige inhaling (bijvoorbeeld die van Spinola te Rotterdam in 1608) de oorzaak van de afbeelding was. Want, wat er ook voor dappere herinneringen aan verbonden zijn, het schutterstuk verandert nooit in een historie-tafereel: het blijft een groep portretten, op levensgrootte. De laatste toevoeging is niet overbodig. Kleine voorstellingen met hier en daar een schuttersportret — zooals de gravures der *Medicea Hospes* en de schilderijen van Sybrand van Beest, Johannes Lingelbach en Paulus Lesire, worden niet tot de corporatie-portretten gerekend.

Op dit portret-gegeven laat de kunstenaar zijn rechten gelden. Die oopenhooping van koppen tracht hij presentabel te maken. De vroegste meesters waren tevreden de gelijkenis te treffen, de lateren willen het samenzijn van het gezelschap motiveeren. Een of andere handeling verschaft dan een artistieke eenheid. Zulk een *motief* staat dus buiten de eigenlijke portret-opdracht: het is een poging om van het banale gegeven een kunstwerk te maken.

Van alle motieven is de schuttersmaaltijd het meest populair geworden. Begrijpelijke en zeer gevarieerde acties, de opgedischte lekkernijen en de rijkdom van het tafelgerei spreken onmiddellijk tot het groote publiek. Daarnaast bestaan tal van andere oplossingen: een afdalen van de raadhustrappen (Hendrik Pot en Ludolf de Jongh), een bestudeeren van vestingplannen, dus een soort krijgsraad (Werner van Valekert en Nicolaas Elias), een ontvangst op het stadhuys (Ravesteyn), een opstelling volgens de graden (Hals en De Keyser), het saamtreffen

van gedeelten eener compagnie op een bepaalde plaats (Van der Helst en Flinck), of wel een triomfant onder de wapenen komen (Ketel en Rembrandt).

Er blijkt dus dat het schutterstuk drie factoren vereenigt, die we bij een genetische beschouwing als deze scherp gescheiden moeten houden. Als we de bekende Van der Helst van 1648 tot voorbeeld nemen, dan zijn het:

1°. *het onderwerp*: in dit geval portretten van personen uit de compagnie van kapitein Witsen;

2°. *de aanleiding*: het sluiten van den Vrede van Munster;

3°. *het motief*: een maaltijd der schutters, met bijvoeging: tot viering van den vrede.

We kunnen hier reeds dadelijk voordeel mee doen. Wanneer Cocq en zijn schutters ons verbazen, door twee geheel verschillende opgaven omtrent de voorstelling van de schilderij, dan begrijpen we nu dat Cocq omschrijft wat hem het belangrijkste voorkwam: het *motief*, (een opmarcheeren van de compagnie), terwijl de schutters zich slijpt houden aan het eigenlijke *onderwerp*: een *portretstuk*. Wat de *aanleiding* was tot de opdracht, daarop heeft Hoofdstuk I reeds een antwoord gegeven: waarschijnlijk het inhalen van Maria de Medicis in 1638.

Dat de gebeurtenis die de *aanleiding* werd tevens als *motief* dient — hetgeen volgens onze begrippen voor de hand zou liggen en wat een overgang zou beteekenen naar het historie-stuk — dat komt niet of slechts als hoogste uitzondering voor.

Wat *motief* en *portretstuk* betreft, hun verbinding is een kunstmatige. Het portretstuk heeft eischen, die een natuurlijken steun vonden bij de betalende opdrachtgevers en die met een realistische vertooning, beoogd door het motief, in 't geheel niet strooken.

Ten eerste verlangt de portretgroep een regelmatige verdeeling der koppen over het beschikbare oppervlak. De hoofden moeten afzonderlijk „geëspaceerd” blijven; ze moeten ook, zoodra een ruim aantal schutters zich laat afbeelden, aangebracht worden onder en boven elkaar. We zullen dit de „etageering” noemen. Een ongedwongen realisme laat zich daarmee niet vereenigen.

Een dubbele rij koppen, twee friezen met geportretteerden die stuk voor stuk den toeschouwer aankijken, ziedaar het simpele arrangement van de oudere schutterstukken. Het motief wil ons over die stijve gelijkhoofdigheid heen helpen, het tracht de etageering zoo onopvallend mogelijk te bereiken. Het best gelukt dat bij een schuttersmaaltijd, door het staan en zitten der figuren, mede een van de oorzaken

HET GENETISCHE PROBLEEM VAN DE NACHTWACHT

waarom deze voorstelling zoo in den smaak viel. Motieven waar de personen allen staan, vereischen een ongelijk niveau: het beklimmen of afdalen van trappen wordt een noodzakelijkheid. Ketel was de eerste die dit probleem op geniale wijze aanpakte.

Nog met een andere noodzakelijkheid van het portretstuk komt een realistische vertooning in strijd: dat is de zeer ondiepe ruimte waar de figuren zich bewegen. Men verkleint ongaarne de achterste koppen: de indruk van levensgrootte moet bewaard blijven. En de portret-gelijkenis haalt daarbij alle gezichten nog sterk naar voren. Zoo blijft er, ondanks verfijnde kunstgrepen, iets over, zelfs in de rijpste stukken, van het „fries met conterfeitsels”, waarvan de ontwikkeling uitging. Onnoodig te zeggen dat deze portret-eischen de compositie van het doelenstuk danig beïnvloeden.

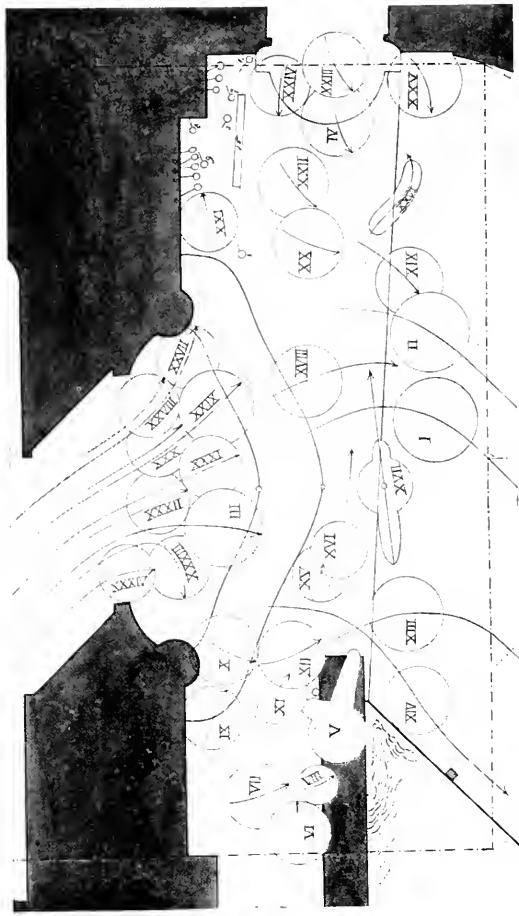
* * *

We zullen Rembrandt's Schuttersoptocht beschouwen eerst als portretstuk en dan als motief.

Wie lieten zich eigenlijk portretteeren? Rembrandt's cliënten noemden zich „personen uit eene compaignie en corporaelschap.” Een vage definitie, maar die in Amsterdam niet anders mogelijk was. In Haarlem had men kunnen antwoorden: officieren en onder-officieren van den St. Joris' of St. Sebastiaans-doelen. Op de Amsterdamsche stukken na 1580, verschijnt er, naast de officieren die krachtens hun rang zijn afgebeeld, ook een soort vrije keuze uit de gemeene schutters. Hoe kwam dat? Bij de schutterij diende, zooals wij zagen, al wat geld en aanzien had. Treden er jonge snoeshanen zonder graad zeer op den voorgrond, dan kunnen we er zeker van zijn dat die jeugd vermaagschap was aan de regeerende families, en dat ze vaste kans hadden zelf officier te worden. Soms zien we daarentegen bejaarde menschen, ongegraduateerd en die dus niet tot de heeren behoorden, een bescheiden plaats innemen: het waren gezeten burgerlui met lange dienstjaren in de compaignie, die het geld voor de eer over hadden.

Een definitie is dus niet gemakkelijk. De oude omschrijving Corporaelschap, wellicht gekozen omdat op de grootste stukken het aantal afgebeelden de dertig man benadert (ongeveer de sterkte van een korporaalschap) is geheel onjuist. De tijdgenooten weten dat ook wel: ze aarzelen tusschen compaignie en corporaelschap en gebruiken soms beide te gelijk.

De compaignie bestond uit vier corporaelschappen: over twee ervan stond één sergeant. Op de Amsterdamsche stukken zijn die twee



Plattegrond van Rembrandt's Schutterstuk.

sergeanten steeds aanwezig; hetgeen dus reeds buitensluit dat er slechts één corporaalschap is afgebeeld.

Het was onmogelijk de compagnie, ongeveer 120 man, voltallig op het doek te brengen, maar wel was ze als geheel vertegenwoordigd. Daarvoor zorgt, behalve de vaandrig met het Vaandel, ook de presentie van kapitein en luitenant. Van het gros der gemeene schutters geven dan de overige afgebeelden een indruk. Terecht mocht Banning Cocq dus zeggen dat hij op zijn doelenstuk beveelt de „compagnie Burgers te doen marcheeren”: de compagnie wordt geacht in haar geheel aanwezig te zijn.

Er is één bijzonderheid die bij het beschouwen van Rembrandt's Schuttersoptocht al dadelijk de aandacht trekt. Het opschrift vermeldt 17 geportretteerden: de ongeschonden compositie bevat, nauwkeurig geteld, 33 personen, benevens een hond.

Deze drie en dertig zijn allen lichamelijk zichtbaar. Rembrandt heeft de menigte niet vergroot door pieken en wapentuig boven de hoofden uit te doen steken. Van dat middel om onzichtbare personen te suggereren maakte de meester in andere composities, en o. a. op de Eendracht, een ruim gebruik. Hier echter staan de speren, die men rechts op den achtergrond ziet, alle tegen den muur geleund. Er zijn geen onzichtbare manschappen die ze vasthouden, zooals Riegl meent.

Het abnormaal hoog percentage van zeventien figuranten (de hond meegerekend) tegenover zeventien geportretteerden, vormt de opvallendste buitensporigheid van Rembrandt's schutterstuk. Zeventien portretten, ziedaar dus zijn strikte *onderwerp*. Daaraan verbindt hij een *motief* dat op zich zelf nog eens zeventien figuranten van noode had. Het motief streeft dus in belangrijkheid het sujet op zij.

We zullen die 33 personen man voor man de revue laten passeeren; daarbij ieders kleeding en actie onderzoeken; en trachten de geportretteerden van de figuranten te scheiden. Aan ieder der voorgestelden is het cijfer toegevoegd, dat de positie der figuur aanwijst op de hier afgebeelde plattegrond, die uitvoerig zal worden toegelicht in het hoofdstuk over de compositie. De gebogen lijnen duiden bewegingsrichtingen aan (!).

Nog één opmerking. Onze grillige kunsthistorie, die zich wel uitputte in commentaren op Rembrandt's *geschreven* boedel-inventaris, heeft zich om een systematische beschrijving der tallooze *geschilderde*

(!) Wij achten het overbodig het stuk zelf hier nogmaals te reproduceeren. Onze lezers vinden de afbeelding van het schilderij zowel als van Lunden's kopie o. a. in het Augustus-nummer 1914. Men vergelijkte verder de lijngravure hierboven, pag. 29. RED.

voorwerpen op het schutterstuk nooit bekommerd. En omdat Rembrandt zoo gaarne met halve aanduidingen werkt, is die beschrijving des te meer gewenscht. Men hoeft geen leek te zijn om van het vele onverklaarde te duizelen. Zulk een commentaar compleet te geven, ligt niet in de lijn dezer studie. Maar wel is het noodig alles op nieuw en scherp aan te zien.

* * *

Kapitein en luitenant openen den stoet. Frans Banning Cocq (I) plaatst zich aan het hoofd van de compagnie, met het rhetorische air: men volge waerheen ick voor gae. Hij stapl naar voren als om de spacie met zijn gewichtigheid te vullen. Zijn almachtig gebaar zet allen in beweging.

Het vorige hoofdstuk gaf een karakteristiek van dit ampele personage. In 1606 geboren was hij dus een flinke dertiger op het oogenblik van de opdracht (\pm 1639). Reeds in 1635 komt hij voor als luitenant in Wijk I. Kapitein in Wijk II wordt hij waarschijnlijk nog in 1638. Het is onbekend of die benoeming viel vóór het bezoek van Maria de Medicis in September van dat jaar, de gebeurtenis die vermoedelijk de aanleiding was tot de opdracht. Wel weten we dat hij bij die intocht te assistieren had: alle toenmalige compagnieën, twintig in getal, moesten loten om de plaats hunner opstelling (¹). In 1646 treedt Cocq op als een der beide Amsterdamsche colonels: er heeft dan in zijn compagnie een opschuiving plaats: luitenant Ruytenburch neemt Cocq's kapiteins-ambt over, en Rombout Kemp, een der sergeanten, wordt luitenant. In 1648 fungeert Cocq als overman van den Handboochsdoelen; voor welke eer hij in 1650, ter wille van zijn burgermeesterschap bedankt. Bij zijn overlijden in 1655 heeft hij de karakteristieke loopbaan van den Amsterdamschen regent achter zich.

Op het schilderij doet Cocq zich minder voor als militair, dan wel als magistraat, die voor de gelegenheid ook kapitein der schutterij is. Hij maakt, te midden der omringende kleurigheid, den indruk van top tot teen in 't zwart te zijn, het zwart dat den magistraat past: hoed, wambuis, broek, schoenen, benevens strikken en rosetten, het is alles statig zwart. Toch blijkt bij nader toezien dat die somberheid nog kleur inhoudt. De kousen, losjes afgezakt, zooals toen nog elegant was, — de chie der om de kuit gespannen zijde dateert van later — zijn donker violet; van dof goudbrokaat zijn de nauw zichtbare ondermouwen; de

(¹) Wagenaar, die het getal der toenmalige vendels opgeeft als 28, begaat een vergissing, die door latere schrijvers herhaald is.

sjerp of sluier, waarvoor de kapitein volgens oude costume 23 gulden 5 stuiver in rekening bracht, is bloedrood en met gouddraad gefestonneerd. Een staalblauw lichtje verraadt dat er onder den breed gepijpten kraag een halsberg schuilt. Cocq voert als teeken van zijn rang den stok, een rotting zooals die in 't dagelijksch leven ook te gebruiken viel: men wijkt in deze jaren van de gewoonte af om op dien kapiteinsstaf een ornament te plaatsen. Aan zijn linkerzijde is het gevest van eenorsch rapier nog even zichtbaar.

Naast Banning Cocq vervult zijn luitenant, Willem van Ruytenburch (II) wel degelijk een militaire rol: hij verschijnt hoog gelaarsd en rinkelend gespoord, een gedreven halsberg op zijn buffelleeren kolder; de korte speer of sponton, het teeken van zijn rang, horizontaal in de hand.

Alles fonkelt aan dezen kleinen man. Blanke pluimen en een sjerp van blauwig-witte zij, blinkend goud-borduursel, wit- en goudgestreepte mouwen, glanzende hoozen, aan de zeemleeren broek gehecht met blauwzijden veters; en aan zijn sponton een zware wit en blauwe kwast: het felste blauw dat het schilderij te zien geeft. Alles straalt licht uit. Het contrast met de somberheid van den reus naast hem is gewild: Ruytenburch schijnt nog feller, Cocq nog duisterder. Maar ondanks al zijn kwikjes en strikjes is de luitenant afgebeeld in de luisterende houding van een, die te gehoorzamen heeft: de pracht van dezen ondergeschikte werkt er toe mee Cocq's autoriteit nog te verhoogden.

Kapitein en luitenant, gewoonlijk in één adem genoemd, zijn ook hier als een twee-eenheid voorgesteld; ze vullen elkaar aan. Zooals ze daar den optocht openen, vertegenwoordigen ze, in hun slipt modieuze kleedij, de beide aspecten van elegantie waaraan de eeuw zich vergaapte.

Een buitenlander, markies de Sorbière, die Hollandsche herinneringen uit het begin van 1642 ophaalt, aanschouwde naast elkaar: „l'aristocratie en habit de velours noir avec la large fraise et la barbe quarrée, qui marchait gravement dans les places publiques”; en „l'officier en équipage guerrier, le collet de buffle, l'écharpe orangée, la grosse botte et le cimenterre” (4). Het krijgshaftig kostuum met de rijlaarzen was van Franschen oorsprong en afgekeken van de weelderige edellieden die de omgeving vormden van Frederik Hendrik. Daarentegen volgde de sobere dracht Spaansche voorbeelden. De martiale elegantie zou weer verdwijnen, maar het Spaansche decorum bleef en ontaardde in vaderlandsche deltigheid. Het is geen toeval dat Cocq zijn hand-

(4) *Lettres et discours de M. de Sorbière. Paris 1660. Lettre à Monsieur Petit, conseiller du Roy.* Zie ook P. J. Blok. *Geschiedenis van het Nederl. Volk.* Deel IV. p. 322.

schoen aanvat juist zoo als Don Carlos op een portret door Velasquez: maar de kapitein doet het niet onopvallend genoeg om gedistingeerd te zijn. Spaansche grandezza bezit meer eenvoud en meer gemak.

De kleeding verklapt de aspiraties. Geen Hollandse regent zonder kersverse adellijke titel. Was er iets nobelers te bedenken, in Holland, dan zich „Heer van Vlaardingen” te noemen, zooals die kleine Ruytenburch? Als die burger-kapitein en luitenant elkaar toespreken, dan zegt de een natuurlijk: Purmerlant! en de ander antwoordt: Vlaerdingen!

In de reeds geciteerde beschrijving van een schutterparade door Van der Venne (1633) heet het:

„Capiteyns gelijk als Graven
Meest in solte sijd gekleet....

„Als Graven”, dat mochten ze hooren! Scheen het niet of iets van de landsheerlijke autoriteit op deze kruideniers was overgegaan? Het is curieus er in dit verband aan te herinneren, dat een zoon van Ruytenburch, eveneens kapitein der schutterij, aentrouwt in het huys van Nassau.

En nu de derde hoofd-officier: dat was „als vervullende eene hoofd-officie bij de compagnie”, de Vaandrig. We spraken reeds over de tradities welke aan deze functie een bijzondere glorie verleenden. Het symbool van de geheele troep was het vaandel, naar welks kleur „het vendel” veelal genoemd werd. Op penningen staat de vaandrig middenin afgebeeld, terwijl kapitein en luitenant hem flankeren.

Bredero beschrijft in een gedicht met hoeveel schroom en ontzag zulk een eervol ambt aanvaard werd. De vaandrig moest aangenaam van uiterlijk zijn en liefst celibatair. Was dit om bij de parade indruk te maken op het vrouwelijk publiek? Van oudsher koos men „bequame vrijgesellen, soo verre die te bekomen sijn”. Door te trouwen verloor de vaandrig zijn rang. Ondanks de schaarsechte aan Bataafsche Adonissen laten de meeste schutterstukken zien, dat het begeerde ideaal gevonden was.

Ook Rembrandt's schutterstuk pronkt met een knappe, jeugdige, ongehuwde vaandrig: Jan Cornelisz. Visscher (III), bekend door Vondel's grafgedicht bij zijn plotseling overlijden in 1652 (*Dus ziet men Visscher die het vendel heeft gezeiwl . . .* enz.). Hij wordt dan nog een „jongeling” geheeten en is dus ongetrouwd gestorven.

Behalve schoon van aanzien, moest de vaandrig tevens een gespierde knaap wezen, capabel om bij de parades het vaandel zoo sierlijk mogelijk te „slingheren en te zwenken”. Het hanteeren van zoo'n

omvangrijke lap zij, meestal aan een onhandig korten stok bevestigd — men vergelijkte die afbeelding hiernevens — was een uiterst zwaar werk. Er verluiddt dat eenmaal een Antwerpsche vendrig na den optocht van uitputting overleed.

Jan Visscher laat zien dat hij de topzware vaan in zijn macht heeft. De beweging van links naar rechts, waarop we later terugkomen, gaat hem glad af. Toen ik een kleine tien jaar geleden de houdingen van Rembrandt's schutters door een model liet poseeren, werd met een geïmproviseerd vaandel ook het „zwenken" beproefd. Bij die zware inspanning zette het model onwillekeurig de vuist in de lenden, als een soort tegenwicht, juist zooals Rembrandt het heeft afgebeeld.

Het vaandel is samengesteld uit vijf zijden banen, twee goudgele en drie blauwgroene, waarvan de middelste het wapen van Amsterdam in goudborduurssel vertoont. Visscher's kostuum sluit bij het vaandel aan: geheel goud-groen met goud-gele ondermouwen, waarbij elke andere kleur slipt vermeden is. Een paar onderdeelen lijken iets verouderd, maar in hoofdzaak is de modedracht gevolgd.

Na de drie hoofdofficieren de twee sergeanten. Hun onderscheidings-teeken, de hellebaert, maakt ze dadelijk kenbaar. Als sergeant optreden en „de hellebaert nemen" beteekent hetzelfde. Bij hun benoeming — door kolonels, kapitein en luitenant — telt geboorte en stand dikwijls mee, maar ook klimmen ze nog wel uit de gemeene manschap op. De wijze waarop Rembrandt zijn sergeanten kostumeerde doet vermoeden dat de een uit de rangen voortkwam — met diens plunje sprong hij naar willekeur om — en dat de ander tot de heeren behoorde: geen der afgebeelden toch volgt zoo correct de dagelijkse dracht.

De eerste is de ziekelijk uitzierende man met den curieuzen Mercurius-helm, links op een borstwering gezeten (V), die denkelijk, zooals ik in een vorig opstel besprak, overleden is vóór de voltooiing van het schilderij en wiens functie toen overging op den jongen piekenier Reinier Engelen. Is deze veronderstelling juist, dan moet de andere sergeant, die geheel rechts op een verhooging staat, volgens het opschrift Rombout Kemp wezen (IV). Op den hoed van den laatste is de pluim wellicht wat hooggetopt, maar overigens bewijst het statige zwarte kostuum dat de schilder zich met deze figuur geen vrijheden kon veroorloven. En dat klopt met de identificatie als Rombout Kemp. Deze neemt in 1646 Ruytenburch's plaats als luitenant in en werd dus tot de aanzienlijken gerekend. Gedoogde hij voor zijn kleeding niet het geringste uitbundigheidje, ook zijn optreden is afgepast, men zou



ABRAHAM DE BRUYN: Antwerpsche vaandrig door een rondassier voorafgegaan (1581).

zelfs zeggen: reglementair. Zijn hellebaert die den gebruikelijken vorm heeft, houdt hij op de gebruikelijke wijze, met de spits naar beneden; hij maakt, met uitgestrekte arm het in de XVIIe eeuw typische gebaar van den sergeant die zijn manschap ordent.

Zijn collega daarentegen, wiens naam onbekend bleef, is al zeer fantastisch uitgedost. Een hoog uitgebolde helm, zwaar van 't gouden drijfwerk; een formidable, haast monstrueuze hellebaert; stalen kuras en ijzeren handschoen; zonderling ruime mouwen van aaneengezette goud-bruine en zwartig-groene strooken; blauw-groene hosen, onder de knie opgebonden met olijfgroene strikken; dit alles, gevoegd bij de wonderlijke houding, maakt van deze figuur minder een uit het leven genomen schutter, dan wel een vrije, karakteristieke creatie der Barok.

Het poseeren door een model in de houding van dezen sergeant deed blijken dat het borstwerinkje, waarop de man zit, al heel weinig breed kan zijn. Ook steunt de hellebaert niet, zooals men denken zou, *op* dit muurtje, maar daarachter op den grond; de lengte van de schacht zou anders ook niet in verhouding staan tot het geweldige lemmet. Het was overigens verrassend te zien hoezeer de stand van het model herinnerde aan de gewrongen figuren van Cornelis Ketel.

Zooals in z'n kapitein en luitenant heeft Rembrandt dus ook in zijn twee sergeanten een contrast gezocht; het hoofdstuk over de compositie zal daar terloops op terugkomen.

Gaan wē nu op den plattegrond de plaatsing der officieren na, dan blijkt dat Rembrandt, bij dit militaire schouwspel, terecht vermeden heeft alle autoriteit op een te hoopen: kapitein en luitenant beheerschen het voorplan; op den achtergrond domineert de vaandrig; terwijl aan iederen sergeant een zijkant van het schilderij is aangewezen, waardoor ze geheel uit elkaars vaarwater blijven; hun opstelling nog even los van den rand versterkt den indruk dat elk in eigen sfeer en over zijn eigen manschap beveelt.

HET GENETISCHE PROBLEEM VAN DE NACHTWACHT

Het is veel gemakkelijker de gegraduateerden aan te wijzen dan de afgebeelde ondergeschikten. Door aan zijn figuranten een glimp van persoonlijkheid en aan zijn geportretteerden een cenigszins algemeene trek te geven, slaagde Rembrandt in het vormen van een homogene massa. Eén bedoeling van al die bij-figuren komt daardoor reeds aan 't licht: ze breken het portretstuk. Toch staat het vast dat er twaalf schutters hun geld gegeven hebben om individueel en in een niet al te onvooroordeelige pose aanwezig te zijn; we zullen trachten ze te herkennen.

De jonge, blonde schutter, op de ongeschonden compositie geheel links in profiel afgebeeld, draagt het gewone kostuum van zijn tijd, zonder een spoor van prachtvertoon (VI). Hij heeft zijn musket links geschouderd en houdt in de rechter zijn hoed, waarboven een aanlegvork of forket uitsteekt. Er is geen reden om hem niet als portret te beschouwen.

De volgende, die zich bescheiden achteraf houdt, maar wiens blik ons opzoekt van onder zijn breeden hoed, is in donkere burgerkleeding, en maakt niet den indruk van onder militair bevel te staan. Z'n trekken zijn zeer persoonlijk. Deze ongewapende stelt hoogst waarschijnlijk de schrijver van de compagnie voor, Claes van Cruysbergen, denkelijk terwille van zijn ambt afgebeeld (VII).

Onmiddellijk onder hem duikt een figuurtje op, een ruim drie-jarig kind, dat zich met moeite boven de borstwering uitwerkt (VIII). Dit kopje met een stootband om moet wat variatie brengen tusschen al die mannenhoofden; het moet ook, evenals de schrijver, de gedachte wekken aan toeschouwend publiek. Het aanbrengen van zoo'n lievelingsmotief van den meester in een schutterstuk is overigens een ongehoorde nieuwigheid.

Vlak naast den gehelmden sergeant ontwaart men een figurant, wiens gelaat slechts rondom het oog zichtbaar is (IX). Zijn opgeheven hand tift een musket boven het gedrang; hij beweegt zich naar rechts in de opstrevende houding van een die tusschen een menschen-massa een trede hooger klimmen wil.

Op deze trede staat een gehelmde, kort gebaarde, ongeveer veertigjarige muskettier, vlak naast het vaandel: als de plooiën geheel uitvallen zal hij er juist achter verdwijnen (X). Zijn linker houdt de forket; de gloeiende lont is, volgens het voorschrift, tusschen de vingers van zijn rechter gevoegd. Een persoonlijke, dood-ernstige, vastberaden, geheel zichtbare kop: zonder twijfel een portret.

Ook de twee schutters daar vlak beneden, die de met helder wit



A. DE BRUYN: Antwerpsche rondassiers uit 1581.

omkraagde koppen bij elkaar steken, zijn stellig portretten. De een, met zijn hel-grijs puntbaardje, is de oudste figuur op het schilderij (XI). De dienstplicht duurde tot het zestigste jaar; in het document over den prijs van het stuk komt er een voor die 52 was toen hij op 't doek werd gebracht; zulke oudjes onder de schutters behoeven dus niet te verwonderen. Met zijn Spaanschen helm buigt hij zich luisterend over den schouder van zijn ruim 35-jarigen makker, die verstrooid luistert. Deze laatste (XII) draagt een gegalonneerden hoed, een kort breed zwaard, benevens een stalen rondas met gouden knoppen.

Het schijnt dat een compagnie oudtijds vier rondassiers telde, als een soort lijfwacht voor den vaandrig bestemd. Daarmede zou Rembrandt's voorstelling kloppen, omdat zijn vaandrig juist geflankeerd wordt door twee schilddragers. De hier afgebeelde Antwerpsche gravure van 1580 noemt de rondassiers „les gentilhommes de la compagnie”; wellicht hadden oorspronkelijk de adelborsten het privilege zwaard en beukelaar te dragen. Op dezelfde gravure wordt de vaandrig door een jongen schilddrager vooraf gegaan. Toen Rembrandt zijn schutterstuk begon, werden de rondassiers, die bij Ketel zoo'n groote rol speelden, reeds lang niet meer afgebeeld. Hij schept er echter genoeg in retrospectief te zijn en haalt zulke pittoreske figuren als uit de vergetelheid op.

De sjofele jongen, die links op den voorgrond komt aangesneld (XIII), is natuurlijk een figurant. Zijn facie gaat bijna schuil in een veel te ruimen helm; om zijn schouders sliert een dofroode lap; een zware kruithoorn hangt aan een koord om zijn hals; hij matigt zijn vaart door zijn hand langs het hek te laten glijden. Op twee der platen uit Barlaeus' *Medicea Hospes*, reeds in de vorige opstellen afgebeeld, komen te midden der schutters dergelijke jongens talrijk voor. Ook Sybrand van Beest laat, op het *Feestelijk Uitgeleide van Koningin Henriëtte*

HET GENETISCHE PROBLEEM VAN DE NACHTWACHT

door de *Haagsche schutters* (Gemeente-museum, Den Haag) zoo'n knaap met een kruithoorn juist in dezelfde houding af en aan loopen. Bij het drukke gepoef met los kruut tijdens de parades kwamen zulke „jongens”, die voor hun diensten betaald werden, in grooten getale te pas. Het meeloopen van dit handlangertje is dan ook begrijpelijk: de groote muskettier leegt, onder 't voortgaan, een kruitmaatje in den loop van zijn musket; het kruut moet straks worden aangevuld; vandaar ook dat de knaap naar hem opkijkt.

Deze muskettier, van top tot teen sober in 't rood gekleed (XIV), behoort zonder twijfel tot de geportretteerden. Zijn kostuum vertoont kleine afwijkingen van de mode, zooals de crevés en de geplooidde bol van zijn hoed. Dwars over zijn wambuis hangt een bandelier met kruitmaatjes of „polverhoeselijns”; zijn forket sleept achter hem aan. De juist gemaakte korte draai, de onzekere stap over de trede en de onhandige manipulatie geven hem een weifelende, bijna struikelende houding. Als verklaring van zijn actie hoort men soms zeggen dat hij „syn polver aenstampt”: dit mannaal, duidelijk afgebeeld in de *Medicea Hospes* en elders, was echter geheel anders.

Van dezen langen schutter wordt de aandacht krachtig afgeleid door de verrassende figurantjes die naast hem te voorschijn komen: twee meisjes van een jaar of acht. De eene, in helder groen gekleed (XV), en met roodachtig haar, is slechts op den rug zichtbaar. De andere daarentegen heeft juist een open plaatsje bereikt, vanwaar zij met haar minuscule glorie de omgeving overschittert (XVI). Parmantig schrijdt dit poppetje in geel-groen schouderkapje en blinkend gele rok, tusschen de gelederen door, beladen met kostbaarheden en als bespat met goud. Het kopje, met den blauwen blik, half ernstig, half opgewekt, draait zich naar ons toe op een wel wat gewrongen wijze: op de bekende *Dresdense* groep doet Saskia het evenzoo.

Al wat er raadselachtig is in Rembrandt's schutterstuk schijnt zich nog eens te concentreeren in deze kinderen. Op de vraag welke rol ze in het sujet spelen, wat ze eigenlijk beteekenen, werd nooit een bevredigend antwoord gegeven.

Klaar als kristal is daarentegen hun aesthetische functie. In het laatste hoofdstuk zal blijken dat de aanwezigheid van geen der figuranten zóó goed is gemotiveerd. Ja, deze figuurtjes zijn in de compositie zóó noodzakelijk, dat men zich afvraagt of dit ongewone optreden niet een geforceerde poging beduidt om het gegeven sujet en een te voren opgesteld aesthetisch schema te vereenigen. Toch aarzelen we om dit voetstoots aan te nemen. Meer dan wie ook bezat Rembrandt de



SYBRAND VAN BEEST (1643): Uitgeleide van Koningin Henriette van Engeland door de Haagsche Schutterij (1642). (Gemeente-Museum, den Haag).

gave om in het dagelijksch leven datgene te ontdekken wat zich leende tot het verwezenlijken van zijn aesthetische bedoelingen. We zullen dus nog eens nagaan — maar zonder veel hoop — of een nauwkeurige beschouwing iets naders omtrent die kinderen aan de hand kan doen.

De kleeding van het belangrijkste der twee figuurtjes blijkt volslagen irreëel. Het is een creatie in romantischen geest, waarbij reminiscenzen uit Holbein's tijd verwerkt zijn, zooals ook in Saskia's kostuum op het portret in Cassel. Op het losse ros-blonde haar ligt als een diadeem een platte band van goud en juweelen, waarvan weer een gouden kettinkje afhangt: aan haar oor bengelt een peervormige parel.

Hebben we een portret voor ons? Een antwoord is niet te geven. Dit bolle, stompneuzige gezichtje kan als een ideaaltje van barok-schoonheid gelden, maar evengoed als een gelijkenis die wat vrij verwerkt is.

Merkwaardig wat er zooal aan haar ceintuurtje hangt: aan een lang dubbel snoer een beursje van goud-brokaat bezet met paarden; een zijden streng met gouden doppen; iets wat lijkt op een plat beugel-taschje; verder een zwaar zilveren hecht als van een groot trancheermes gestoken in een met metaal beslagen foudraal; dit laatste voorwerp wordt grootendeels bedekt door een witten vogel, die met de pooten omhoog aan den gordel is bevestigd. In de armen torst het kind een bokaal,

waarvan de wijde zilveren mond duidelijk te zien is; haar ruim omvattend gebaar past minder bij een simplen beker, dan wel bij een grooten zwaren drinkhoorn, waaraan het zichtbare deel dan ook denken doet.

Ook het zusje schijnt iets te dragen; de pauweveeren, die nog flauwtjes te herkennen zijn en die boven het hoofd van het voorste meisje opsteken, kunnen moeilijk iets anders beduiden, dan dat het achterste kind een pauwepastei draagt.

De zoogenaamde witte haan heeft altijd sterk de aandacht getrokken. Ook hier blijkt de beteekenis van dit dier in het sujet onbegrijpelijk, terwijl daarentegen de aesthetische functie zeer duidelijk is: dat blanke geveerte moest, op het toch reeds stralende meisje, nog weer een centrum van hooger en lichtglod verschaffen. Ook detail-genetische precedentes ontbreken niet: onderste boven gehangen vogels had Rembrandt kort te voren op zijn Pauwhennen en zijn Roerdomp laten zien.

De te dikwijls herhaalde explicatie dat deze „haan” een woordspel op den naam van Cocq zou bevalten, moeten we bij nader inzien verwerpen. Gesteld Rembrandt zou zich dat wel wat erg onschuldige vermaak gegund hebben, waarom liet hij dan juist weg wat deze vogel tot een „haan” moet stempelen: de vuurroode kam en de sporen? Dit is eerder een jong vrouwelijk dier.

De explicatie dat dit de haan is waarop geschoten werd, vervalt daarmee tevens. En de verklaring dat de kostbaarheden, die het kind draagt, prijzen zijn voor een te houden schietwedstrijd, kan evenmin aanvaard worden: het groot aantal piekeniers dat aan den optocht deelneemt pleit reeds daartegen. Een dochtertje van Banning Cocq is dit meisje evenmin: de kapitein was kinderloos.

Nog een verklaring valt er af te leiden uit een citaat van Ter Gouw⁽¹⁾, die mededeelt dat er in de rijen der optrekkende schutters kinderen meeliepen, jongens en daarbij ook meisjes, die men „trotsjens” noemde. Onze figuurtjes marcheeren echter niet mee, maar trachten tusschen de gelederen door te laveeren. Overigens geeft dit citaat bitter weinig nitsluitel. In de zeventiende eeuw werden alle jonge meisjes „trotsjens” geheeten. Dit van juweelen fonkelende koningskind kan trouwens onmogelijk het type zijn van de bij de schutterskermis meeloopende jeugd: daar geeft de kruiljongen een beter idee van. En onverklaard blijven dan nog de megedragen voorwerpen, die toch geschilderd zijn om herkend en begrepen te worden.

Komen er ook op andere doelenstukken zulke kleine meisjes voor?

(¹) Alg. Holl. Kerkmis 1672, blz. 13. Geciteerd door J. ter Gouw, *De Volksvermaken*, Haarlem 1871, p. 455.

Neen, maar jonge vrouwen wel. Het oude, afschuwlijke doelwilt, waarmee de schutters der vorige eeuw genoegen namen en dat op het festijn oesters serveerde, wordt in dezen tijd door een behagelijker exemplaar vervangen. Een „mooie meit” te zijn was een vereischte om in den doelen te kunnen dienen, en om naar de mooie meid van den doelen te vrijen moest men heel wat mans zijn.

Driemaal heeft Van der Helst zulke schoonheden op zijn corporatiestukken afgebeeld. Van deze trits draagt er eene een pastei, een andere den zilveren hoorn van het schuttersgild. Is het niet merkwaardig dat Rembrandt's kleine meisjes juist hetzelfde dragen? Men zou dus zeggen dat ze iets met den doelen te maken hebben. Zijn ze daar om de schutters te laven en te verkwikken, zooals knapen dat doen op het reeds geciteerde schilderij van Sybrand van Beest? Onmogelijk. Aldus gekleede kinderen treden niet als dienstmeisjes op. Maar daar ze zonder twijfel op een of andere wijze aan den Doelen verbonden zijn, blijft er niet anders over dan te veronderstellen, dat we een dochttertje of kleindochttertje van den kastelein voor ons zien. Dat zou zoowel hun attributen, als ook de kostbare dracht verklaren.

Het kasteleinschap van den Doelen was (volgens De Roever en Scheltema) een aanzienlijke betrekking, die door Burgemeesters gegeven werd. De doelens, in den loop der eeuw van karakter veranderend, werden geteld onder de respectabelste logementen, en stonden zoo wat op dezelfde hoogte als de deftige herberg „De Swarte Hont”, die aan admiraal Swartenhont toebehoorde. Deze laatste was toevallig ook de schoonvader van een kastelein uit den Voetboochdoelen, Marten Rey. De kastelein van den Kloveniers-doelen, Jacob Pietersz Nagtglas, met wien Rembrandt te maken had, was brouwer van zijn beroep en zoon van een vroedschap. Hij was in 1570 geboren en dus in deze jaren ongeveer 70 jaar. Zijn twee dochters, denkelijk in het vak opgebracht, zelden na vaders dood de nering voort. Natuurlijk was Rembrandt met deze familie goed bekend; toen Aeltgen Nagtglas, een van deze beide kasteleinschen, in 1659 als jongedochter overleed, werd Rembrandt als vriend ter begrafenis gebeden; de gedrukte invitatie-kaart is door een toeval bewaard.

Mijn vermoeden dat hier een of andere spruit der familie Nagtglas is afgebeeld, geeft er een aannemelijke verklaring voor, dat zij met het fraaiste stuk van het doelenzilver paradeert, en dat haar volgelingske een pastei draagt. En is het witte hoentje soms bestemd om straks verorberd te worden? (1)

(1) De leeftijd van het meisje kan, laag getaxeerd, op zeven jaar, hoog getaxeerd op

HET GENETISCHE PROBLEEM VAN DE NACHTWACHT

Nog een explicatie is er voor dezen vogel mogelijk, die ik terwille van de volledigheid niet achterwege wil laten.

Het valt op dat de zorgvuldig geschilderde kippepooten duidelijk uitkomen, terwijl de kop onzichtbaar blijft. Door een kinderlijke etymologie was de Clauwe gekozen als wapen voor de hier afgebeelde schutters, de Cloveniers of Clauweniers, de jongste in formatie van de drie Amsterdamsche schuttersgezelschappen. Dit teeken was voor hen vastgesteld bij de ordonnantie van 1522. Twee der andere stukken, een in Amsterdam en een in Petrograd, vertoonen, op de wijde schutters-palluren genaaid, kleine zilveren klauwen. De Clauw stond gebeiteld boven den ingang van het schietterrein, was gedreven in hun tin en zilver-werk en gebrand in hun ruiten. De halsketen van hun schutterkoning — waaraan nog in 1638 en 1663 naamplaatjes van winnaars werden gehecht — is samengesteld uit acht vogelklauwen verbonden door eikeloof. Geweldig van afmeting prijkt de kippepoot in een gouden cartouche op het portret van de Doelheeren, dat Flinck in hetzelfde jaar 1642 voltooide voor dezelfde zaal waar ook Rembrandt's Schutterstuk geplaatst werd. Het lijkt mij daarom niet onmogelijk dat die wille, aan zijn pooten opgehangen vogel werd aangebracht om in 't hart van de schilderij aan de Clauw te herinneren.

Nu de innerlijke kracht der schutterijen taande, begon men aan die oude symbolen te hechten, een verschijnsel dat ik reeds vroeger beschreef. Het antieke zilverwerk in de doelens vervulde de bezitters met trots. Teekenend is het dat de Overlieden worden afgebeeld, juist terwijl het plan rijp wordt om die verouderde functies op te doeken. In 1648 en 1653 schildert Van der Helst nauwkeurig de zilveren pronkstukken van Handbooch's- en Voetbooch's-doelen. Sterk komt die retrospectieve geest uit, wanneer dezelfde kunstenaar de oude schiethoven van St. Sebastiaan, die in 1650 waren geslecht, in 1653 op het doek brengt. Gaf Rembrandt wellicht aan het geheimzinnige troosje den Kloveniers-hoorn in de hand, als een herinnering aan de tijden dat in de gilde-optochten de zilveren bekers mee werden rondgedragen?

Het oude doel-zilver is nog heden in 't Rijksmuseum te bezichtigen. De Kloveniers-hoorn prijkt, behalve met de Vogelklauw, ook met de Leeuw en met het Wapen van Amsterdam. De hoorn van de St.-Joris-of Voetbooch-schutters laat de Leeuw zien, staande met het Amster-

10 jaar gesteld worden. Mr. W. R. Veder, archivaris te Amsterdam, was zoo vriendelijk op mijn verzoek, naar de genealogie der familie Nagtglas een onderzoek te doen instellen. Op het oogenblik van het ter perse gaan van dit opstel had dit onderzoek nog geen resultaat opgeleverd.



A. DE BRUYN: Muskietier die in den uitval staand zijn roer afschief, zonder forket te gebruiken.

damsche Andreaskruis in een Hollandschen Tuin; de keten van dezelfde schutters is samengesteld uit een reeks Hollandsche Tuinen, en in een daarvan verheft zich de Leeuw. Er zij terloops aan herinnerd dat geheel dezelfde symboliek gebruikt is op de *Eendracht van het Land*; waardoor nog eenmaal op andere wijze de meening bevestigd wordt, dat dit stuk ontworpen is als decoratie voor een doelenzaal.

De konings-ketens van St.-Sebastiaan en van de Kloveniers hebben als schakels ornamenten van eikeloof. De Eyeke beteekent volgens Karel van Mander *Borgher-Verlossinge* en ook *Deught* en *Sterckheyt*. Daarom wellicht wordt het midden van de Eendracht beheerscht door een zwaren eiketronk. En de schuttersoptocht schijnt dezelfde toespeling te bevatten: frisch eikeloof siert den helm van den figurant, die na de troosjes aan de beurt is (XVII). Ook in dezen krans of tak vermoeden we een herinnering aan oude gewoonten, die verdwenen waren of slechts in zwang gebleven op het platteland. De reeds geciteerde studie van Ed. Jacobs (*Die Schützenkleinodiën* etc. p. 75—83) bespreekt het dragen van zulke kransen uitvoerig.

De bladerentooi past bij dezen carnavaleske, hoogstens achttien-jarigen knaap. Het gelaat is onzichtbaar. Een typische aanvullings-figuur en een geniale vondst van den meester, zooals de beschouwing der compositie leeren zal. Zijn actie is duidelijk. In den uitval staand doet hij, met los kruit natuurlijk, zijn roer ontbranden, zooals dat op de Antwerpsche gravure ook te zien is. Zijn kostuum gaat over het geheel op den tijd van 1570 terug: donkere nauwe hosen, een wammes waar door elkaar kruipen een oranje-achtig bruin en een groezelig paars, een kruitmaat-bandelier groen gestikt en vuurrood geboord; behalve zijn zijdgeweel nog een zeldzaam kruifleschje en een ponjaard in fulpen schee. Hoe grillig en ongerijmd doet deze romantische verschijning aan! Men ontkomt niet aan de gedachte dat zulk stociend optreden in de nuances van het bizarre kostuum het best bij een negerknaap



A. DE BRUYN: Musketiërs met brandende lonten en forket (1581).

zouden passen, zooals Van der Helst er ook een in zijn stuk van 1639 aanbracht.

Dwars door den optocht heen knalt deze wildebras zijn roer los: achter Banning Cocq's kraag en Ruytenburch's pluimenhoed stuift de kruitdamp op. Maar deze beiden storen zich aan niets; ze gaan impassibel door; een goed soldaat is aan het vuur gewend: „acht een schoot maar voor een veest,” zeiden de toeschouwers bij de parade. De gebaarde schutter met tabakskleurige baret (XVIII), juist zichtbaar tussehen kapitein en luitenant, duwt met een korte armbeweging het wapen, dat bijna onder zijn neus gelost wordt en dat niet op een forket rust, de hoogte in. Zijn linkerhand houdt een tweehandzwaard, zóó, dat het gevest steunt op de met tressen gesierde borst: een van die monstrueuze maai-wapens, die Cornelis Ketel met voorliefde uitstalde en waarvan de Antwerpsche optocht van 1581 er drie laat zien. Rembrandt, met zijn retrospectieve neiging, haalde deze antikiteit weer te voorschijn en Van der Helst, in zijn concurrentie-zucht, deed hem dat onmiddellijk na. Wie eigenlijk het recht hadden met deze ridicule tweehandlers te defileeren, is mij onbekend.

Met nobelen zwier daalt deze figuur de treden af; de rechervoet sleept na; de zwaarte van het lemmet dat boven den kruitdamp uitsteekt, vereischt een famelijk uitgebogen lichaamslijn. De stand, door een model geposeerd, herinnert treffend aan de reeds besproken houdingen van Cornelis Ketel. De trekken, opvallend persoonlijk, zijn zonder twijfel die van een portret.

Naast den zwaard-drager verschijnt er weer een muskettier (XIX). Zijn actie werd tot nu toe verkeerd uitgelegd. Hij inspecteert niet het slot van zijn musket; evenmin blaast hij zijn lont aan: de gloeiende einden hangen daarvoor veel te laag. Alvorens de lont op den haan te zetten, blaast hij, volgens het toenmalige manuaal, het losse kruit van de pan. Hij maakt zich dus onder 't voortgaan gereed om te schieten.



A. DE BRUYN: Antwerpse dragers van tweehandszwaarden (1581).

Deze panblazer draagt, vrij weergegeven, een tarlaarsche hellemet, met korte rossige veer. Hij is geheel in dof rood gestoken, evenals muskettier XIII, die zijn geweer laadt. Maar terwijl deze laatste zich in volle lengte uitrekt, loopt de panblazer met ronden rug, het hoofd diep in de schouders, dof en onverschillig in zijn besogne verdiept: hij poseert niet in 't minst en heeft niets te commandeeren. Figurant of geportretteerde? Met meer waarschijnlijkheid figurant. Zijn vulgair type is algemeen gehouden; de allesbehalve verheffende actie, de onvoordeelige pose, de gelaats-ervorming door het blazen, dat alles houdt met een conterfeitsel geen rekening. Rembrandt heeft trouwens gezorgd dezen man tot een gemeen schutter te stempelen: hij is de eenige die het om den bovenarm gebonden schutters-teeken draagt; een schildje waarop tamelijk duidelijk een kruisboog zichtbaar is. Vermoedelijk bedoelde de meester het wapen van den grooten krijgsraad weer te geven, saamgesteld uit handboog, kruisboog en musket. Dergelijke insignes van been of metaal zijn nog in Belgische verzamelingen bewaard.

De functie van dezen figurant is begrijpelijk. Bij kapitein en luitenant behoort zich iemand aan te sluiten die niets doet dan lijdelijk gehoorzamen. Ziehier het kanonvleesch. Hij helpt den indruk wegdoezelen dat er meer officieren zijn dan soldaten. Dit is dienst, het andere parade. Hij representeert denzelfden maatschappelijken stand als de kruitjongen en de trommelaar. Ook op Ludolf de Jongh's verbrand portretstuk der Rotterdamsche Burgerkolonels figureerden een gemeene schutter en een fantastisch uitgedoste kruitjongen.

De pikkenier achter dezen kwant is daarentegen wel degelijk een portret (XX). Hij heeft iets van den behaagzieken blik, iets van dat air van heb-je-me-gezien, dat zoo dikwijls op de schutterstukken hindert. Zijn identiteit behoeft trouwens niet onbekend te blijven. Van Jacob Direksz de Roy, vermeld door de naamlijst op het schutterstuk, bezit

ook het Museum Amstelkring een portret van 1641, door G. Bleecker.

Piekenier XX is de eenige wiens uiterlijk kan kloppen met de daar gegeven physionomie. Deze katholiek uit deftigen burgerstand draagt sobere kleding, een donkergepluimden hoed; alleen de stalen schouderstukken zijn rijk versierd. Zijn actie is duidelijk: onder het voortgaan wil hij zijn piek, juist van den wand genomen, voorwaarts vellen; maar op 't onverwachtst komt de uitgestoken spies van den grappenmaker Engelen hem daarin belemmeren.

Achter De Roy doemt de in den nek geworpen kop van een gehelmden figurant op (XXI). Hij schuift van links midden tussehen de lange lansen door en bevindt zich achter de twee gekruiste pieken en vóór de ris die tegen den wand is gezet. Rechts van hem ziet men drie musketloopen, evenwijdig boven elkaar, die dus klaarblijkelijk op een rek liggen. Deze man moet duidelijk maken wat de soldaten daar in dien donkeren hoek komen doen: hun piek of musket er uitpikken. Hij tracht zijn piek uit den hoop los te maken, vandaar zijn blik naar boven. Deze kop met den stompen neus is curieus genoeg ontleend aan een tronie van Adriaen Brouwer, *Het Gezicht*, uit een serie der Vijf Zinnen.

Naast Jacob de Roy (XX) staat in het halfdonker een jeugdige muskettier (XXII), met fonkelende oogen onder een stompen, grijs-groenen hoed; zijn wapen links geschouderd, een forket in de hand en over zijn grijs-groen zijden wammes een kruitmaat-bandelier. Dit gelaat wordt als gekleefd door den uitgestoken arm van den sergeant: een figurant dus, door Rembrandt naar willekeur in brokken en fragmenten op het doek gebracht.

Het bevelende gebaar van den sergeant is bestemd voor een schutter (XXIII), wiens gehelmd kop juist uit de lijst komt kijken. De gegeven order laat geen twijfel: er wordt hem gelast zich bij den hoofd-troep aan te sluiten. De schichtige expressie van dit komisch benauwde gelaat is te persoonlijk om er geen portret in te zien.

Tussehen sergeant en ondergeschikte duikt de top van een zwarten helm op: een figurant (XXIV), die zich naar links beweegt. Bij Lundens is die helm door een slag-schaduw vervangen: hij heeft die plek blijkbaar niet begrepen.

Als afsluiting rechts krijgen we ten slotte de trommelaar (XXV), genaamd, volgens een informatie uit de XVIII^e eeuw, Jan van Kampoort; we zouden dus een portret voor ons hebben. Nu is het mogelijk dat Rembrandt dezen tamboer met zijn pokdalig facie op een of ander populair type heeft doen gelijken. Maar tevens lijkt hij gevaarlijk veel

op een fantasie-figuur uit de Eendracht. Deze man betaalde niet mee en wordt dan ook niet op het naamschild vermeld. En Rembrandt had al genoeg portretten te verwerken dan dat hij voor eigen plezier er nog aan zou hebben toegevoegd. De trommelaars behoorden trouwens niet tot de compagnie, maar werden aangenomen, evenals de kruiltjongens, en voor hun diensten beloond. Veiliger is het kortweg een figurant in hem te zien: zoo'n karakteristieke gestalte moet den schilder welkom geweest zijn; zijn rol in de compositie is uiterst belangrijk.

Zijn groene baret en zijn groene mouwen met dartele witte crevés vallen sterk op; het dofrood van zijn broek blijft in de schaduw. Zijn trom, die wonderlijke trom, de mooiste die er ooit geschilderd werd, gonst van geest en leven. Het zesde lapelletje, aan den dag gekomen bij het ruimer in de lijst zetten, zit minder dik in de vernis; het laat duidelijk een groen boordsel zien en geeft een begrip hoe anders de kleurverhoudingen zouden wezen, als het schilderij eens uit zijn korsten van troebele hars werd verlost.

Rechts blijft alleen nog de hond over (XXVI). Volgens hondenaar schiet hij blaffend naar voren omdat de tamboer zijn roffel slaat. Onder zijn halsband hangt een ring, zooals een groote dog, op Ketel's schutterstuk, dat ook vertoont.

Er rest nu nog de groep die uit de poort opdaagt en die op de hoogste trede den vaandrig omstuwt. De stemming is hier ongedwongener dan elders in de compositie. Reeds in 1639 had Hals, toen hij tegenover de strenge waardigheid der hoogere officieren een achtergrond stelde van vroolijke cornuiten, een dergelijk contrast uitgewerkt. Ook bij Rembrandt voeren in de achterste rangen jeugd en braevaede den boventoon.

De conterfeitsels in deze groep beteekenen den triumpf van Rembrandt's streven. Zonder dat het individueele daarbij te loor ging, gelukte het hem den indruk te wekken van algemeene typen. Zulk een fries van karakterkoppen had hij op de Eendracht reeds geprepareerd.

De vier geportretteerden (XXVII, XXIX, XXXI, III) worden verzeld



REMBRANDT:
Trommelslager, detail uit
den Schuttersoptocht.



REMBRANDT: Fries met portretten uit den Schuttersopocht.

schapt door opdringende figuren (XXVIII, XXX, XXXII, XXXIV), die duidelijk maken welke plaats de afgebeelde een oogenblik te voren innam; deze dubbelgangers expliciteeren den voortgang der beweging. Zooals ook het meisje in groene zij (XV), dat de plaats inneemt waar haar kameraadje (XVI) een oogenblik te voren stond, vertegenwoordigen ze in de compositie een „futuristisch” principe, een omschrijving niet geheel juist maar wel begrijpelijk. De indruk van beweging wordt versterkt en de opeenvolgende houdingen verklaard.

De slanke pickenier Reynier Engelen, de hoogst geplaatste figuur op het schilderij, wordt in het gedrang tegen de hoek-kolom van de poort aangedrukt. Een fijn neusje onder een antiekschen helm. Zijn identiteit is door een later portret bekend geworden. Hij rekt zich uit en buigt zich zoover mogelijk naar voren, om uit puur jolijt de pick van Jacob de Roy met zijn geveld lans tegen te houden. Dit speelsch optreden strookt met zijn leeftijd, nauwelijks boven de twintig. Tijdens het ontstaan van het schutterstuk viel vermoedelijk zijn aanstelling als sergeant; later werd hij pastoor; zijn verder leven is dus wel serieuzer geweest.

Engelen's onschuldige meisjes-gezicht contrasteert met de tronieën naast hem. Uit de duistere massa onder de poort duiken rare guiten op. Zijn het jonge borsten, aan de débauchie geslaegen; een jeunesse dorée, die in den maneschijn heeft geloopt? Op hun facies, die van nachtbraken weten, ligt een verontrustende vreugd. Zoo moeten Falstaff en Prince Henry, na een doorwaakt festijn, den dag zijn ingetreden. Het Falstaff-type (XXIX), een Falstaff nog in zijn goede jaren, gepropt in een metalen kuras, torst den avontuurlijksten cylinderhoed die er ooit gewaagd is. Zijn pick vellend daalt hij onzeker de trede af. Onmiddellijk achter hem heeft Rembrandt hetzelfde type met den



REMBRANDT: Fries met karakterkoppen uit *De Eendracht van 't Lant*.

knobbelneus herhaald (XXX), meer van onderen gezien, maar overigens even bleek en paf. Behalve het besproken futuristische principie komt hier ook duidelijk de bedoeling uit, het individueele door herhaling tot iets gemeeners te maken.

In het scheppen van twijfelachtige ironies, van verdachte expressies, was Rembrandt een meester: ze zijn aan elkaar gewaagd, zijn geslepen Filistijnen en zijn sinistere Ouderlingen, het relletje Pharizeeën om den troon van Pilatus en de diverse vrijbuiters die de Eendracht bevolken. De jeugdige patriciër, die voor Prince Henry kan spelen (XXXI), herinnert uit de verte aan dit alles. Kostelijk gehelmd treedt hij op, met halsberg, rondas en zwaard, bleek-purper z'n wambuis, kinband en boordsels. Geheimzinnig, en een beetje triumfant, een beetje cynisch, gaat hij in zijn pracht voorbij; zijn air van bedwongen spot laat ons perplex. De volfiguur (XXXII), met een platte baret, werpt van uit het duister een blik naar boven: hoe fel neemt dit oog den stralenden dag in zich op!

Wij zijn nu weer aangekomen bij den vaandrig (III). Ook deze wordt in het donker door een figuur gerugsteund, waarvan slechts de zwaargepantserde romp en het bovenstuk van een helm zichtbaar zijn (XXXIII). Deze soldenier met zijn uitgebuikte stand is een ontleening aan Titiaan, door Rembrandt reeds vroeger aangebracht in zijn grisaille van Christus en Pilatus. In profiel naar links staand markeert hij de houding waarin de vaandrig zich een oogenblik te voren bevond. Het vaandel zwenkt namelijk in een kwart cirkel van links naar rechts; de draai van het lichaam is aangeduid door Vischer's nawapperende overmouwen en door de opwaaiende kwasljes van zijn kraag.

Nog dieper den achtergrond in, tusschen het vaandel en de Titianeske figuur, doemt er een vaag aanschijn op, door een flauwe glimp langs wang en voorhoofd aangeduid (XXXIV).

Hiermede heeft de geheele optocht de revue gepasseerd.

HET GENETISCHE PROBLEEM VAN DE NACHTWACHT

Wanneer we de resultaten samenvatten, dan hebben we deze verdeeling gevonden:

BETALENDE GEPORTRETTEERDEN.	FIGURANTEN.
I. Banning Cocq, kapitein.	VIII. Kind met stootband om.
II. Ruytenburch, luitenant.	IX. Muskettier.
III. Jan Visscher, vaandrig.	XIV. Kruitjongen.
IV. De staande sergeant (R. Kemp?)	XV. Troosje in groene zij.
V. De zittende sergeant.	XVI. Troosje met de hen.
VI. Muskettier met onbedekt hoofd.	XVII. Knaap, die zijn roer lost.
VII. Claes van Cruysbergen, schrijver.	XIX. De panblazer.
X. Muskettier met lont en forket.	XXI. Gehelmde schutter.
XI. Grijsgebaarde gehelmde schutter.	XXII. Muskettier in grijsgroen.
XII. Gebaarde rondassier.	XXIV. Gehelmde figuur.
XIII. Muskettier die het kruut in den loop giet.	XXV. Trommelaar.
XVIII. Drager van een tweehandszwaard.	XXVI. Hond.
XX. Jacob de Roy, piekenier.	XXVIII. Volgfiguur van Engelen.
XXIII. Gehelmde schutter.	XXX. Volgfiguur van XXIX.
XXVII. Reynier Engelen, piekenier.	XXXII. Volgfiguur van XXXI.
XXIX. Piekenier met hoogen hoed.	XXXIII. Dubbelganger van den vaandrig.
XXXI. Jeugdige rondassier.	XXXIV. Figuur diep onder de poort. (¹)

Onze beschouwing vond dus, zonder het te willen, zeventien betalende geportretteerden, juist het getal dat op het schild vermeld wordt. Deze groep bestaat uit vijf officieren en een schrijver, uit twee rondassiers, één drager van een tweehander, drie muskettiers, en twee gehelmden wier verdere bewapening niet zichtbaar is. Wat de zeventien figuranten betreft, zij vullen ten eerste de trap der leeftijden aan: een kind van drie jaar, twee meisjes van acht, een jongen van twaalf en een knaap zoo ongeveer achttien. Kruitjongen, trommelaar en panblazer stellen een eenigszins grover slag menschen voor, hetgeen de „burghers

(¹) De voortdurende vergelijking van de twee XVII-eeuwsche kopieën met het verinkte origineel overtuigde mij op nieuw van de groote zorgvuldigheid die Lundens betracht heeft; de schets in het Album van Banning Cocq daarentegen is onjuist in de verhoudingen en veel minder nauwkeurig. Lundens heging een fout met de speer van Engelen, begreep verkeerd figuur XXIV en veranderde de trekken van Cocq, die door Rembrandt gechoiseerd waren, opzettelijk in een exact portret. Lundens vergat piek n^o. 13, die op een plek staat waar het schilderij ook nu nog onduidelijk is, zoodat men als vanzelf een verlichte plek tusschen twee speeren aanziet voor één speer. Figuur XXVIII ontbreekt op het schetsje in het album; heel duidelijk is daar echter de vage figuur XXXIV. Bij Lundens neemt, zooals natuurlijk is, de zekerheid van uitvoering naar boven toe af. De hoogste koppen lijken het minst; het bovendeel der architectuur vertoont kleine aarzelingen. Het kopieeren in de doelenzaal was lastig; het schilderij was juist zoo opgesteld als thans de schutterstukken van Backer en Elias in de vergaderzaal van den Amsterdamschen gemeenteraad, tegenover de ramen, terwijl het linkerdeel in de schaduw viel van de vooruitstekende schouw. Des te meer valt de buitengewone preciesheid van Lundens te prijzen.



REMBRANDT: De Figuren III, XXXI en XXXII uit den Schuttersploecht.

van fatsoen", die met hun opschik poseeren, aangenaam komt afwiseselen. Een vijftal figuren dienen als futurismen, explicieeren bewegingen in een vorig stadium, helpen om massa te vormen.

Ons, modernen, moet het opvallen dat er van uniformen geen sprake is. De oude schutters, wier kleurige habijten en palluren uit beschrijvingen bekend zijn, werden lang niet altijd eenparig gekleed afgebeeld, hoewel het kostuum, waarvoor Filips II nog oetdrooien gaf, stipt was voorgeschreven. Na 1580 verdwijnt de eenheid van kleedij. Wel komt het in de tweede helft der XVII^e eeuw nog voor, dat de pikeniers allen hoeden en de muskettiers allen helmen en kurassen dragen, of omgekeerd; maar de doelenstukken houden zich niet daaraan. Elk draagt de door hem zelf bekostigde en met zorg gekozen kleeding.

Toch heeft Rembrandt bij die uitmonstering voor een ruim deel de vrije hand gehad. Met duidelijk opzet zien we kleur bij kleur gekozen: een groene flambard gaat saam met een groen wammes, een tabakskleurige baret sluit aan bij een dito buis, bij een bleek-purperen rok passen kinband en boordsels van dezelfde nuance. Ongeveer iedere figuur heeft zijn hoofd-kleur: Coecq, Kemp en De Roy zwart, de vaandrig groen, Ruytenburch en het troosje geel, twee van de muskettiers (XIII en XIX) rood. Aan het toeval is hier niets overgelaten.

Herhalingen van details in de kleedij en van houdingen zijn stipt vermeden en met veel vernuft werd de hoofd-tooi gevarieerd. Dat danken we aan denzelfden kunstenaar, die later, in de Staalmeesters, trachten zou het kostuum zoo gelijksoortig mogelijk te maken.

Of Rembrandt soms de schutterspracht niet wat geforceerd heeft? Toch niet. De burgers dosten zich uit om gezien en bewonderd te worden. Het geslacht van Frederik Hendrik's tijd maakt den indruk kant en klaar te staan om in een optocht te loopen; men was bevangen door een drang tot publiek vertoon, die later zou omslaan in het tegendeel; wel een bewijs hoe een volksaard veranderen kan. Wat men aan had was geen klatergoud. De goê gemeente schepte er vermaak in naar al dat fraais te kijken.

In de kolonies, waar de eigen aard sterker uitkomt dan in het moederland, werd dan ook allerprachtigst geschutterd. François Valentijn herinnerde zich dat hij de Batavische Burgerij (opgericht door Coen in 1622) luisterrijk had zien optrekken, zóó „dat niet alleen de kapiteins goude ringkragen en fluweele rokken met zuivere goude knoopen droegen, maar ieder was zoo heerlijk van alles wat hem prachtig en aanzienlijk maken kon voorzien, dat de minste soldaat

voor de beste kapitein in zijn toerusting niet behoefde te wijken."

De rijkdom op Rembrandt's doelenstuk was dus echt: de schutters konden er niets vreemds in zien. Iets moet hen echter onmiddellijk getroffen hebben: het verschil tusschen stipt modieuze en historische of fantastische dracht. In dit opzicht staan wij voordeeliger tegenover het stuk. De afwijkingen van de mode gaan onopgemerkt aan ons voorbij. Het nageslacht geniet van een eenheid die de tijdgenoot niet heeft gekend. Onze indruk is geheel zooals Rembrandt wilde: die van een homogene massa.

Terwille van dienzelfden indruk heeft de meester het portret-gegeven als het ware ondermijnd. De sprekende blik, waardoor de geconterfeite onmiddellijk in een individueel contact komt met den toeschouwer, is bijna geheel vermeden.

De „etageering" is toegepast, echter zoo grillig dat er van „portret-friezen" geen sprake meer is; alleen de achterste groep houdt de herinnering daaraan vast. De kinderfiguren zorgen er voor dat het oog niet op één hoogte hangen blijft.

De „espaceering" is bij alle portret-koppen volgehouden; maar enkele figuranten profiteeren daar evenveel van, of nog beter.

Het *onderwerp*, de portret-groep, blijkt dus opgelost in het *motief*, dat op geen schutterstuk ooit zooveel te beteekenen had.

Nu het onderwerp besproken is, rest ons nog, om dit hoofdstuk te besluiten, een nadere beschouwing van het door Rembrandt gekozen motief.

(Slot van dit hoofdstuk in
een volgende aflevering.)

F. SCHMIDT-DEGENER.





KUNSTBERICHTEN VAN ONZE EIGEN CORRESPONDENTEN

TENTOONSTELLINGEN

:-: **ARNHEM** :-:



ERE-TENTOONSTELLING H. A. VAN INGEN. De zeventigste geboortedag van den Gelderschen schilder H. A. van Ingen werd aanleiding tot een eere-tentoonstelling van zijn werken. De Geldersche Kunsthandel van Lerven, dezelfde, die het werk van den schilder Markus onder de aandacht van het publiek heeft gebracht, zorgde er thans voor, dat een verzameling van de belangrijkste schilderwerken van Van Ingen bijeenkwam. De Kunsthandel heeft hiermede nuttig werk verricht want de inderdaad zeldzame bescheidenheid van dezen kunstenaar, die een groot gevoelsmensch is, was reeds in zichzelf een hindernis voor een gulle openbaarmaking van zijn werk. En het talent van Van Ingen verdient zeer zeker, dat men zich bevljigt het recht te doen wedervaren.



Des schilders ingetogenheid heeft zich bepaald tot die landschapsbeelden, welke zich in de onmiddellijke nabijheid van zijn woning rond Renkum bevonden. Het merkwaardige van deze weinig varicerende onderwerpskeuze is, dat de schilder, nooit hierin tot routine vervallend, steeds erin bleef studeeren. In ochtendzon, in avondnevel, in stille middagrust ziet hij zijn sujetten in steeds wisselende aanschouwing. Het koedier is hem als een menschelijkheid geworden. Met persoonlijke expressie te midden van een gelijkgestemd natuurbeeld. In den dauw van den avond rust het zwaarmoedige vee. Een ons bekend schilderij van Daubigny van kocien in den avond geeft op gelijksoortige wijze den weemoed van den maker van het kunstwerk weer. Die eenheid in een schilderij tot een absorptie van stemming, kenmerkt den meester. Van Ingen heeft zich herhaald en weer herhaald doch immer is het de vrome gevoelsstem uit deze stukken, die boeiend tot ons opstijgt.

ALB. DRAAYER—DE JJAAS.

MUSEA EN VERZAMELINGEN

:-: **AMSTERDAM** :-:



ANWINSTEN.  RIJKSMUSEUM.  Dank zij den steun van de vereniging Rembrandt, heeft zelfs in deze tijden van bezuiniging het Rijksmuseum zijn vertegenwoordiging van Frans Hals

met een nog geheel onbekend en onlangs eerst ontdekt werk kunnen uitbreiden. Het is van slechts geringe afmeting, doch de

omstandigheid, dat naast de portretstukken van den meester in het museum er nu ook een enkel op half levensgrootte aanwezig is, verhoogt het belang van deze jongste en zeer onverwachte aanwinst. Het zou een overschatting wezen het onder de hoofdwerken van Frans Hals te rangschikken; zijn onvergelykelijke schilderacht wordt zeker in andere werken uit ons museum, als de vroolijke Drinker, de twee portretten uit de schenking Van de Poll en den zwierigen Vaandrig uit het bekende schutterstuk, schitte-

KUNSTVEILINGEN

render nog geopenbaard — ook wel bij enkele andere contereitsels op kleine schaal, als dat uit de collectie Gumprecht te Berlijn. Maar het hoort met zijn ver doorgevoerde schildering, met het massieve en de rijpheid van zijn kleurwezen, toch zeker tot het degelijkste wat Hals, vooral in die weinige kleine portretstukjes, voortbracht. Het biedt als 't ware tastbaar bewijs voor den deugdelijken zin achter die technische bravoure, waarmee Hals boven alle penseelvoorders uitmunt. Want hij kon zeker met sneller en schielijker slagen zoo'n kop in elkaar timmeren — onbesuisd en rockeloos schilderspel schijnbaar — maar zoo juisttreffend in de vluchtigste accentuatie's en reëel in de frotti's van duune verven, dat we het verbijsterd aanstaren als de onnavolgbare bewegingen van een jongleur. Hij is daarmee altijd weer frappant, en meer, bewonderenswaardig, omdat die weergalooze virtuositeit de macht heeft er ons van te overtuigen, dat zij slechts doelmiddel is.

Een portretje als dit komt het nader bevestigen; maar dit product van een meer analyseerende beschouwing, van een, niet zoo zeer meer verzorgde, doch nauwer lettende uitvoering, toont tevens, dat ook in de detailleering de geniale slagvaardigheid altijd

veerkrachtig blijft. Zoo natuurgetrouw hier al het stoffelijke aan den kop van een man op middelbaren leeftijd is weergegeven, in alle onderdeelen en eigenaardigheden aandachtig gevolgd, in alle onderdeelen plastisch begrepen en verantwoord, zetje voor zetje — zoo intensief is ook de uitdrukking van het leven zelf. Met al zijn uitvoerigheid, in al zijn rijpheid van kleurtjes, subtiële toonwaarden ook, is er weer hier het dadelijk begrip, de dadelijke uitbeelding. Zeker, dit portretje is niet diep als een menschenbeeltenis van Rembrandt; het is een man die poseert voor den wonderlijk vaardigen schilder, daarom ook gaarne even stil zit, in spanning wachtend op de verrassing, die hem straks dit gegoochel met penseelen en verf brengen zal. Want dit is het karakteristieke van Hals' kunst, dat hij met zwier en smaak het instantané van een physionomie vermocht te geven — anders echter dan in de oogenblikkelijke zenuwverstarring bij een fotografische opname. Maar in zekeren zin toch ook, zou er van een mechanische werking te gewagen zijn, daar het wel schijnen kan, dat zijn gepenseel uitsluitend door zijn schildersinstinct gedreven werd.

W. STEENHOFF.

KUNSTVEILINGEN



DE TEGENSTAANDE de tijdsomstandigheden behoudt de kunstmarkt te Amsterdam haar oude betekenis; nit de voornaamste veilingen bleek, dat de prijzen zich vrijwel handhaven.

Een nitzondering moet worden gemaakt uit de veiling van het atelier van F. Hart Nibbrig, onzen pas en helaas véél te vroeg gestorven schilder. De bestede bedragen bleven hier betrekkelijk laag. Hebben wij te doen met het veel voorkomende verschijnsel, dat de schilderijen na het overlijden van een kunstenaar eerst een kort tijdperk van depreciatie doormaken? De kwaliteit van het gebodene was een betere ontvangst van de zijde der verzamelaars waard geweest. Hart Nibbrig is een figuur van afzonderlijke betekenis. Zijn zonnige, gepointilleerde schilderijen, de land-

schappen uit Zeeland, waar hij te Zoutelande woonde en zijn figuren van het Larenseche leven hebben onafgebroken op onze tentoonstellingen aandacht getrokken. Voor den catalogus (de veiling had 2 Mei bij Frederik Muller plaats) schreef professor A. J. Derkinderen een sympathieke voorrede, waarin hij onder meer zegt: „Het is haast natuurlijk te noemen, dat wie zóó zijn werk als schilder gevoelde, niet bij voorkeur de geslotenheid der binnenhuizen met hun zoo bekende en beminde tonaliteit zoeken zou. Voor hem waren de open en wijde landen met verre verschieten, het turen in de verte, het zoeken in de wemelende tinten van den horizon, de steeds wijkende plans en vormen.”

Anders ging het op de veilingen, waarvan wij noemen de collectie moderne schilderijen van W. J. van Randwijk uit den Haag, 11 April bij Frederik Muller geveild en de uitgebreide



FRANS HALS Mansportret.
(Rijksmuseum, Amsterdam).

verzameling kunstvoorwerpen van Rosenfeld-Goldschmidt, die bij dezelfde firma 9 Mei onder den hamer kwam.

Wat hier geboden werd waren geijkte grootheden van een geijkte waarde.

Van de collectie Van Randwijk zijn een reeks van de bekendste stukken door een legaat aan het Rijksmuseum gekomen. Onder het resteerende, dat in veiling kwam, bevonden zich enkele bijzondere werken van Jacob Maris, „De Molen” (f 8700), „De Zusjes” (f 7800), „Avondstemming” (f 14000). De aquarel „De Baker”, studie voor het schilderij in het museum Boymans bracht f 7300 op. Een studie naar een jong meisje „Henriëtte” geheeten, werd voor f 4100 verkocht. Een minder geslaagd werk van Thijs Maris „Het Dochtertje van den schilder Swan” bereikte nog f 12500.

Daarentegen bracht een uitnemend werk van Breitner „Amsterdamsche Gracht in de Sneeuw” het slechts tot f 2800. Mauve's „Herder met kudde in de Hei” haalde den hoogsten prijs, namelijk f 37000.

De opbrengst van de geheele veiling kwam over het cijfer f 289000.

Voor de Duitse collectie Rosenfeld-Goldschmidt, bestaande uit Fransche en Vlaamsche wandtapijten, bronzen van de XV^e tot de XVIII^e eeuw, Italiaansche faïences, Saksisch porcelein en andere kunstvoorwerpen was veel belangstelling en werden hooge prijzen besteed. Van de tapijten moet genoemd worden de laat XV^e-eeuwse voorstelling „Alexander geeft de Vrijheid aan de Familie van Darius”, die f 13500 opracht.

J. Z.

BOEKEN & TIJDSCHRIFTEN

A BOOK OF BELGIUM'S GRATITUDE ✎ COMPRISING LITERARY ARTICLES BY REPRESENTATIVE BELGIANS, TOGETHER WITH THEIR TRANSLATIONS BY VARIOUS HANDS, AND ILLUSTRATED THROUGHOUT IN COLOUR AND BLACK AND WHITE BY BELGIAN ARTISTS ✎ LONDON. JOHN LANE, 1916. PRICE: 5/- NET ✎.

BELGIAN ART IN EXILE ✎ A REPRESENTATIVE GALLERY OF MODERN BELGIAN ART ✎ EDITED BY „LA LIGUE DES ARTISTES BELGES” ✎ ISSUED BY „COLOUR” LONDON, 1915. PRICE: 5/-; ABROAD: 6/- NET. ✎.



DITZEE twee uitgaven vragen onze aandacht door de talrijke afbeeldingen van Belgische kunstwerken, welke zij bevatten. Ze dragen, overigens, een geheel verschillend karakter.

Het *Book of Belgium's Gratitude* is bedoeld als een blijvende uiting van de gevoelens van dankbaarheid van België tegenover Engeland, en bevat enkel werken, welke in de ballingschap werden uitgevoerd, op het gebied van letterkunde, schilder- en beeldhouwkunst. De beeldende kunst, waar we ons hier mee bezig te houden hebben, is vertegenwoordigd

door een keuze van drie-en-dertig werken. Het zijn, vooreerst, portretten van de Engelsen, welke de uitgeweken Belgen onder hunne bescherming hebben genomen. Men beseft het historische belang van die reeks portretten, welke overigens het werk zijn van uitstekende artisten: J. G. Rosier, A. Cluysenaer, Jean Delville, Charles Mertens, e. m. a.

Na de portretten, vallen andere kunstdocumenten te vermelden: een reeks landschappen en stadsgezichten uit Engeland. Indien deze reeks niet zoo volledig is, als ze onder andere omstandigheden had kunnen zijn, levert ze een ongetwijfeld eenig en eigen belang op. Stellig is het te voren nooit voorgekomen, dat onder één omslag de afbeeldingen verzameld werden, welke twintig verschillende kunstenaars maakten van een land, waar ze op eenzelfde oogenblik als vluchtelingen vereenigd waren.

De uitgave is in dit opzicht een geslaagde poging. En we meenen dat het een dubbele lofuitgiving is voor den Heer P. Lambotte, welke deze verzameling ontwierp en tot stand bracht, wanneer we zeggen dat het idee zou verdienen hervat en op ruimer schaal uitgevoerd te worden. Engeland door de Belgen in beeld gebracht — dat ware een document van weergaaloos belang. Het voornaamste is gedaan, aangezien het denkbeeld bestaat en

in het *Book of Gratitude* reeds tot een zeker punt werd verwezenlijkt; in meer dan twintig landschappen en stadsgezichten, in kleur en in het zwart werd het schema neergelegd of geschetst.

Natuurlijk zou het voorbarig zijn, om algemeene conclusies uit deze verzameling te willen trekken. Wij moeten er ons mee vergenoegen om, zooals *The New Statesman* het deed, den machtigen indruk te constateeren, welke de vermaarde rivier, die Londen besproeit, op de Belgische kunstenaars maakte. „We observe,” zegt dit blad, „that both the Belgian writers and the artists seem to be dominated above all by their impressions of the Thames.”

Zoo heeft Baertsoen de *Theems bij winter* geschilderd; Julien Celos, *St. Paul's kerk* met de *Theems* op het voorplan; Pierre Paulus, *Hungerford Bridge*, in ons November-nummer afgebeeld; Alex Marcette, *de Brug te Maidenhead*; Maurice Wagemans, *de Theems*; Maurice Blicck, *London Bridge*; Alfred Bastien, *Maneschijn op de Theems*.

De tweede uitgave, die we hier wilden bespreken, is, misschien, de belangrijkste reeks afbeeldingen, in het zwart en in kleur, van hedendaagsche Belgische kunstwerken. De kritiek welke op de uitgave zou te maken vallen, vindt bijna uitsluitend haar grond in de moeilijkheden, welke het bijeenbrengen van het illustratiemateriaal in de tegenwoordige omstandigheden oplevert. (1)

Na de uitgave van die mooie, geïmproviseerde reeks, en dank ook aan de talrijke

(1) Niet te verontschuldigen zijn o. i.: slordigheden in de spelling der eigennamen; vele onvoldoende kenschetssingen in den „Biografischen Index”; het ontbreken van een nummer op de platen en van een corresponderende tafel, waardoor het onmogelijk is, in dit album den weg te vinden.

RED.

kunsttentoonstellingen en de medewerking der Belgische kunstenaars aan weldadigheidswerken, mag men zeggen, dat geen Belgische gilde zich zoo volledig aan het Londensche publiek heeft geopenbaard. In dit album werd een groot gedeelte der levende schilders, en alle tegenwoordige strekkingen vertegenwoordigd. Onnoodig hier te vertellen welke deze schilders en deze strekkingen zijn. Onze lezers zijn daarvan genoegzaam op de hoogte. Zij kunnen zich zonder moeite voorstellen, wat de verzameling kan zijn van bijna honderd hedendaagsche werken van uitstekende Belgische kunstenaars.

Het meerendeel dezer werken dagteekent nog van vóór den oorlog. Onder de stukken welke op Engelschen bodem zijn ontstaan, merkt men ook hier een groot aantal gezichten van de *Theems* op. En wie de strekkingen en hoedanigheden der Belgische kunst kent, zal niet verbaasd zijn over de groote bekoring welke de grijze en bedrijvige rivier en de haven van Londen voor ons hebben.

Bij het doorbladeren dezer beide boeken, en bij het aanhooren van het commentaar, dat onze Engelsche gastheeren er over ten beste geven, denken we onvermijdelijk aan hetgeen wij in ons tijdelijk vaderland hebben aangebracht. Zooals het dikwijls gebeurt, hebben wij, vreemdelingen, aan de Engelschen een heel bijzondere schoonheid van hun ontzaglijken stroom geopenbaard. Sommigen, die er zich in den aanvang over verbaasden, ons hun vrachtschuiten en hun ijzeren bruggen te zien schilderen, bekijken die thans met minder tegenzin. Deze openbaring van schoonheid was zeker onbewust en onvoorbedacht, maar wij beschouwen ze gaarne als een andere niting van onze bewondering voor Engeland, en van onze „gratitude” jegens onze edelmoedige vrienden.

F. D.





HET LAATSTE WERK VAN WALTER VAES



OKTOBER 1914 kwam Walter Vaes uit Antwerpen in Veere. Het werk, dat hij daar, of sinds dien elders in Holland, maakte, is het onderwerp van deze beschouwing, en het voorwerp hier van mijne kritiek. Dat werk bestaat uit *portretten*, *stillevens*, en uit *etsen*. Van deze drie uitingen zijn de *portretten* en de *etsen* de belangrijkste. Het stilleven toch is niet altijd genoeg *zwaarleeloos* geworden; niet altijd wierd daarin de verf voldoende tot geest.

I.

De *portretten* zijn, chronologisch gerangschikt, die van zijn broeder Marcel Vaes; van zijn moeder; van L. van Dam van Isselt (pastel op doek); van S. de Stuers geb. Teding van Berkhout (twee maal); twee pastels, van F. en van E. Hendrikse; verder Mej. M. Kist, Mevr. Kist-Knottenbelt, en een damesportret in den Haag. Hierbij is nog te voegen A. Plasschaert en kleinere werken, zooals een teekeningetje van Loekie de Stuers (1915); van Mevr. S. de Stuers enz.

In al deze vindt ge, zoowel als in de twee vroegere, hier gereproduceerde (dat van den kleinen Willem (1904) en dat van zijn vader uit 1912) een *portretschilder*. *Hel portret ligt Vaes*.

Hij heeft de daarvoor noodige psychologie; de hand- en zielsvaardigheid om die psychologie te verwerkelijken. Hij heeft een Inzicht, dat gemakkelijk bewogen is; zich roert bij iedren nieuwen zitter, bij ieder nieuw model, en tastend de sprieten van het erkennen uitsteekt. Dat is wat een portretschilder moet hebben.

Het portret van Vaes vertoont, na de voltooiing, twee hoofdkenmerken. Het munt uit door *het kijken*, dat langzaam en vasthoudend is; het is vol zorg voor de schildering der *handen*. Het geeft den nadruk niet aan de kleedij (ofschoon hij, Vaes, deze veel beter schildert dan Jan Veth); het differentiëert *tegenwoordig* de stoffen niet ten uiterste.

heid vertoont in de verwerkelijking, die mede, de verf zwaarteloos maakte. De manier, waarop de oogen hun eenigszins droevig leven hebben, en houden, is typeerend, tegenwoordig voor Vaes. De oplossing, gevonden voor 't probleem van den moeilijken mond, en de stijl, dien ge in de statur gevoelt, zijn eigenschappen, die ruim gerekend moeten worden, terwijl het gezicht, lichtrood door het achter de witte huid gaande en levende bloed, teeder is in zijn coloratie. Het haar alleen is eer iets te donker en klinkt niet volledig samen met het overige.

Schematischer is het portret van *Marcel Vaes*, het Spaansche, of dat van den Praecieuzen *Torero*, zooals ik het noem, om zekere gedachteverbindingen. Grijs, bruin, en zwart vindt ge er op; weêr de ijl-doorstroomde huid. Gelijkenis bezit het, die, voor zoover ik werk zag, Vaes steeds treft, en hier door lang zien hem gemakkelijk moest zijn. Het haast te fijne, het meisjesachtige van dit gezicht is uitgedrukt. Mannelijker is alleen de hand, die in 't armsgat zit van 't vest. Deze hand is meer gemodelleerd dan het overige en kon daardoor iets te ver naar voren komen; de „zwarten” van den achtergrond houden dit echter terug. Het portret van de moeder steil rechtop-zittend zooals ze dat doet, karakteriseert juist genoeg; een zwart kleed waarover een blauwe dunne shawl hangt, de bloemen in den linkerhoek, zijn goed geschilderd en hun materie is uitgedrukt. Toch is dit portret, minder „vrij” dan de overige, mij het minste der hiervoorgaande behandelde.

Mevrouw *L. van Dam van Issell* is een pastel op doek. Het werk geeft iets meer dan den kop en den hals. Het is fleuriger, uiteenlooper van kleur dan de andere. Het is vooral zuiver in de samenstelling van de kleuren van 't haar en van de huid van 't gezicht. Het is gemaakt in het uur dat de schemer begint te *zijn*; in dat uur leeft het het zuiverst. De tweede pastelportretten (van *Frits Hendrikse* en van *Liesje Hendrikse*) 't eerste te Domburg, 't tweede te Middelburg gemaakt, zijn verschillend. De kop van den jongen is de minst „gefouilleerde” van alle. Sterker en psychologischer is het meisje. 't Belangrijkst van de laatst genoemde werken is dat van Mevr. D. Kist—Knottenbelt. Hier is de psychologie doordringend; de handen volledig getypeerd. De verfpdracht is echter niet bekorend.

Dit is wat Walter Vaes in deze periode maakte aan beeltenissen. Het voleindigde geeft hier vertrouwen op het komende. Het psychologische, het treffen der gelijkenis (innerlijke en uiterlijke) doen verwachten dat *bij blijvende soberheid*, en zwaarteloosheid in de materie,



WALTER VAES: Portret van Marcel Vaes.

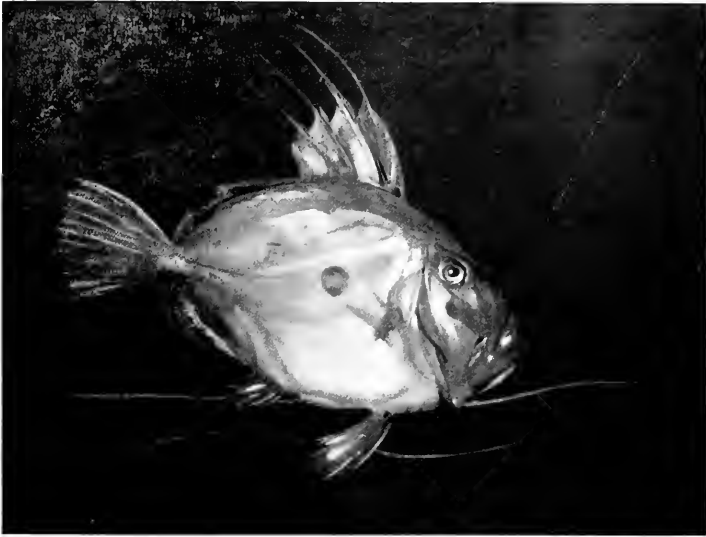
Vaes (een gevoelige, soms een geëxaspereerde) een erkenner zal zijn van 't *wezen* der af te beelden menschen; een portretschilder van mannen en vrouwen, van kinderen; van 't *mondaine*, verrijkt door innigheid; van *zwier*, waarin hij kleine ijdelheden mijde. Hij zal te tellen blijken bij diegenen, die dit rijke en moeilijke, menschen afbeelden, zal kunnen bestaan, niet zonder verheugend welslagen.

II.

De Stillevens.

In de stillevens is de materie voor Vaes een der hoofdzaken. De groepeerings geeft het algemeene kleure-beeld; dan komt de worsteling om verschillends als verschillends duidelijk te maken.

Het stilleven is, ik schreef het reeds, *de kleinste spiegel, waarin de schilders 't eigen gezicht weerkaatsen, en zien weerkaatsl.* Het is dit bij Vaes gewis. Wat in het portret juist begrepen is (dat de kleur door het geheel, door de samenstelling van het geheel, haar „zwaarte” verlieze) is hier te dikwijls te weinig te vinden. Ge vindt hier eer het tegen-



WALTER VAES: Zonvisch.

overgestelde. Ge vindt hier nog iets anders. *Coquetterie is niet meer gevoelde gralie*. Zij vermindert iedere waarde. In het stilleven is Vaes soms coquet. In het stilleven is hij soms ijdel in de kleur van een blauwen doek, die over een stoel hangt; in een fonklende schelp, die bij een vaas ligt, en die het geheel als lijn, en als kleur, tweemaal schaë doet. Het innerlijk accent gaat dan te loor. Ge ziet de vaardigheid (Vaes is met verf groot gebracht) maar ge kunt haar niet meer eeren; zij dient de ware godesse niet. *Ziellooze vaardigheid hoont het gevoel*.

Onder de stillevens zijn echter andere. Wat hij „Zwarte Bot” noemde, een witte schaal waarop ingewand van visschen ligt als een zwart-blauwe massa, met trage glansen op de vochtige omhulling, is een studie, die in haar diepe kleur, haar laat flonkren, niets heeft van wat ik boven verwierp.

Een ander werk is „de Rog” op witten fond. De Belgische schilders hebben dezen visch veel geschilderd. Op iedere tentoonstelling vindt ge hem. De visch is als een monster te zien; de kleine open driehoekige bek is voor hem, die zóó ziet, vreemd in het geheel geplaatst. Het lichaam zelf bevat zedelooze, weeke vormen. De staart, strak en hard, ontveld, met gestold donker bloed er aan zag Vaes niet anders, toen hij hem neerhangend schilderde tegen de witte deur.



WALTER VAES: Oost-Duinkerke (ets).

Hij schilderde in Veere meer visschen. De Heyster booten, gevluht van 't eigen strand, brachten gedierten meê voor hem, die ge niet alle dag ziet, en zoekend vindt. Vaes, een collectionneur, met zin voor 't curieuse, schildert deze beesten. Een der beste van dezen aard is de *Zonvisch* tegen een zwarten grond.

Naast deze is een enkel bloemstuk te noemen — om de bloemen. Vaes *karakteriseert* deze, hij maakt een portret van ze. Hij is niet tevreden met den decoratieven zwier van moderneren; hij ziet ze niet, gestyleerd voor andere werkwijze dan schilderen, cubistisch, noch ziet hij ze lyrisch-abstract; hij ziet ze naar wezen verscheiden, van vorm en stof verschillend; naast de kleur, als individu. Fantin Latour, de schilder van de stille sobere innigheid, heeft ze, op dezelfde wijze gezien, tot eeuwigheid gemaakt. Vaes heeft *soms* er een rustigen rijkdom van gemaakt; eens zijn ze als wolkende schemering. Dikwijls echter zijn ze, zuiver getypeerd niet „vrij” genoeg in de kleur gebleven; niet overal is donkerte-zonder-zin, iets dat niet doorschijnt, vermeden.

Om deze reden is mij in 't algemeen het stilleven, het bloemstuk van Vaes het minste van wat hij in Veere maakte. Ik weet aan 't ander werk, aan 't Portret dat ik besprak, en door de etsen, die ik nu bespreken ga, dat hij meer is dan wat ik van hem in 't stilleven vond. Ik vind toch in de Etsen de *phantasie*, die onnatuurlijks natuurlijk doet schijnen (door groote kracht). Ik zoek innerlijks en kracht, verbeelding en toch natuurlijkheid, doorschijnendheid en niet donkerte-zonder-meening. Ik vind wat ik zoek niet in veel stillevens uit Veere. Ik keer mij daarom gaarne tot de etsen, tot de graphische werken, tot het wit-en-zwart, dat voor sommigen prentjes is; voor anderen een „flaneeren”, voor mij dikwijls soberste voordracht (abstract) van vele tijdelooze gevoelens.



WALTER VAES: Portret van Mevr. E. de Stuers, geb. Teding van Berkhout (I).

III.

De etsen.

Het is nog niet lang geleden (in 1914), dat ik in mijn „Opmerkingen en gegevens” over ’t wit-en-zwart van Vaes schreef. „*De schilder heeft typisch de gave der etskunst; het kris-kras der etsnaald is hem eigen.*” Het is een bewering, die, naderhand, niets van haar waarheid verloor; later werk heeft, integendeel, haar bevestigd: Vaes heeft de gave; hij kan in ’t eenvoudig en toch rijk wit-en-zwart zijne ontroeringen uitdrukken, doen leven, en blijven.

Zijn etsen zijn, in ’t algemeen, vol stemming. Hij weet „hoe een stad zich fijn verheft tegen en op de kim; hoe de daken der huizen, en de soms tot kant wordende torens opstaan van uit het vlakke land, of boven een heuvelend land zich wichtloos heffen.” Hij weet den zwier der *wolken* te bevestigen op zijn koper; soms is een ets haast niets dan stijgende en staande wolken. Hij maakt met *snelle lijntjes* een duinpartij of een paar hoeven; hij ziet bij deze de kruiden staan, die, onverwacht, tot gnomen worden. Hij maakt een klokkenspel (rondom is er reppend leven); een klokkenstoel ziet hij, en van deze ziet ge een streek laag land, waar de wegjes nauwkeurig zijn, en de hofsteden tot kleine tooisels worden van den bewerkten grond. Vaes heeft de zucht, de lust en de liefde naar de torens en de kerken van ’t Vlaamsche land, maar hij heeft ook die drie naar de intimitéit van dat land, naar de daaglijksche innigheid. Hij is, verder, een bevaren man. De steden en stadjes en dorpen aan het water kent hij in Holland: hij weet hoe ’t schip is, het tuig; hoe gezeild wordt; de scheepswerf beziet hij en bezoekt hij. Vlaming van werkelijke geaardheid maakt hij phantaisicën, een weêr-spel, zijn innerlijk weêr-spel, tegen de praktijken des levens. Deze phantaisicën, die altijd voorkwamen (soms bekentenissen van haast persoonlijken aard) verschijnen in den laatsten tijd talrijker. *Hij is in deze verbeeldingen „de Droomer die haat.”* Er is geen tegenstelling in deze drie woorden: Droomen kàn vol haat zijn. *Vaes droomt zijn haat.* Hij voelt zijn land geschonden; zijn bezit onzeker; de schoone *levende* kerken in gevaar, de torens wankel. Oude schoonheid wordt bedreigd; wat langzaam groeide voelt hij snel verwoest; wat van den geest was, bitterlijk snel neergesmeten door grof geweld. ’s Lands schoonheid, ziet hij, in haar val, hem ontgaan en zich begeben. Hij haat die hem dit aan-doen. Zijn verbeelding groeit uit in monsters, in slokop’s, in stoeten van vreetzieke visschen. Hij speurt in den zoo geheeten „kunsthistoricus” den tegenwoordigen kerke-

HET LAATSTE WERK VAN WALTER VAES.



WALTER VAES: De inval der monsters (ets).

schenner; onder den compiler rijst hem de barbaar — maar *daarnaast*, stijgt de zon en open-baart Vaes' verwachting: bolle monsters, die wolken lijken, *deinzen* bij haar stralen.

En, om deze algemeene karakteriseering te beëindigen: achter al zijn gevoelens, in al zijn uitingen, vindt ge van dezen droomer den weemoed, *die hier niet hulpeloos is, maar die weet te modelleren*, en psychologisch zich ook hier vertoont in sommige portretten.

Het aantal etsen van Vaes bedraagt meer dan twee honderd (225). De meeste zijn op geel koper; andre op 't roode; een paar op zink; een enkele op ijzer. Enkele vernis-mou zijn er tusschen; hier en daar is droge-naaldwerk te vinden.

De voorkeur voor 't koper is, wanneer ge 't werk en 't gewone



WALTER VAES: De slokop (ets).



formaat kent, logisch. Vaes is iemand die uit een aantal, fijne, korte halen zijn ets opbouwt, die gewoonlijk klein is van afmetingen. De lang-getrokken lijn vindt ge bij hem zelden, of nooit. Ook dit is te begrijpen. Het gevoel, waaruit de etsen ontstaan, werkt nog bij het „krabben” in 't koper. De phantaisie, soms in episodes verhalend, 't geheel wel eens om de détails vergetend (zie den „Slok-op” uit den laatsten tijd), zoekt hare stemming, die een *romanlische is*, zeker in détails, soms op aarzelende, soms splendor wijze; met andere woorden, de verbeelding, de voorstelling *groeil al doende*. Dit geeft de bekoring der natuurlijkheid aan de etsen (ook het leven vertwijgt zich, al doende).

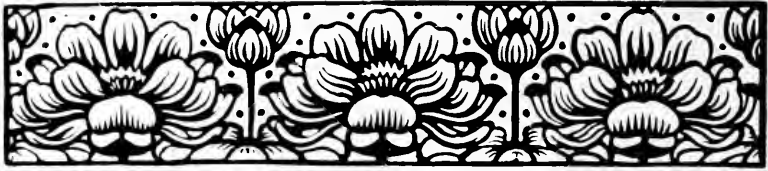
Als Whistler, en na Whistler, weet hij hoe een voorgrond met weinig strepen, een haast open plek dus, een achtergrond levendig maakt, en verfijnd doet rijzen. Verfijning is een kenmerk van zijn etsen. Ze zijn niet verdeeld in groote partijen licht-en-donker, (zooals Brangwyn's); ze zijn niet neergeschreven in weinig, zwiepende halen, noch is hun vlakverdeeling een uitvloeisel van de synthese der vormen, de etsen van Vaes zijn sericën gevoelig getrokken haaltjes waarmeê hij zoowel zijn kerken modelleert, zijn visschen, zijn landschappen als zijn gedrochten. Want Vaes, de Vlaming, bezit, zooals ik schreef, de zeldzame gave naast de landschappen met stemming, naast een portret, naast teedre stadsgezichten, in gedrochten, gedierten, vertrokken koppen, planten die gnomen worden, en in wezens met willekeurige ledematen, overtuigend leven te wekken.

En deze phantaiseeringen zijn dikwijls niet die der liefde maar, zooals ik schreef, van den Haat.

En deze Haat is juist.

PLASSCHAERT.





DE VERZAMELING JOHN F. LOUDON



Er is iets wonderlijk tegenstrijdigs, dat zich bij de beschouwing van Delftsch aardewerk telkens weer opdringt. Immers, wanneer we er ons in verdiepen, en er ten volle van genieten, komt toch telkens weer op eenmaal de gedachte bij ons op, dat hier toch eigenlijk meestal slechts bedoeld was porselein na te maken. En vergelijken we dan, om ons zelf in het genot, dat we smaakten, te controleeren, een voorwerp van bijv. Chineesch porselein met een van Delftsch aardewerk, dan is inderdaad het doorschijnende homogene witte porselein technisch een oneindig fijner product dan het Delftsch, waar een laag wit tinglazuur een zachte poreuze roomkleurige aarden kern bedekt, waarvan ze ook licht weer afschilfert. Nagebootst ornament verliest bovendien veel van zijn karakter. En toch de zachtheid van de aarde, de molligheid van het prachtige warmwitte tinemail, de nuances van blauw, het krasse kleurige, zoowel als het meer gedempte palet, de typische omwerking en keus van de Chineesche motieven, en last not least, de toch altijd ook veelvuldig voorkomende meer origineele versiering — ze zijn even zoovele factoren, die ons het Delftsch warmer, levender doen zijn dan het vaak toch wel wat koude porselein. En we keeren na de vergelijking tot ons Delftsch terug om er ons weer in te verdiepen en er van te genieten.

Het zal den meesten lezers van dit tijdschrift wel bekend zijn dat het Nederlandsch museum reeds een kleine verzameling Delftsch bezat, die langzamerhand was uitgebreid met de bedoeling om van alle soorten tenminste één specimen te kunnen vertoonen. Zeer belangrijk komt nu de collectie Loudon die verzameling aanvullen. Deze toch bevat een rijkdom van zeer mooie stukken, wier overvloed ons eigenlijk pas een indruk van de fleurige, de schitterende kleuren van het Delftsch vermog te geven. Er is bij de opstelling dan ook zooveel mogelijk zorg gedragen om elk voorwerp bij zijn genooten onder te brengen. En zoo kan de



Afd. I. Blauw kannetje van 1658.
(Collectie Loudon, Nederlandsch Museum, Amsterdam).

verzameling Loudon ons thans een magnifiek overzicht geven van het palet en den smaak van de Delftsche plateelbakkers.

Bezien wij in de eerste plaats het „blauwe Delftsch”, waarvan het ornament in blauw van verschillende tinten tegen witten fond afsteekt. We kunnen er natuurlijk slechts enkele grepen in doen en zullen ook van het polychrome aardewerk slechts het voornaamste even naar voren kunnen halen.

We noemen in de eerste plaats een aantal tegels, die aan China slechts herinneren door het feit, dat de landschappen en andere voorstellingen, waarmee ze versierd zijn, in blauw tegen wit zijn uitgevoerd. Interessant zijn deze stukken vooral, omdat ze meestal gedagteekend zijn en ons een reeks van vrij vroege data als 1657, 1658, 1660, 1662 te zien geven.

Een fijn geschilderd portret, vermoedelijk dat van Bogerman, president van de Dordtsche synode \pm 1617, behoort tot dezelfde (blijkbaar een) serie als het portret van Robertus Junius, dat het museum reeds bezat en dat ook 1660 gedateerd is.

Omstreeks dien zelfden tijd zal ook een bordje met landschap gemaakt zijn, dat zoo niet door Frijtom (van wien het belangrijke groote landschap op tegel in het Nederlandsch museum), dan toch geheel in zijn manier is geschilderd. En evenzoo een paar kleine landschappen op ovale plaques.

Naast de tegels treft ons een zeer bijzonder kannetje met het opschrift *Dirck Janse van Yselsteyn en het jaartal 1658*. Afb. I maakt een beschrijving overbodig. Slechts willen we even de aandacht vestigen op de fijne tekening van de origineele bloemversiering in zacht genuanceerd blauw.

Den naam van een fabriek konden wij tot hiertoe nog niet noemen. De letters A. K., die voorkomen op vier fijne schoteltjes met Chineesch radiaal bloempatroon, beschouwt men gewoonlijk als het merk van de fabriek van Aelbrecht de Keizer. Hier is op inderdaad bedriegelijke wijze Chineesch porselein nagebootst. Slechts de lichtheid der schoteltjes en het zachte aanvoelen bewijzen dat het Delftsch aardewerk is.

Een zeer zeldzaam stuk is voorts de origineele intkoker met de wapens van Oranje, Delft en Leiden. Het fijn geschilderde blauw vertoont overeenkomst met dat van een roompot, welke 1687 gedateerd is, zoodat we wel mogen aannemen dat de intkoker van ongeveer dienzelfden tijd dagteekent. Een serie van zes bordjes, met voorstellingen o. a. uit den bijbel, moeten met hun wit gelaten rand hier eveneens genoemd worden.

De fabriek van Samuel van Eenhoorn is vertegenwoordigd door twee vazen met verheven medaillons. Zij vertoonen den voor deze fabriek steeds zoo kenmerkenden donkeren „trek”. Van de fabriek van Hoppesteyn is er, behalve een polychroom kannetje, waarover straks nader, een zeer groote vaas te noemen in dezelfde techniek als het werk van Samuel van Eenhoorn, maar met donkerpaarse omtrekken en blauwiger van wit, welke, hoewel niet gemerkt, geheel het karakter van die fabriek vertoont.



Afb. II. Tegel beschilderd door G. Verhaast.
(Collectie Loudon, Nederlandsch Museum, Amsterdam).

Van het 18deeuwsche blauw noemen we een theebus, gedateerd 1700, schotels van 1712, 1725, een fijn geschilderde theebus van 1727 en schotels van 1728 en 1729, waarvan een, met middentaferel van Christus voor Caiaphas naar een prent van Hendrick Goltzius, om de teekening in helder blauw afzonderlijk vermeld dient te worden. Dezelfde prent is ook het voorbeeld geweest voor een van de 9 bordjes, welke alle naar prenten van Goltzius uit één serie zijn beschilderd, waarbij intusschen de plateelschilder zich eenige vrijheid (uitbreiding) veroorloofde om naar 18deeuwsche wijze de borden met rand en al met de voorstellingen te kunnen vullen. Van den Rotterdammer J. Aalmis, die ook in Delft werkte, is er voorts een onderschotel, vervaardigd in de Delftsche fabriek „de Ster”, gedateerd 1731. Een zeldzaam voorwerp, de viool, blijkt bij vergelijking met de voorafgaande stukken omstreeks dezen zelfden tijd gemaakt. De eveneens zeer zeldzame groote spiegel-lijst van het jaar 1736 is geschilderd met een zeer krachtig blauw. Hier als bij de meeste der voorafgaande stukken valt weer geen imitatie van Chineesche motieven op te merken.

Nadat we nog hebben gewezen op een groote met Lodewijk XIV ornament versierde vaas en op een serie borden naar 18deeuwsche prenten, voorstellende de geschiedenis van den verloren zoon, noemen

we thans nog een zeldzaam voorwerp, een vogelkooi, met bloemenornament versierd. De kooi, die wel uit het midden der 18^{de} eeuw zal dagteekenen, komt technisch overeen met twee bordjes, welke thans op geheel andere wijze dan in de 17^{de} eeuw, ons het bedriegelijke nabootsen van Chineesch porselein te zien geven. Met de vermelding van een stel pullen en vazen, een paar fijn geschilderde botervlootjes van 1750 en een mandje met deksel besluiten wij de bespreking van het 18deeuwsche blauwe Delftsch.

Wanneer we het Delftsch indeelen in „blauw” en veelkleurig, en het veelkleurige weer verdeelen in 1^o. aardewerk, waarbij de versierende kleuren tegelijk met het glazuur in het groote vuur zijn gebakken, 2^o. aardewerk deels met in het volle vuur gebakken (meest blauw) en deels met in een tweede lichter vuur opgebakken kleuren en 3^o. aardewerk met louter opgebakken of gemoffelde kleuren, dan houden we niet geheel en al rekening met de ontwikkeling van het Delftsche bedrijf. Polychroom werk in den zin, zooals we dat thans van de late 16^{de} en vroege 17^{de} eeuw kennen (zie de artistieke schotels e. a. voorwerpen welke thans bijeen geplaatst zijn in het Ned. museum), heeft men wel gedurende de geheele 17^{de} eeuw en waarschijnlijk ook wel later nog gebakken, maar de heldere kleuren tegen prachtig wit, die we zoo speciaal van Delft kennen, hebben zich toch pas in de late 17^{de} eeuw en later dan het vroege blauw ontwikkeld. Immers ter zelfder tijd dat Louwijs Fictoor en Lambertus van Eenhoorn met hun in het groote vuur gebakken kleuren werkten, en mogelijk reeds eerder, zien we Adriaen Pijnacker en Rochus Hoppesteyn hun veelkleurig aardewerk deels in het groote vuur bakken, ten deele van gemoffelde kleuren of goud voorzien.

Van het polychrome aardewerk van Rochus Hoppesteyn, die tusschen de jaren 80 en 90 der 17^{de} eeuw werkte, bevat de collectie Loudon een kannetje met de fijne kleuren en het bekende bewonderenswaardige goud, de specialiteit van Hoppesteyn. Het is vooral belangrijk, omdat het behalve met de letters R. H. S. ook gemerkt is met een moonenkop, het merk van Rochus' fabriek „het Moriaanshoofd”. Toen we in het begin van dit opstel over de keuze van het Chineesche voorbeeld schreven, dachten we in het bijzonder aan het werk van Rochus' fabriek, waarvoor vaak ouder, 16deeuwsch, Chineesch, waarschijnlijk blauw porselein tot voorbeeld diende. Van zijn tijdgenooten is het alleen Samuel van Eenhoorn, die hierin soms met hem meeging.

Uit denzelfden tijd als het werk van Hoppesteyn en vermoedelijk



Afb. III. Olie- en azijnstel uit de fabriek van Adriaen Pijnacker.
(Collectie Loudon, Nederlandsch Museum, Amsterdam).

zelfs uit zijn omgeving is een landschap op tegel (Afb. II) in geheel in het glazuur gebakken zeer fijne nuances van blauw, bruin, geel, groen en grijs tot rosgrijs, waarbij vooral de schildering van het verschieft een groot meester verraadt. Als die meester maakt zich met zijn signatuur in gouden lettertjes G. Verhaast bekend, van wien we thans weten dat hij als plateelschilder bij Rochus Hoppestejn — maar ook voor zich zelf en anderen — werkte omstreeks 1690.

Adriaen Pijnacker's fabriek is bij uitstek en voortreffelijk vertegenwoordigd in de collectie. Het overheerschende rood en goud tegen blauw met soms als een fijne verheldering frisch groen doet mooi in een zoo groote hoeveelheid bijeengezet. Hier is minder de keuze — immers de bedoeling moet wel zijn een bepaald soort Japansch porselein na te maken — dan juist de omwerking van de motieven en kleurencombinatie



Afb. IV. Veelkleurige schotel, met in het glazuur gebakken kleuren.
(Collectie Loudon, Nederlandsch Museum, Amsterdam).

belangrijk, welke zoo een afzonderlijk palet deed ontstaan. We gevoelen hier als het ware de vreugde over het goed gevonden rood. We zullen niet alle de vele schotels, borden, pullen, kannen en andere voorwerpen noemen, die veelal gemerkt zijn met A. P. K., het bekende merk van Adriaen Pijnacker, of eenige met A. R. (vroeger verklaard als Augustijn Reygens, die omstreeks 1660 werkte, maar het aardewerk vertoont een later karakter) gemerkt zijn. We wijzen slechts op de decoratieve grootere en kleinere schotels, de mooie pullen, de theebussen, het fijne olie- en azijnstel, (Afb. III), het dito trekpotje en bakje met veel goud. Een groot waschbekken met bijbehorende kan is al even zeldzaam als verschillende andere der opgenoemde stukken. Belangrijk om zijn volledigheid is een stel van 12 zeer fijne bordjes. Ook de koeien met hun eigenaardig bloemendek ontbreken niet. In één woord een prachtige verzameling Pijnacker.

Ook bij de fabrieken, welke de Pijnacker techniek toepasten, kan men de zucht om nauwkeurig te imiteeren waarnemen. Eenige bordjes en doozen, alle ongemerkt, nabootsing van Japansch porselein (al is dan ook de vorm van twee er van wel echt Hollandsch), zijn er om

dit te bewijzen. Een klein stel van vijf pullen en bekers draagt weer een eenigszins ander karakter.

Maar technisch heeft de Delftsche pottenbakker nog meer bereikt, toen hij al zijn kleuren in en tegelijk met het glazuur in het groote vuur bakte. Dit gelukte hem met: blauw, roodbruin tot rood, geel, groen, paars en zwart. Goud moest steeds opgemoffeld worden; dit vinden we dan ook niet op het werk van de fabrieken, die het mooisle aardewerk van het „groote vuur” hebben geleverd, onder welke Lambertus van Eenhoorn en Louwijs Fictoor genoemd moeten worden. Hun palet: zacht blauw, dito rood, paars en groen, soms verhelderd door een kras geel, heeft soms iets mats, maar is zeer smaakvol. Vaak is de vorm geribd, z.g. cachemire. Wij noemen o. a. een stel van vijf pullen en vazen, een



Afb. V. Veelkleurige spaarpot.
(Collectie Loudon, Nederlandsch Museum, Amsterdam).

zeer groote pul met deksel, twee piramides, hyacinthenvaasjes, een mooi trekpotje en andere stukken, welke allen het palet zonder geel vertoonen, terwijl een prachtige zeldzame koffiekkan met lange tuit, een opengewerkte mand met gemodelleerde engelfiguurtjes, welke wel van iets later tijd zal zijn dan de voorafgaande stukken, en een kleine tegel door het krasse geel vervroolijkt worden. Een van twee zeer mooie muurplaten met Chineesch bloempatroon, waarin eveneens het

frissche geel, geeft door zijn dateering, namelijk 1739, het bewijs dat dit werk ook in het tweede kwart der 18^{de} eeuw nog werd vervaardigd.

Met beperkter palet van zachtblauw en rood bootsen twee aardige muiltjes met hun fijn bloempatroontje het Rouaansche „rouille et bleu” na.

Het aantal der kleuren, welke het groote vuur konden verdragen, is met zwart volledig. Dit zwart vinden we allereerst op twee borden met wapens en het jaartal 1704. Op eenige andere geheel zwarte voorwerpen wijzen we hier meteen. Dezelfde techniek als de bordjes vertoont een trekpotje met in zwarten fond uitgespaarde versiering van blauw, rood, zacht groen en wit. Het merk A. P. K. zou als bewijs kunnen dienst doen dat ook Pynaacker zich voor andere procédés interesseerde en er goed geslaagde specimina van kon vervaardigen. De andere stukken zwart zijn geheel zwart geëmailleerd en met op het zwart gebakken of gemoffelde kleuren versierd.



Afb. VI. Tegel van 1765, door P. Vizeer.
(Collectie Loudon, Nederlandsch
Museum, Amsterdam).

Het zijn een borstelrug en een bordje, dat meer aan lakwerk dan aan aardewerk doet denken.

Technisch op dezelfde wijze versierd, maar op blauwen fond, zijn twee aardige pulletjes, waarop losse bloemtakken in kleuren zijn aangebracht.

Van de vele polychrome borden, die we, ongemerkt als ze meestal zijn, niet aan een fabriek kunnen toeschrijven, maar waarvan we moeten aannemen dat ze meest alle in de 18^{de} eeuw door verschillende fabrieken werden vervaardigd, kunnen we natuurlijk slechts enkele noemen.

Nog uit de 17^{de} eeuw dagteekent wel een groote schotel, waarop in blauw met wat geel en paars het laatste oordeel is voorgesteld. Een tweede groote schotel vertoont met zijn volledig palet van in het glazuur gebakken kleuren geheel het karakter van het Roos gemerkte werk in het Nederlandsch museum en kan dus van de fabriek de Roos afkomstig zijn.

De 18^{de} eeuw wordt vertegenwoordigd door een rijkdom van polychrome schotels met bloemvazen of bloemboeketten en voorstellingen naar Europeeschen of Chineeschen trant. Prachtig kras van kleur tegen



Afb. VII. Veelkleurige schotel met opgemoefde kleuren.
(Collectie Loudon, Nederlandsch Museum, Amsterdam).

helder witten fond zijn er vele, fijn van palet zijn andere. De meeste zijn ongemerkt. Slechts een paar zijn voorzien van een jaartal: 1756, 1776.

Een groote groep van schotels vertoont een blauw landschap binnen polychrome randversiering, welke 18deeuwsche stijlmotieven vertoont. Onder de schotels, welke met bloemtakken en bloemvazen versierd zijn, noemen we er vooral twee met min of meer Chineesche bloemen en vogels in prachtige heldere kleuren (Afb. IV). Voorts spreken twee schotels met Chineesche figuurtjes met hun fijne kleurencombinatie een eigen taal.

Van de muurplaten noemen we, behalve eenige met boeketten en bloemranden in krachtige kleuren, de fijn geschilderde licht gelinte ovale plaques met zittende figuren. Ook bij de muurplaten draagt een enkele een datum: 1754.

Van twee tegels, die met een zeer fijnen smaak gedecoreerd zijn en de jaartallen 1752 en 1765 (Afb. VI) dragen, is één voorzien van den naam van den plateelschilder: Piet Vizeer. Het goed gekozen palet en de fijnheid van de teekening toonen ons dat ook hij een meester in zijn vak was. De 18de eeuw heeft hier in het polychrome aardewerk

van het groote vuur zeer zeker een hoogtepunt bereikt als de 17^{de} in Verhaast's werk.

Bezien wij thans een aardigen spaarpot die door zijn bijzonder palet (weinig rood) en door de teekening de aandacht trekt (Afb. V) en een fleurige, mooi geschilderde fopkan, welke in letters aan den open-gewerkten hals het jaartal 1758 draagt. Met de vermelding van verschillende gemodelleerde figuurtjes o. a. beeldjes en verschillende soorten van dierfiguren, waaronder twee papegaaien van 1729 en twee van 1784, kunnen we deze opsomming besluiten om ten slotte het prachtige palet der in het glazuur gebakken kleuren nog eens in zijn volle kracht vertoond te zien op twee tegeltableaux, het ééne met een bloemvaas, het andere met verschillende Chineesche voorstellingen, waarin het zeldzame zwart, waarmee eenige mooren erop geschilderd zijn, een rol speelt en dat wel van een zeer bijzondere kwaliteit is.

Van Lambertus van Eenhoorn en Louwijs Fictoor af tot — zooals de jaartallen aantoonen — ver in de 18^{de} eeuw toe is dit palet van vuurvaste kleuren in zijn vele variaties toegepast.

Maar de zucht om alle porselein na te maken, die den Delftschen plateelbakker zoo bij uitstek eigen blijkt te zijn, had hem reeds in den loop der 18^{de} eeuw tot uitbreiding van het palet gebracht. Maar de kleuren voor het groote vuur waren uitgeput. En voor de namaak van de 18^{de} eeuwse soorten van Chineesche en Europeesche porseleinen moest de pottenbakker goud, zachte kleuren en tusschentinten aanbrengen. Welnu, Pijnaecker en Hoppsteyn hadden hier reeds den weg gewezen. En voortgaande op dien weg heeft men tenslotte alle kleuren, ook het blauw, in een tweede lichter vuur opgebakken. Ook van deze soort van Delftsch biedt de collectie Loudon een ruime keuze. Eigenaardig is het dat we hier nergens een jaartal, zelden een merk vinden, maar de voorstellingen zoowel als de keuze van het voorbeeld geven ons duidelijke wenken.

Twee mooie schotels (merk: A. R.) en een langwerpig vierkante bak zijn zeer fijne imitatie op eigen wijze van het z.g. familie verte. De kleuren van familie verte, maar Hollandsche voorstellingen ziet men op een stel van vijf pullen en vazen.

Familie rose bootst een klein bord nauwkeurig na. Variaties op familie rose zijn er vele. We wijzen o. a. op twee prachtige schotels met bloemen, vogels en een paar figuren op den achtergrond (Afb. VII), op een tegel met bloempatroon, een fopkan met Chineesche figuren, op de kleine bordjes met Europeesche bloemenvazen en manden, waar-



Afb. VIII. Veelkleurige fontein.
(Collectie Loudon, Nederlandsch Museum, Amsterdam).

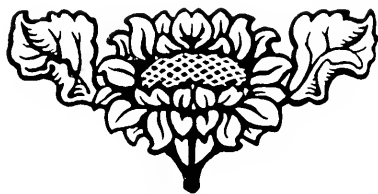
onder een met rood tegen gouden grond en komen zoo tot de nabootsing van Europeesch porselein.

Namaak van Saxisch porselein bedoelen verschillende stukken te zijn. De grootste en belangrijkste daarvan zijn de groote fontein (Afb. VIII) die in zijn ornament- en bloemrand een prachtig fijne kleurenscale te zien geeft, voorts de soepterrine, mandjes, theebusjes en intkokers, sauskommen, botervlootjes en andere voorwerpen, waaronder een aardig fijn mosterdpotje met kleurige bloemtakjes en gouden randen niet ongenoemd mag blijven.

Veel stipte ik aan, veel moest ik onvermeld laten. Maar ik meen toch een indruk gegeven te hebben van de schitterende verzameling Loudon.

ELISABETH NEURDENBURG.

Amsterdam, Eind Mei 1916.







KUNSTBERICHTEN VAN ONZE EIGEN CORRESPONDENTEN

TENTOONSTELLINGEN

:-: **PARIS** :-:



TENTOONSTELLING VAN
BELGISCHE KUNST 
GALERIES G. PETIT 

Deze belangrijke tentoonstelling omvat meer dan tweehonderd oudere en nieuwere werken van hedendaagsche Belgische schilders, beeldhouwers, graveurs — gedeeltelijk door de kunstenaars zelve ingezonden, gedeeltelijk door verzamelaars in bruikleen afgestaan. Zonder een volledig overzicht te geven van wat de Belgen op dit gebied hebben voortgebracht, kan deze tentoonstelling bijdragen tot betere kennis en waardeering, bij het Fransche publiek, van eenige onzer merkwaardigste kunstenaars, welke in het museum van het Luxembourg onvoldoende of zelfs in het geheel niet zijn vertegenwoordigd. En niet enkel de kunstenaars, het land zelve openbaart zich hier in zijn veelvuldige uitzichten, zooals het in zijn innigste wezen met liefde bestudeerd en weergegeven werd.

Een reeks landschappes van Leo Frédéric voeren ons naar de Ardennen, langs de heuvelen met afgebrokkelden bodem, die wat droog van lijn zijn, en de dalen waar een beekje kronkelt langs de schrale beemden: het zijn lijne noteeringen uit zonnige dagen, waar scherpe schaduwen het reliëf afteekenen. De zon triomfeert in de doeken van Claus, die hier vertegenwoordigd is met zes werken uit particuliere Parijsche verzamelingen: het merkwaardigste stelt een dier rustige hoekjes van het Vlaamsche land voor, op een namiddag

in den na-zomer: enkele huisjes met fel-rood dak en krachtig groen-omlijste luiken, overschaduw'd door het gouden gebladerte van hooge boomen, waarvan de stammen met mos zijn bedekt; dat alles is krachtig en kalm, hoog van toon en rustig van atmosfeer.

Twee onlangs geschilderde stukken van Victor Gilsoul roepen het uitzicht van het vrij gebleven hoekje van België, over den Yzer, voor ons op; het zijn echter geen oorlogstafereelen; de natuur heerscht er, en verbindt zich met den vreedzamen en vruchtbaren arbeid van den mensch; het sterke licht der ondergaande zon glijdt onder een dreef van hooge boomen, die gebogen en gebukt gaan onder den zeewind, bij Nieuwpoort; een ander stuk, waar de indruk van grootheid wat kunstmatig wordt opgewekt, geeft het dorpje *Mannekesveere* weer, vóór de verwoesting, met zijn stompen toren, zijn op den donkeren, zwaar bewolkten hemel afgeteekende kerk.

Ensor brengt ons aan de zee zelve; met genoegten vinden we hier zijn reeds oude werken weer — uit 1880 en later: een *Marine*, de *Vuurtoren te Oostende*, en een ets, *Vaargeul*, met gestrande schuilen — subtiele werken, met zachte en wazige tonen, naast zeer luchtig getoetst, die ten zeerste afsteken tegen de heftige effecten, de dikwijls brutale tegenstellingen welke heden ten dage gebruikt worden. Laermans schilderde, naast zijn haast caricaturale boeren, die hem beroemd maakten en waarvan de tentoonstelling verschillende staaltjes bevat, teedere landschappen, zooals de *Laatste Stralen*, die schijnen over een weemoedige en stille plek van midden-

België, met matte tonen en wazige omtrekken. Met Baertsoen vinden wij de kanalen van Gent weer, en de zware schuiten op het slapende water, waarin de weerschijnen der lantarens bij valavond schitteren. Twee gezichten van de Theems getuigen van den indruk door den kunstenaar ondervonden aan den grooten, geheimzinnigen en steeds wisselenden stroom, die reeds zoovele moderne kunstenaars en dichters heeft aangetrokken, en die beter geschikt schijnt om visionairs dan om realisten te bezielen.

Gezichten van de Theems ontbreken niet op de tentoonstelling. De merkwaardigste zijn die van Pierre Paulus, die getracht heeft de looverachtige atmosfeer weer te geven van dezen met zon doorgloeiden mist, die men te Londen dikwijls ziet, en hij is daarin bijzonder geslaagd in een gezicht op *Charing Cross Bridge*, waar de rook der treinen zich mengt met kleurige dampen en de silhouët van het Parlement onduidelijk in den nevel opdaagt ¹⁾.

In het ensemble der tentoonstelling traden de coloristische verdiensten der Belgen geheel op den voorgrond, niet alleen bij de landschapschilders, maar ook bij degenen die zich vooral op de studie der menschelijke figuur toeleggen. In de eerste rij van dezen schittert Theo van Rysselberghe, die een reeks buitengewoon levendige portretten tentoonstelt uit den tijd van 1911 tot 1916 verschillende portretten van Mevr. van Rysselberghe, een portret van den architect Perret, en ten slotte een uitstekend zelfportret, dit jaar geschilderd. Het schijnt wel of zijne techniek steeds wint aan eenvoud en oprechtheid. Het voornaamste stuk dat hij tentoonstelde, *le Tub*, is een fraaie naakt-studie waaraan noch kennis van compositie, noch schoonheid van vorm, noch het begrip van het levende vleesch ontbreken; dit laatste vooral is bij onze tijdgenooten vrij zeldzaam.

Stillevens en bloemen zijn talrijk, zooals ze in de Vlaamsche schilderkunst steeds geweest zijn. De kunstenaar kan er naar wensch de warmste en schitterendste kleuren samenbrengen en er feesten aanrichten voor het oog. Onder de belangwekkendste werken van

dien aard dienen die van een jongen schilder vermeld te worden: M. Sterckmans, welke er als bonte en rijke tapijten uitzien.

De beeldhouwkunst is o. a. vertegenwoordigd door werken van Meunier, Rousseau, Lagae, welke ons geen nieuwe of onverwachte openbaringen brengen.

Op heel de tentoonstelling treft men te nauwer nood een half dozijn werken aan, welke rechtstreeks doen denken aan den oorlog en aan de rampen, die België getroffen hebben. Deze reserve, deze oprechtheid door de Belgische kunstenaars aan den dag gelegd, zijn in hooge mate opbeurend. Niets ware droeviger geweest, dan hen op het ongeluk van hun vaderland te zien speculeeren, hen op rhetorische wijze oorlogsthema's te zien behandelen, alleen wegens de actualiteit, hen te zien voorstellen, wat ze niet gezien hebben, hen hunne inspiratie te zien vervalschen — kortom, hen te zien doen wat zoovele literatoren, in Frankrijk en elders, dagelijks bedrijven. Zij hebben eerbied voor hunne kunst, en behouden, met hun kunstenaarsgeweten, die goedjonstigheid, welke men in België nog zoo dikwijls aantreft. Al deze kwaliteiten dagteekenen niet van gisteren, en zoo men den oorlog heeft afgewacht, om België's verdiensten ten volle te waardeeren (*la Belgique désormais si grande*, zegt de heer Léonce Bénédite in de voorrede van den Catalogus) komt dit, omdat in onzen zoogezegd beschaafden tijd, de volkeren nog steeds te uitsluitend geschat worden naar de brutale kracht, die ze weten te ontwikkelen. J. MESNIL.



:-: ROTTERDAM :-:

W. DEGOUVE DE NUNCQUES. 



AT verleden maand van den zeventigjarigen van Ingen gezegd werd, is sterker nog op den Belgischen schilder Degouve de Nuncques van toepassing. De eenvoud, het superieure van den eenvoud bindt het werk van beide schilders aaneen. Toch — Degouve de Nuncques is eenvoudiger nog. Met minder dan zelfs van Ingen weet de schilder diep te ontroeren. Het

¹⁾ Afgebeeld in *Onze Kunst*, November 1915, blz. 125.

eenigszins romantische dat den Gelderschman in zijn werk nog wel eens kenmerkt, zoekt men bij Degouve de Nuncques vergeefs. Deze, uit Katholieke landstrecken afkomstige, die blijken den lijdensweg voor een Katholieke Kerk geschilderd, zelf tot het R. K. geloof behoort, heeft een — men zou mogen qualificereen — Protestantsche nuchterheid in zijn schilderwerk. Wilde men de landschapskunst van dezen kunstenaar kenschetsen, men zou kunnen spreken van een vergeestelijking, die vroomheid is. Het tafereel van Jezus in Gethsemane is in zijn argeloos wezen gelijk te stellen met dat glooiend landschap, waar in

de laagte een in zijn on-schilderachtigheid oprecht weergegeven boerenhuis deemoedig ligt. Deze man verwerpt elk toevallig schilderachtig détail, dat de natuur zoo dikwijls aan de hand doet en dat dan ook zelfs door de beste schilders gewoontlijk gretig wordt aangegrepen. Hem is de rust en de eenvoud genoeg om in ons een stralend besef te kweken van de schoonheid van een avondval, van een wintermorgen. Zijn stem klinkt bijwijlen als die van den Engelschman Dull doch superieur aan deze is de zijne. De sublieme eenvoud heft dit werk in de sfeer der grooten.

ALB. DRAAYER—DE HAAS.

BOEKEN & TIJDSCHRIFTEN

LABELLIQUE MONUMENTALE 100 PLANCHES EN PHOTOTYPYIE TIRÉES DE: SLUYTERMAN, INTÉRIEURS ANCIENS EN BELGIQUE ET DES DOCUMENTS CLASSÉS DE L'ART PAR VAN IJSENDIJK 1 LA HAYE. MARTINUS NIJHOFF, 1915. PRIJS IN PORTEFEUILLE: f 15 2/3.



EN uitstekende gedachte was het, om uit twee kostbare uitgaven, waarvan de tweede even zeldzaam als onhandig is, een keuze te doen, en deze thans op meer practisch formaat en

tot betrekkelijk geringen prijs de wereld in te sturen. De monumenten van België! Alle oogen, die gevoelig zijn voor schoonheid, zijn daarop gericht; alle harten die liefde gevoelen voor de kunst, hebben gebloed bij hetgeen daarvan vernield werd. Van hoevele kunstwerken zonder weerga, blijft er niets meer over dan onze weemoedige herinnering... Wat deze herinnering, ook bij latere geslachten, levendig kan houden, is ons in hooge mate welkom en zoo begroeten wij deze nieuwe reeks afbeeldingen dan ook met vreugde.

De uitvoering is in alle opzichten voortreffelijk. De lichtdrukken, naar de bekende uitstekende documenten aangemaakt, laten aan scherpte niets te wenschen over, en zijn door den technicus zoowel als door den eenvoudigen kunstminnaar met vrucht te gebruiken. De zoogezegde „classificatie” bij Van IJsendijk,

welke erin bestond, de voorwerpen of monumenten te rangschikken volgens de aanvangletters van vaak geheel willekeurig en soms absurd gekozen benamingen — is hier gelukkig niet gevolgd, maar werd de meer rationeele, topografische groepeerings in alfabetische volgorde gekozen, zoodat een bepaald monument steeds zonder moeite te vinden is; de inhoudstafel maakt het overzicht overigens gemakkelijk.

Zoo beantwoordt deze uitgave aan alle eischen, welke men er aan mag stellen. In één opzicht echter laat zij iets te wenschen over, en dat *iets* is: een kunsthistorische toelichting. Ik weet het wel, de kunstwerken spreken luid genoeg voor zichzelf — maar hoe weinigen zijn er, die voldoende archeologische kennis bezitten, om deze platen te kunnen genieten, zonder eenige behoefte te gevoelen om er méér over te weten, of enkel maar om hun geheugen even op te frisschen. De titeltjes onder de platen gedrukt (één regel), zijn daartoe niet voldoende, en een aanwijzing als b.v. „16me siècle” zegt weinig of niets in verband met de ingewikkelde en tegenstrijdige stroomingen welke dit tijdvak karakteriseeren. Door toevoeging van b.v. één vel tekst, waarin door bevoegde hand over elke plaat een zakelijke karakteristiek en archeologische toelichting werd gegeven, ware de waarde der uitgave in niet geringe mate verhoogd geworden. Wij leven nu eenmaal in een tijd, waarin kunst-kennis bezwaarlijk van kunstgenot te scheiden valt!

P. B.

VILLES MEURTRIÈRES DE BELGIQUE ♣ BRUXELLES ET LOUVAIN, PAR L. DUMONT — WILDEN ♣ ANVERS, MALINES ET LIÈRE, PAR EMILE VERHAEREN ♣ BRUXELLES — PARIS, G. VAN OEST & CIE, 1916 ♣ TWEE DEELTJES. PRIJS, ELK: 1 fr. 50 INGEN.; 2 fr. GEBONDEN ♣. Twee Belgische litteratoren hebben, in de ballingschap, hunne liefde voor den vaderlandschen grond geuit; Verhaeren doet het met lyrisme; Antwerpen, Meehelen en Lièr bezingt hij, en na zijn begeesterd proza volgt een ode aan Rubens en aan de Schelde. Dumont-Wilden heeft zijne taak objectiever opgevat en geeft een fijne, historische karakteristiek van de twee oude, Brabantse steden: Brussel en Leuven. Beide boekjes zijn lezenswaard, voor den Belg, die ze niet zonder ontroering zal doorbladeren, zoowel als voor den Nederlander, die er een beter inzicht in het wezen en karakter der oude, geleisterde steden van het diepbeproofde zusterland door zal verkrijgen.

De uitgever zorgde voor een passende illustratie. Fotografieën van monumenten, zooals ze vóór en na den oorlog bestonden, reproducties van oude prenten, schilderijen enz zijn met smaak en oordeel gekozen en be hoorlijk weergegeven. Dat de firma Van Oest, uit België verjaagd, hare werkzaamheid onder zeer moeilijke omstandigheden toch weet voort te zetten, is een feit waarover wij gaarne onze hooge waardeering uitspreken.

COLLECTION DES GUIDES-JOANNE. ♣ ITALIE DU NORD — RÉDIGÉ PAR JACQUES MESNIL. PRÉCÉDÉ D'UN APERÇU HISTORIQUE SUR „LES ARTS EN ITALIE” PAR EMILE BERTAUX, 11 CARTES ET 49 PLANS. PARIS, LIBRAIRIE HACHETTE & CIE, 1916. PRIJS: 7 fr. 50 ♣. Het is een verheugend verschijnsel, dat aan het kunsthistorisch gedeelte van deze bekende reeks reisgidsen steeds meer zorg wordt besteed. We zeiden het herhaaldelijk te dezer plaatse: een degelijke reisgids is, ook in de studeerkamer, een kostbaar document voor al wie zich met

kunstgeschiedenis bezighoudt. De bevoegdheid en de smaak van onzen medewerker Jacques Mesnil op het gebied van Italiaansche zoowel als van Vlaamsche kunst, staan er borg voor, dat hier uitstekend werk geleverd werd. Men weet hoe rijk Noord-Italië aan Vlaamsche meesterwerken is, en hoe boeiend de problemen zijn die daar oprijzen voor hen, die de stroomingen tussehen de beide groote kunstcentra van Noord en Zuid: Vlaanderen en Italië, willen bestudeeren. Door heldere, zakelijke toelichtingen, door treffende kenschetsingen, draagt Mesnil er in niet geringe mate toe bij, om de waarde van dezen gids als kunsthistorisch document te verhoogen. Het spreekt vanzelf dat de tekst in alle opzichten op de hoogte werd gebracht van de vorderingen der kunstgeschiedenis.

Het boek is verdeeld volgens de oude provincies van Noord-Italië: Piemonte, Ligurië, Lombardië, Venetië, Emilia, Toscana. Elk dezer hoofdstukken is voorafgegaan door een geografische, geschiedkundige en kunsthistorische inleiding, die den lezer de streek, die hij bezoeken gaat, doet kennen en begripen. Binnen deze afdeelingen wordt de stof dan op de gewone wijze behandeld, uitgaande van de hoofd-verkeerswegen welke het gebied doorkruisen. Het geheele werk is voorafgegaan door een zeer lezenswaardige studie van Emile Bertaux over de kunst in Italië. Ook het zuiver practische gedeelte schijnt ons aan alle eischen te beantwoorden.

In twee opzichten laat deze gids nog te wenschen over, en weet hij zijn geduchten concurrent, Baedeker, nog niet te evenaren. Vooreerst zijn de plans en kaarten technisch niet zoo volmaakt en niet zoo aantrekkelijk, als zij dit zouden kunnen zijn, en als men in onzen tijd mag vergen. Ten tweede welen de uitgevers zich niet te ontdoen van de advertenties, en noodzaken den lezer aldus een niet onaanzienlijke massa nutteloos papier mee te voeren (circa 200 pagina's!) Hoe groot onze sympathie voor deze uitgave wezen mag, meenen wij deze desiderata niet te mogen verzwijgen.

B.





NAAR AANLEIDING VAN DE FRANS HALS- TENTOONSTELLING IN 'S RIJKSMUSEUM



DE Hals-tentoonstelling, waar tijdelijk het geheele bezit van 's Rijksmuseum aan werk van den meester kon bijeen gebracht worden, moge niet in staat zijn om aan ieder stuk een even goede plaats aan te wijzen als het gemeenlijk heeft, van den rijkdom en de verscheidenheid dezer verzameling geeft zij een indruk die men niet licht zal vergeten. Zeker er ontbreekt nog wat aan. Wanneer de lach bij Hals, in alle schakeeringen, misschien het meest eigene in zijn kunst is, dan missen wij hier de zilveren belletjes gorgelend in een kinderkeeltje en het luide gieren van een malle Babbe. Maar meer levenskennis spreekt bij verre toch uit dien satyrlach van den jongen echtgenoot, in zijn mannelijke liefde gekenmerkt door de forsche distel nevens hem, die zich schaterend afwendt van zijn vrouwtje, om zijn nog wat al te gewaagde aardigheid uit te laten werken, of het bloesje waarmee zij zoo witjes licht, zij die door de aanhankelijke klimop, die haar van het hoofd tot de voeten zoo in het oog loopend omgeeft, in den aard van haar vrouwelijke liefde wordt aangeduid.

Dit is altijd een van de verwonderlijkste dingen bij Hals, dat hij in een portret zulk een uitdrukking heeft weten vast te houden, zooals hij te Haarlem zelfs een verhoogde feeststemming aan een geheel schuttersgezelschap liet. Hij was er bij geweest, het is waar, hij had goed waargenomen die uitgelatenheid van den een, die eigenaardige dronkenmans deftigheid van den ander, dat met moeite zich recht houden en de behoefte te bewijzen dat men nog op een schreef loopen kan, de verhoogde kleur van al die verhitte gezichten, maar hoe ter wereld is het hem mogelijk geweest dat alles vast te houden toen de volgende dagen die kolonel, die kapiteins en luitenants en verdere officieren, dood nuchteren bij hem kwamen om geschilderd te worden.

DE FRANS HALS-TENTOONSTELLING IN 'S RIJKSMUSEUM

Zulk een roes laat zich niet kunstmatig opwekken, zelfs niet door den besten Frankforter rinschen wijn, zooals misschien een goed gekozen woord de gelukkige-bruïgomstrek wel weer zou kunnen te voorschijn roepen.

Een werk van die beteekenis heeft 's Rijksmuseum niet, maar buiten Haarlem is er nu eenmaal geen voltooid regenten of schutterstuk van Hals. Een half ei is beter dan een leege dop zegt men, en waarlijk het schutterstuk ten voeten uit, van kapitein Reael en luitenant Blaeuw heeft nog genoeg waarin wij Hals bewonderen mogen en meer dat uiterst leerzaam is om onze eigen kennis van zijn kunst aan te toetsen (¹). Zijn er figuren als de Vaandrig die op-en-top „Hals” zijn, anderen waar men geen spoor van zijn hand meer in kan herkennen, de geheele schikking is toch zonder twijfel van hem en in haar soberheid en eenvoud niet zijn minst geslaagde. In sommige koppen die hij niet voltooid kan hebben herkennen wij toch dadelijk zijn geest.

Het is een eigenaardige geschiedenis met deze schilderij geweest, Zooals de akten, die de Heer Bredius (²) vond, ons leeren. In 1633 aanbesteed en waarschijnlijk begonnen, was er in den zomer 1635 opnieuw over onderhandeld en werd in Maart 1636, Hals, „die sieckelyck aen een quaet been te bedde lach”, nog gesommeerd om het werk te komen voltooien. Hij had zijn bezwaren. Wel had Breero zijn drinklied gedicht, een uitdaging van de Amsterdamsche aan de Haarlemsche schutterij:

Haarlemsche drooghe harten nu
Komt toont hier wie ghy zijt,
Wij Amsterdammers tarten u
Te drinken ons om strijt

en de proefstukken der dronkemansgelagen van de zijne daarbij verheerlijkt, maar het ziet er toch wel uit of de Amsterdamsche kooplieden, door de bank soberder waren dan de Haarlemsche jonkers en brouwers en wevers, met hun droge keelen. In elk geval Hals beklagt zich dat hij „tot Amstelredamme in de herberg veel verteert heeft, in plaetse dat geseyt was dat men hem zoude defroyeren” en dat niet-tegenstaande bij nader accoord hij „soude van yeder personagie oft Conterfeytsel hebben ses guldens meerder, te weeten sesentsesich guldens, mits dat hij daartegens weder alhier ter steede en niet tot Haarlem de personagien, soowel van Lichamen als Troniges, ende sulcx alst behoort soude schilderen ende volkomentlyck opmaecken, gelyck hij oock

(¹) Oud-Holland XI, 1893, blz. 102.

(²) Oud-Holland XXXI, 1913, blz. 81.

alreede eenige personagien hier ter stede alsoo heeft beginnen te doen."

In Juli verklaart Hals dan: „dat hij tevreden is, het stuck schilderije in deselve Acte verhaelt datelijck van Amsterdam te haelen en tot sijnen huuse te brengen, omme hij hem de ongeschilderde elderen aldaer eerst opgemaect te werden; Ende deselve gedaen synde, d' Troinges van de goetwillige personen, van hier tot Haarlem te comen, tot synen huuse, doordien niemant daarbij om den corten tijt es geïnteresseert, ofte oock niet vertrouwt dat daer yemand tegens es, te schilderen. Ende oock soo het mochte gebeuren, dat daer onder ses ofte seven onwillige ofte die het haer niet gelegen en soude mogen comen, moeten zijn, dat hij om alle volduens willen d'selve ses ofte seven personen, het stuck soo nae voltoyt hebbende, tot Amsterdam schilderen, ende 't selve stuck werexs naar behooren volltrecken sall."

Dit laatste is blijkbaar nooit gebeurd, zoodat Codde het werk in 1637 heeft moeten voltooien, maar veel meer dan „ses ofte seven" portretten heeft hij niet af te maken gehad. Ik telde er indertijd acht van de zestien en zie, bij herhaald onderzoek, geen reden op mijn meening van voor drieëntwintig jaren terug te komen. Die acht anderen zijn zeker meer dan de „eenige personagien" dien hij reeds te Amsterdam had beginnen „volcomentlijk op (te) maecken." Zoo schijnt het wel dat de enkelen van de Amsterdamsche schutters hebben toegegeven en naar Haarlem zijn getogen, maar velen kunnen het toch niet zijn geweest. De anderen bracht hij nimmer verder dan den aanleg.

Jammer voor ons dat die niet juist zoo zijn gebleven. Hoe gaarne zouden wij zulk een opzet van Hals leeren kennen, zooals wij meenen die door de koppen op het tweede plan rechts te zien doorschemeren, misschien in „gedoodverfde" onderschildering.

Placht Hals dat ook bij andere koppen nog te doen of heeft zijn snelle blik hem veroorloofd onmiddellijk de gelijkenis in volle kleur op te zetten? Wie zal het zeggen?

Er zijn hier en daar ook in het werk van Hals toetsen, men kan ze onder anderen in den kanten kraag van den man met het wijnglas vinden — in het voorbijgaan gezegd geen drinkebroer, maar een eerzame wijnrocier, zooals wij uit van Manders beschrijving van het werk van Ketel kunnen leeren, een man van aanzien bovendien, die van een vorst een gouden keten en penning met beeldenaar kreeg — toetsen die aannemelijk maken dat Hals zou hebben kunnen zeggen zooals Houbraken (1) vertelt: „Nu moet er het kennelijke van den meester nog in."

(1) I, blz. 92.

Maar eigenlijk is toch de snelle geestigheid van zijn penseel meest niet zoo gezocht. Zooals die oranjevlag van het schutterstuk breed gezwadderd is, leert het ons evengoed als de kleurmenging van haar en huid bij den Hasselaer die naast malle Babbe in vlotheid van streek niet zou afvallen. Men zie eens met aandacht dat vroege portret recht van voren, dat bezwaarlijk John Barclay zijn kan — er zijn wel meer namen in het legaat van Papenbroek die kant noch wal raken — en lette er op dat van de hand van den meester alleen het gezicht met het haar kan zijn. Men doorvorsche vooral den kop van den man met den roemer. Als men zich goed rekenschap gegeven heeft hoe nat vloeiend de vegen van het penseel de verf vonden waarmee zij zich mengden, lette men in het bijzonder op die drie haartjes in zijn knevel die licht tusschen de anderen staan en merke op dat de punt waarmee zij zijn ingeteekend de verf nog zoo week vond dat de plamuur geheel schoon kwam. Van die snelheid van werken getuigt ook de schriftelijke overlevering en Hals zelf in de aangehaalde woorden waar hij op den „corten tijd” wijst die hij voor een zitting noodig heeft.

In elk geval, als er iets is waar Hals aan te herkennen is en te onderscheiden van zijn beste nabootsers, dan is het deze eigenaardigheid van zijn toets. De zaal geeft de gelegenheid tot vergelijking met twee geteekende werken van Judith Leyster, die in dit opzicht zeer leerzaam zijn. Indien ik het denkbeeld van deze tentoonstelling heb opgeworpen, dan was het mij daarbij ook te doen om de vergelijking te vergemakkelijken met stukken aan Frans Hals toegeschreven die mij allang verdacht voorkwamen.

Het gaat daarbij niet in de eerste plaats om den nar, die vooral met het stuk van Baron De Rothschild⁽¹⁾ te vergelijken zou zijn, al schijnt mij ook hier de drogere toets en het ontbreken van het skelet in de vingers van de linkerhand naar Judith Leyster als kopiïst te verwijzen. Het zijn de portretten van Lucas de Clercq en Trijntje van Steenkiste (1635) waaraan ik reeds lang twijfel en die in deze omgeving wel onmiddellijk in de oogen moeten springen als even onmogelijk voor Hals als zij Halsachtig lijken. De schilderes, want niemand anders is haar leermeester zoo nabij gekomen, heeft met de vrouwelijke overgegevenheid van geheel haar aanleg hier weer bereikt, dat men bij den eersten oogopslag haar werk niet van den meester te onderscheiden weet, al is er iets zwaarders in dan de ongeëvenaarde losheid van

(¹) De opmerking is niet nieuw, maar toch weet ik niet of iemand reeds gezien heeft dat het snijwerk in de gitaar bij De Rothschild een mannelijk geslachtswapen door een kroontje gedekt is, in de Amsterdamsche kopie niet terug te vinden.



FRANS HALS: Mansportret (z.g. John Barclay).
(Rijksmuseum, Amsterdam).

Hals, iets harders dan zijn wonderbaarlijke soepelheid. Zoo hebben haar meeste werken voor Hals gegolden, de gitaarspeler tot ik het monogram vond, de man met de bierkan nog in een veiling van 1890 en andere meer.

Gaat men zich afvragen waar het hier hapert en zich rekenschap geven van de bijzonderheden, dan wordt men weldra getroffen én door de drogere verfbehandeling, waardoor de toets meer is blijven staan én door de minder geslaagde teekening. Laat ik niet te veel nadruk leggen op de ongelukkige houding van het hoofd van De Clercq. Wie kan ons verzekeren dat de man geen stijven nek had? Staan wij ook niet stil bij zijn housterigen rechterarm. Het zou kunnen wezen dat hij zijn gebroken arm in een slinger droeg en de gewraakte onbeholpenheden dus maar schijn waren, in werkelijkheid den man kenmerkend teruggaven.

Maar een jukbeen zooals Trijntje van Steenkiste vertoont, kan zij toch bezwaarlijk gehad hebben. Hoe Frans Hals licht en schaduw daar aan de grens van wang en voorhoofd, onder zulk licht behandelt, leert ons beter dan Hasselaers vrouw, Maritje Voogt uit de verzameling



FRANS HALS (?): Lucas de Clerck.
(Rijksmuseum, Amsterdam).

Van der Hoop. Prachtig zien wij daar ook hoe gevoelig in al zijn vastheid een neusvleugeltje in licht en schaduw zich afteekent. Men vindt bijna dezelfde opvatting bij de jongere vrouw terug, maar hoe koud en droog, vergelijkenderwijs gesproken, want zonder Hals er naast, blijft toch dit portret een achtenswaardig stuk werk.

Hetzelfde geldt van het waarlijk op zich zelf fijne trekje dat de lippen scheidt en nog gemakkelijker is de vergelijking van de plooien van den gepijpten kraag met de anderen die hier van de hand van Hals zelve aanwezig zijn, de oudere van het echtpaar, de bijna gelijktijdige van het schutterstuk, de vier jaar latere van de oude vrouw van 1639. Die van Sara Wolphaerts van Diemen, de tweede



FRANS HALS (?): Trijntje van Steenkiste, de Clerck's huisvrouw.

vrouw van Nicolaas Hasselaer, leent zich minder ter vergelijking⁽¹⁾.

In de kleederen der figuren van Hals steekt altijd een mensch, hoe weinig de kleeding de menschelijke vormen ook volgen moge, men behoeft maar rond te zien om zich te overtuigen. Trijntje van

(1) Moes heeft, in de *Iconographia batava*, reeds opgemerkt dat dit portret Geertruid van Erp, in 1620 overleden, niet kan wezen. Aangezien Hasselaer zelf niet te miskennen is, moet het dus zijn tweede vrouw zijn met wie hij in 1622 trouwde. De naaste vergelijking voor haar dracht, kapje en kraag, vind ik bij Rembrandt in zijn vrouw van Beresteyn van 1632. In elk geval kunnen deze stukken niet later dan 1635 zijn toen Hasselaer stierf. Ik zou ze liever vóór dan na 1632 plaatsen, om den leeftijd van de vrouw, die in dat jaar reeds 38 werd en vooral om kleur en stijl. Waarom Hofstede de Groot Direk Pietersz noemt als hoogst waarschijnlijk, wiens vrouw in 1618 stierf, is mij een raadsel, vooral daar wij beiden kennen uit de portretten van Van der Voort in 's Rijksmuseum.

Steenkiste is van hout, op zijn best een ledepop en dan nog een die niet in de juiste verhouding tot het hoofd staat.

Ik meen het hierbij te moeten laten. Wie oog voor deze dingen heeft vindt zelf spoedig genoeg meer vergelijkingspunten. Wien het aan voldoende kijkt er op ontbreekt, dien helpt het niets of men hem verder den weg tracht te wijzen.

De tijd past voor Judith Leyster uitnemend. Haar werk loopt van 1629 tot 1635. Uit dit laatste jaar wordt zelfs een vrouwenportret vermeld dat vroeger voor Hals doorging. Nadat zij in 1636 met Jan Miense Molenaer gehuwd was, schijnt zij geen werk meer geteekend te hebben. Toch is, blijkens de hand, een Molenaer van het provinciaal Museum te Bonn grootendeels door haar geschilderd.

Er zijn nog andere vragen die ons de bijeengebrachte werken voorleggen. Haarlem met de bosschen en de buitens van zijn omgeving verbaast ons niet wanneer wij zijn burgers zien feest vieren in parken als bij Dirk Hals. Zoo groot is ook Frans als landschapsschilder, dat onze eerste indruk van den achtergrond van het jonge paar ons niet doet twijfelen of hij gaf weer wat hij zag. Gaan wij ons echter afvragen of er eenig spoor is van de aanwezigheid in Kennemerland in dien tijd van zulke gebouwen, fonteinen en beelden, ja van zulk een parkaanleg, dan geloof ik dat wij spoedig tot de overtuiging zullen komen dat wij bij Frans Hals, nog meer dan bij zijn broeder, in plaats van de hem omgevende natuur, gegevens vinden, waarvan de herkomst nergens anders dan in Italië te zoeken is.

Hoe komt Frans Hals daaraan?

Vóór 1602 de leerling van Van Mander, leeren wij van zijn werk niets kennen voor 1613 of 14.

Zijn figuurtjes op het tweede plan vinden hun voorloopers reeds bij Hendrick Cornelisz. Vroom, op den voorgrond van zijn schilderij van 1597 in 's Rijksmuseum.

Zijn eerste belangrijke werk, het schutterstuk in 1616, lijkt mij duidelijken samenhang te vertoonen met de zeldzame geschilderde portretten van Goltzius en door dezen, die den opbloei der Haarlemsche kunst in de eerste jaren der 17^{de} eeuw overheerschte, zou hij zeker ook schetsen van Italiaansche villa's der 16^{de} eeuw hebben kunnen leeren kennen (¹).

Maar deze mogelijkheid bevredigt mij maar ten deele. Er is te veel in den geheelen opzet dat mij min of meer aan vroeg werk van

(¹) Binder denkt aan invloed van Esaias van de Velde, maar deze is niet alleen jonger, wij kennen ook geen werk van hem vroeger dan van Hals. Wel zijn zijn boomen en die van Dirk Hals zeer verwant.



FRANS HALS. Portret van een jong echtpaar.
(Rijksmuseum, Amsterdam).

Rubens, als het portret van hem zelf met zijn eerste vrouw, herinnert. Het is ook opmerkelijk dat de groote familiegroep te Munchen met die Vlaamsche gezichten en de Vlaamsche behandeling van het fruit zoolang voor werk van Hals heeft kunnen gelden. Lijken niet ook de meisjesportretten van Cornelis de Vos te Berlijn wel wat op het mooie kinderportretje van Hals in dezelfde verzameling? Hals kan naar Italië zijn geweest en de overeenkomst dus op gemeenschappelijk ondervonden invloed berusten, maar daar is tot nog toe geen enkele aanwijzing voor. Hij komt daarentegen in vroege Haarlemsche stukken voor als: „van Antwerpen” (1611, 1617, 1624, 1628, 1631) terwijl hij in 1662 burger en zoon van oude burgers der stad heet. Volgens de overlevering, die bevestigd wordt door de herkomst van zijn vader (¹) was hij geboren te Mechelen waarheen zijn ouders uitgeweken zullen zijn geweest. Zij waren bij de geboorte van Dirk in 1591 allang weer in Haarlem terug.

In de geslachtslijst van Van der Willigen ontbreekt blijkbaar een lid. Claes *Fransz* Hals (1350), *Pieter* Claesz Hals (1386—1462), Jan Pieterz Hals (— 1473 — 79 —) *Frans* Janz Hals (— 1525), Claas Franz Hals (— 1568), *Pieter* Claesz Hals (— 1574 — 1579 uitgeweken —) *Franchois* Pieterz Hals (— 1591 —) *Frans* Hals (1680—1766?) *Pieter* Fransz (— 1637 —). In deze bewogen tijden heeft het niets bevreedends den zoon van een uitgeweken schepen als droogscheerder te zien terugkeeren.

Hun oudste zoontje brachten zij natuurlijk mede naar Haarlem waar Van Mander zijn leermeester werd. Deze kan hem wel naar de Antwerpsche kunstwereld hebben doen verlangen. Zijn naam komt wel is waar in de *Liggeren* niet voor, maar in 1604 hebben bijvoorbeeld Nicasius Lambert en Cornelis Bets ieder een leerling wiens naam ontbreekt en in 1606 Josuwe van Male zelfs twee.

Een verblijf in Antwerpen zou verklaren hoe Brouwer zijn leerling werd en Van Dijk zijn portret schilderde.

Al deze aanwijzingen wegen echter niet op tegen wat zijn kunst zelve ons leeren kan in het groen der boomen en het blauwende verschieft, ja in de warme tinten van een kop als de z.g. *Barelay* waarin een ik weet niet wat mij aan Rubens zelf herinnert.

Behalve de alleerste en allerlaatste tijdvakken van Hals, zijn uitvoerig zorgzaam werk van den aanvang, zijn zeldzaam, merkwaardig uit de verf geschilderde stukken van zijn ouderdom, haast onstoffelijke droombeelden, zijn de verschillen in den toets door de jaren heen hier goed te volgen. Vlot reeds en luchtig in den *Barelay* en het lachende paar, dan breeder, wild bijna in den *Hasselaar*, van de uiterste

(¹) Zie: Bode-Binder, Frans Hals, Nachtrag.

soberheid in diens vrouw, in vergelijking daarmee bezadigd in den wijnroeiër en het schutterstuk, zelfs bijna uitvoerig weer in het oude vrouwenportret van 1639 en van een forscheid van bouw die niets gezocht of gewilds meer heeft in zijn breedheid in den Nicolaas Tulp (1644) der verzameling Six en het wonderlijk mooie mansportretje, dat dank zij der Vereniging Rembrandt voor 's Rijksmuseum aangewonnen werd ⁽¹⁾.

Hals is ernstiger geworden en soberder in die latere werken die nader bij het machtige regentenstuk van 1641 staan, maar ziet de lieden nog niet in die verwildering van zijn laatsten tijd. Zij lachen nog slechts met de oogen, bij Tulp bijvoorbeeld met die eigenaardige tinteling die ook zijn borstbeeld van Quellien, zijn portretten van Ovens kenmerkt.

Dit werk geeft mij aanleiding terug te komen op een vermoeden vroeger geuit. Voordat ik Tulp hier herkend had en ik dus van generlei betrekking tot Hals wist, heb ik gemeend in dien schilder wien nauwelijks iemand gelijk was, waarvan het XVIII lid van de Geneesinsichten ⁽²⁾ spreekt, Rembrandt te moeten herkennen.

(1) Afgebeeld in het Augustus-nummer van dit tijdschrift (tegenover blz. 58).

(2) EEN MURWERD. Gelijk 't niet allen mans werk is over schinderhoofden te gaan, so worden ook niet als met de grootste bevalligheid van de wereld, hun uit het hoofd gestoten de muisenesten, die de zwarte gal daer in geplamt heeft; van welke aerdige vonden, en geestige streken als certijds de Geneesmeester Philodotus een uitmuntende proef wilde nemen (wie staet hier niet verset?) stelde hij met een lode hoed, sulken lijmslang, het hoofd dat hij sik meende al over lang afgeslagen te zijn, gelukkig weder op, waar op als het oog van Cornelius Celsus, in 't XVIII lid van zijn III boeck viel, seide hij dat men deze grillen en de selsame parten, eerder moet strelen ende wat bots geven als vlak in 't schil vallen; ende hun voor de vuist ontfutselen, ende in 't opce veld te benemen, 't welk hun lang in de zinnen gespeelt heeft,

Een vermaard schilder, een wijle tijds van 't overlopen van de zwarte gal gequeld, maekt sik selven verkeerdlik wijs, alle het gebeente sijns lichaems (wie hoorde oit sulke grillen?) so week, ende buigzaam te zijn, dat ze als murve was, ligt souden te samen vallen; so hij 't alderminste op deselfden steunden of leenden, welke inbeelding als sik vast ingeprint hadde, bleef hij den ganschen winter te bed leggen; uit vrese, so hij sik daer uit begaf, van eenig ongemak, en dat hem schielijk over den hals zoude comen, daer hij dus lang voor bedugt was geweest, die miswrochte samenrolling syner benen, ofte veel eer van 't gansche lichaam en allen den leden van dien.

Welke vrees gewaer wordende, wilden wij hem niet tegen spreken, maar veel liever ter smuik als oepentlik ondraien 't geen hem dus lang in 't hoofd gemaelt hadde, versekerde hem derhalven, dese weekheid den Geneesmeesteren niet onbewust te zijn; maer veel liever al over lang waer genomen te wesen van den vermaerden Fernelius in zijn II boeck van d' oorsaken der verholten dingen, en gelijk het was week en hard word gemaekt: dat also mede de geneskunst in de benen vrij wat vermocht, als de kranken slegs aan de hand wilden gaan, ende nae goeden raed luisteren, ende dat zijn gebeente wel binnen drie dagen syne voorige vastigheid ende voor den sesten de sterkte om te gaan wandelen gegeven werden, so hij sik maer gehoorzaam wilde instellen.

Tis met geen tonge uit te drucken, wat een' hope van 't becomen der gezondheid, dese beloften in hem verwekten; en hoe willig sy hem maakten, in alles te lijf te slacn, wat tot de zwarte gal nut en oirbaer gekeurd was. Wiens onboen uit het lichaam gezuivert zijnde, voldeden wij ligt onze beloften; belastende hem 't bed, daer hij den

Zeker ten onrechte. In het forsche lichaam van Rembrand woonde een door en door gezonde geest, door tegenspoed slechts tot grooter scheppingskracht aangedreven. In zijn werkzaam leven is geen plaats te vinden voor een ziekte van zoo langen duur.

Bij Hals is dit anders. Het portret van Tulp draagt op de achterzijde van het paneel het jaartal 1633 in 1644 veranderd en onder een vierkanten kraag is die van 1633 met platvallende plooiën nog terug te vinden. Tusschen de talrijke werken van Hals van 1630—31 en 1633—36 is er maar één van 1632. Zijn ziekte zou dus uitnemend te plaatsen zijn in 1632 en den winter van 1633. Daarna zou hij Tulp voor de eerste maal hebben geschilderd en zijn Amsterdamsche schutstuk hebben aangevangen. Het kan toeval zijn dat wij hem in 1636 weder met een ziek been te bed vinden liggen, al geeft het te denken dat ook 1637, toen Codde zijn werk afmaakte, een jaar is van vrij groote werkeloosheid, vergeleken met de voorafgaande jaren en de niet minder bedrijvige van 1638—40 en 1641 met zijn regentenstuk.

Maar uit 1642 hebben wij ook geen werk met een jaartal en zelfs betaalt hij dan zijn gildepenningen niet, terwijl 1643—1644 weer vele werken aanwijzen en hij zelf in het laatste jaar vinder van het gild wordt.

Of Tulp hem ook toen behandeld heeft, zooals men uit de vernieuwing van het portret zou kunnen vermoeden, kan uit de *Observationes*, in 1541 verschenen, niet blijken. Ik mag alleen misschien wel in herinnering brengen dat ook het portretje dat Elias van Tulp

gantschen winter gemeukt hadde zoude verlaten, en sik daaruit begeven, maar onder dat beding, dat hij alleen pal op zijn voeten moste blijven staan, zonder een strobreed voort te gaan, indien hij 't anders dede, dat het op zijn cap zou druipen, ende wij buiten schuld blijven, maar dat wij op den sesten dag hem katteruimte genoeg zouden geven, sik overal wijd en syd te gaan vermeien als hij maar de kunst behoorlik te willen was.

Welk voormaen voorwaer niet als te ernster geschiede, hoe 't minder diende, dat hij lond rook, ofte gesien hadde dat men mompte, en met bedekte schotelen aanregte. 'T welk om dat hij dies te min zoude gewaer worden, gingen wij te smuik al vast voort, met het afdrrijven van de zwarte gal, maer nakende nu de tijd van de tweede derden dag; stonden wij ons woord en gaven hem vrijgheid niet alleen gins en weder over de camer, maar ook op straat te wandelen ende alles te doen nevens anderen gesonden. Welke vrijgheid hem so verheugde, dat hij niet (wist) hoe hij de Geneeskunst, die hem so te paard geholpen had, hoog, hoog genoeg zoude loven en prijzen, staende hier verset over de kragt van de kunst; en daer verfoeciende syn mistrouen, dat hij so lang geen geloof gegeven hadde, aan die hem sulken goeden raed, ende so merkliken ruiterdienst gedaan hadden.

Hij sag wel dat syn gebeente weder vast, ende stevig was; hij vernam wel de frisgheid in syne voeten; hij sag wel syne rasse, en snelle gang en ook wel wat meer; maar dat hem de grillen, en vreemde kueren, die hem den gantschen winter in 't hoofd gewrocht hadden heimlik en met een ac(r)dige slingerslag ontnomen wierden dat sag, nog voelde hij in genen delen, andersinds nog lomp, nog plomp, maar in zijn kunst snedig genoeg, en naulix iemand gelijk.

Het oorspronkelijk latijn heeft hier: homo ceteroquin minimè stupidus, sed in arte suâ abundè sagax, et vix ulli secundus.

schilderde met de spreuk: aliis inserviendo consumor, klaarblijkelijk zijn dank uitspreekt voor de hulp in de langdurige ziekte aan zijn dochter verleend.

Mogen wij dus in Hals een melancholicus herkennen, zooals ook reeds Binder aan zijn gelaat meende te zien, dan verklaart zich allicht veel in zijn leven, zijn uitgelatenheid allerereerst, die zoo vaak met zwartgallige zwaarmoedigheid gepaard gaat.

Segt mij of hij
die lacht is blij,
of wesens schijn
verbercht geen pijn.

Staat onder een prent van Cornelis Dankerts, naar een vroolijk stukje van Hals, dat er op zich zelf geen aanleiding toe geeft. Zouden het geen woorden van den schilder zelven, of die hij tot de zijne gemaakt heeft, wezen?

Het zijn geen verzen die boven het vermogen gaan van een beminnaar van de rederijderskamer „de Wijngaardranken”, die wij bij zijn echtbaar zich van de bloementaal hebben zien bedienen.

De geschiedschrijvers spreken van dronkenschap. De eene berisping daarover in 1616 moge niet voldoende zijn om dit te bevestigen, de geestelijke minderwaardigheid van zijn zoon Pieter, het slecht gedrag van zijn oudste dochter, de werkeloosheid en armoede waartoe hij vervalt, zijn treurige aanwijzingen die in verband met de overlevering maar al te veel te denken geven.

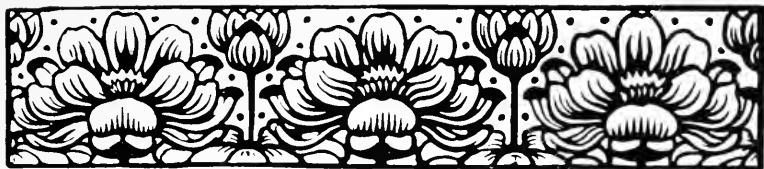
Kan zelfs die wonderlijk wilde kijk op een Tymau Oosdorp (1656), een Ruyll (?) en de eerwaardige regenten van het Oudemannenhuus uit zijn geestestoestand te verklaren zijn?

Beter te begrijpen, om niet te zeggen te verontschuldigen, wordt de neiging zijn leed te verdrinken zeker bij een zwaarmoedige natuur.

Men moge het bejammeren, als men wil, dat de grootste kunstenaars niet steeds de bezadigste, de maligste menschen zijn geweest, het weg te willen praten is louter zelfbedrog, even verkeerd als rechtstreeks verband te willen leggen tusschen hun ongeregeld leven en grooten aanleg. Tegenover de gevallen van losbandigheid kan men voorbeelden stellen van hoogen zedelijken ernst. Het eenige wat men misschien zou kunnen vaststellen is, dat daar niets menschelijks hun vreemd is, rijk begaafde naturen, meer dan de gemiddelde menschheid, aan heftige aandoeningen, zoo ten goede als ten kwade onderhevig zijn.

J. SIX.





JAN VAN DE VELDE, HOLLANDSCH GRA-
VEUR VAN LANDSCHAPPEN, 1593—na 1641.
IN HET RIJKSPRENTENKABINET TE AMSTERDAM.



ET landschap draagt voor een aanzienlijk deel bij tot de faam van de oud-Hollandsche schilderkunst en, tot haar aantrekkelijkheid. Het landschap van Van Goyen, Van der Neer, Hobbema, de Ruysdaels en zooveel anderen nog, staat in de wereldkunst volkomen zelfstandig als beeld van een zeer eigenaardige emotioneele natuuraanschouwing. Als kunsttuing was het hierdoor van een ongerept-natuurlijke leefkracht, die eeuwen later vermocht door te werken bij den opgroei van nieuwe generatie's, ver buiten d'eigen kring. In Engeland, en daarna, vooral in Frankrijk — bij de Barbizoners — waren het de zeventiend' eeuwse Hollanders, die een jonge beweging in rechte baan leidden. Wat een bergachtige streek met schuimende watervallen is voor het begrip van natuurschoon bij den burgerman, die naar ontspanning zoekt uit den sleurgang van zijn bestaan, dat was in de vorige eeuw voor den kunstenaar, die na de deftigheid van het classicisme en de uitbundigheid van de Romantiek de waarheid terug zocht in den eenvoud, het onopzichtige hollandsche landschap en de hollandsche atmosfeer, uit de werken van die zeventiend' eeuwers. En toen in ons eigen land, waar de schilders ook vooral op vóórlichting uit den vreemde, tot het besef waren gekomen van het onderscheid eener navolging naar de letter en naar den geest (want kunstmatige schilderijprutsers in den trant van hun groote voorvaderen hadden van geslacht tot geslacht elkaar de traditiën wel overgedragen) er een herleving weer kwam met de Haagsche School, regelde zich daarnaar de smaak van de kunstzinnige wereld tot een bijzondere neiging voor het hollandsche landschap in de schilderijen van Mauve, Maris, Gabriël en meer anderen.

Zoo was, vóór den grooten keergang in de strooming van ideeën en opvattingen, die kan worden beschouwd als aanvangende met de fransche Impressionisten — of Luministen — in het laatste kwartaal der 19^e eeuw, de oud-hollandsche kunst het meest aantlokkende voorbeeld, hier en elders.

Van af het begin der zeventiende tot aan het wegvallen der negentiende eeuw, beweegt en ontwikkelt zich de landschapkunst vrijwel in één richting uit. Het is een evolutie, die in zooveel fasen, naar de wisseling der opeenvolgende tijden, in verschillende vormen aanschijn neemt — een lange periode van geestelijke inzinking ook doormaakt — maar toch langs een zelfde lijn zich voortzet. In grondwezen bestaat er geen verschil in gewaarwording of opvatting bij de vroegere landschapschilders Jan van de Velde of Jan van Goyen en de tegenwoordigen als Gabriël of Roelofs. Wat hen van elkaar onderscheidt is de tijdsafstand, met de noodwendige aanwinst van psychische ervaringen en een daaruit verwijd en verscherpt observatievermogen. Het is een verrijking — niet een versterking nog — van vooral picturalen aard.

Het stadsgezicht geschilderd in de negentiende eeuw (nemen we tot tegenstelling Jacob Maris en Jan van der Heyden) karakteriseert misschien nog het treffendst den afstand tusschen de tegenwoordige en de vroegere visie van den landschapschilder. Het is het natuurlijk verloop van de objectieve tot de subjectieve waarneming. Na de liefdevolle, nauwlettende aandacht op de wezenlijkheid der dingen, de sensitieve beschouwing van hun verschijning. De verhaaltrant, de vertelling, in het begin der zeventiende eeuw, ging geleidelijk over in de lyrische uitzegging; het landschap, aanvankelijk om het plaatselijk geval belangrijk geacht, in de voorstelling verlevendigd door eenig menschelijk bedrijf of vertier, wordt later waargenomen in de verschijnselen van zijn atmosferische gesteldheid. Bewust geworden van zijn stemming onder het verwijlen in de buitenlucht, zoekt de schilder een uitdrukkingsvorm voor het vervloeien der tinten, het nevelend spel van licht en donker met de vluchtige schakeeringen, waarmee de illusie wordt gewekt aan het ruime en onbegrensde. De *betrekkelijkheid* van het aanschijn der dingen buiten wordt beseft. Een gelijke ontwikkeling is er op te merken bij de marineschilders als Aert van Antum of Cornelis Vroom, tot de jonge Van de Velde, De Vlieger en Dubbels. Ook hier was de zee aanvankelijk het tooneel van gebeuren, het stereotiepe blauw-groene waterveld, dat de statige driemasters draagt, rustig zeilend, of in volle actie met opgeblazen zeilen bij roemrijke zeeslagen,

toddat latere schilders er ontdekten de oneindig wisselende kleurspelingen onder de spiegelende luchten.

Bij den ook lateren, hollandschen landschapsschilder blijft intusschen altijd iets van den zin voor vertellen aanwezig. De stoffage lijkt onontbeerlijk en is soms ruimelijk aangebracht; indien hij zelf zich daartoe onbekwaam acht, laat hij de figuren door een kunstbroeder schilderen. Is echter eenig landelijk bedrijf hoofdmotief en zijn de figuren overheerschend in het landschap, zoo verhaalt hij toch van zijne omwandeling in de vrije natuur met de wijd-uit liggende gezichteinders, de grillig bochtende vaarten en de teekenachtige boerenwoningen onder boomen langs bevoorde wegen, in de gestemdheid van een, die buiten een gewaarwording ondervindt van behagelijkheid en gezelligheid.

Jan van de Velde kan bij een overzicht der ontwikkeling van het hollandsche landschap in de 17^{de} eeuw tot uitgangspunt genomen worden, naast enkele anderen als Esaias van de Velde en Avercamp. Bij den laatste nadert het verhalende element in zijn wintergezichten met ijsvermaak op een bevroren vaart in de nabijheid van een dorp, nog 't meest aan het anecdotische. In de kunst van Jan van de Velde, evenals in die van zijn broeder (?) Esaias, valt er echter meer waar te nemen een invloedwerking uit den vreemde. Bij den eerste van verscheiden aard. Want, mocht in het stellig expressieve van zijn vormduiding en in den geest van zijn buitenvoorstelling er iets van Breughel (via Corn. Cort) nog voortleven, dan toont hij bij zijn opvatting en uitduiding van vormen weer een zekere geschooldheid, die op andere voorgangers doet wijzen. Voor de behandeling der boomen met hun volle blader-twijgen kan hij evenals Esaias, zich Coninxloo tot voorbeeld hebben gesteld, maar dan ook wel schijnt het, dat hij zich aanpaste aan de zienswijze van den idiëel-gezinden Elsheimer, bij zijn formatie van dichte heesters en bladerpartijen. Die kon hij styleeren soms als vegetatie's met zwaar uitbollende vormen; de boomen steken hun takken uit als poliepen en de bladeren hangen er aan als sierlijke trossen. In zijn argeloosheid meende hij wellicht, daarmee het aspect van zijn prenten een zekere deftigheid bij te zetten. Die neiging tot styleeren, of vorm-vermooien, is uiteraard niet vreemd aan den plaatsnijder, vooral bij een die bij 'n graveur als Matham geleerd had, de vormen „welstandigheid” te geven en de teekening te verzorgen met geserreerde lijnen.

Overigens was hij als Esaias uit de Haarlemsche School en in de werken van de daaruit voortgekomen vrij gevochten talenten, blijft altijd



JAN VAN DE VELDE: De maand Januari. Uit de reeks maanden, uitgegeven door Cl. J. Visseher, (Rijks-Prentencabinet, Amsterdam). A° 1616.

nog een groei op den academischen grondslag van Goltzius en Van Mander te onderkennen, zelfs bij Frans Hals.

Voor Jan van de Velde is het plantgewas het ornament van het landschap, de boom een met haar schoone vormen prijkende gedaante. En gelijk Goltzius en anderen, bij hun anatomisch zeer verzorgde menschenbeelden de spieren buitenmatig doen zwellen, zoo geeft deze landschapteekenaar aan de rijzing van boomen, den wrong der takken en het getros van het gebladerte, gaarne een tournure die eerder op het sierlijk-welstandige dan op het wàarschijnlijke is aangelegd.

Dat hij door Elsheimer — wellicht langs Goudt — geboeid werd, is ook merkbaar uit zijn nachtvoorstellingen, of wel tafereelen met spookachtige maanverlichting, terwijl hij een enkelen keer een avondlandschap composeert, dat overeenkomstig de visie van dien dichtertlijken dreamer, nagenoeg een klassiek voorkomen heeft. Een nog al kinderlijk bedachte voorstelling van roovers die een diligence overvallen, maakt daarmee dan weer in eens een onverwachte tegenstelling. Die fantastische tooneelen der duisternis zijn overigens in zijn werk als intermezzo's te beschouwen, maar toch ook zelfs dàar valt op te merken, dat een navolging door de mate van opgetogenheid en goede trouw tot iets eigens kan worden, met een afzonderlijke bekooring.

In zijn landschappen, of beter, in zijn landelijke tafereelen, komt ondanks alle invloedwerkingen, die zelfstandige waarde van Jan van de Velde eerst volkomen uit. Hij teekende een reeks: „Playsante Lant-



JAN VAN DE VELDE: De maand Juni. Uit de reeks maanden, uitgegeven door Cl. J. Visscher, A° 1616. (Rijks-Prentencabinet, Amsterdam).

schappen ende vermakelijke gezichten" en herhaaldelijk bracht hij, op verschillend formaat, in prent de vier Jaargetijden en de verschillende maanden. Die eigenaardige betiteling van een reeks schetsen en teekeningen naar de natuur, en de verscheidenheid van die Jaargetijverbeeldingen, karakteriseeren den geest en het wezen van zijne kunst — tegelijk de hollandsche uit het eerste deel der 17^{de} eeuw in 't algemeen. Het eerste doet hem kennen in zijn vergenoegdheid van waarnemen der dingen van buiten, het tweede wijst op zijne opvatting van het landschap zelf. Uit verschillende tafereelen bij die jaargetijvoorstellingen kan er blijken een intieme gestemdheid en nuchtergenoegelijke opmerkingszin, als de verluchters van het Brevarium Grimani, een honderd jaar vroeger, reeds betoonden. Voor dezen echter was het landschap van nog meer secundair belang, althans de behandeling ervan was vormelijker. Maar toch ook bij Van de Velde werd het nog niet waargenomen in de betrekkelijkheid van het aanschijn der dingen; hij beeldde voornamelijk de wezenlijkheid der verschijningen af en stond ervoor nog niet in verrukte aanschouwing om de verrassende atmosferische wisselwerkingen, gelijk de schilders uit den bloeitijd. Het landschap was hem belangwekkend om de eigenaardigheden van de plaatselijke gesteldheid; de landelijke bekoring, die ervan uitgaat, werd door hem in innigen samenhang bevonden met den handel en wandel van de menschen in de buitenlucht. Een landschap was een toneel van handeling — als het binnenhuis, alleen met heel

andere proportie's van de figuren tot hun omgeving. Het was het huishoudelijk leven buitenshuis, gelijk een paar eeuwen later het tot omlijsting diende van arcadische tafereelen. In het landschap werd nog niet zoozeer de ruimte uitgedrukt, als aangeduid de onbeperktheid van afstanden in de vrije natuur.

Van beteekenis is het verder, dat bij die jaargetij-verbeeldingen, meestal die van de wintermaanden het aantrekkelijkst zijn — de meest „playsante”. De zomermaanden vertoonen meer de neiging tot het opstellen van een statieus landschapsbeeld, met landstreken die weinig hollandsch schijnen: breede stroomen langs rotsige oevers met begroeide ruïnen, oude burchten en klassieke tempeltjes soms, wijduit golvende terreinen, etc. Opvallend is, dat in de maand April de boomen reeds vol in blad staan.

Bij de wintermaanden echter is Van de Velde geheel de typisch hollandsche, gezonde en kernachtige meester. Het zijn eerder buurtschappen dan landschappen die hij teekent, illustratie's van het familieleven met zijn bezigheden en genoegens buitenshuis.

De maanden December, Januari en Februari veraanschouwelijken veelal het ijsvermaak — schaatsenrijden, kolven of sleetje rijden. In alle bijzonderheden wordt er van verteld, met luimige opmerkingen soms, gelijk Avercamp, waar hondjes in schichtige houding over de gladde baan voortschuivelen. Die opmerkingszin voor nietigste kleinigheden blijft ook in geheel andere landschappelijke situatie's aanwezig. Zoo op een andere prent die voorstelt een onder hevigen wind woest golvende vaart; op den voorgrond aan den oever bevinden zich, geheel als stoffage aangebracht, twee figuren, van wien den een zijn hoed is afgerukt door den wind en nu dobberend is in de geulen van de zware golven! Het is de luimigheid van den vroeg-hollandschen kunstgeest.

November is de slachtmaand. Het latijnsche versje, dat Van de Velde onder ieder blad placht aan te brengen, zinspeelt op de werkzaamheden in deze nevelige maand. In de onmiddellijke nabijheid van een huis zijn de mannen bezig alles voor de slacht in gereedheid te brengen, met kinders erbij die toekijken; een man drijft verscheidene varkens aan — de candidaten voor de winterprovisie! De omgeving illustreert mee de bedrijvigheid van dit huishoudelijk leventje, dat zich verderop bij de bureu herhaalt. De huizen met hun puntig oplopende hooge gevels, zijn de steen en aan allerlei typische eigenaardigheden van die bouwsels is het kennelijk, dat zij bewoond zijn, en waren, reeds geslachten hèn. Het gesletene: afbrokkeling van steenen, de onttakeling van een pannendak, het scheef in de hengsels hangen van een schuurdeurtje,



JAN VAN DE VELDE: Vervallen hut. Uit een reeks van 60 landschappen.
(Rijks-Prentencabinet, Amsterdam).

het opgelapte van een muurtje met ruwe planken, is daar nadrukkelijk gekarakteriseerd. Het geheele tafereel, met de huizen meer verderop, met de duiventillen, de hoog in de lucht uitstekende armen der waterputten, de tolbruggen, de voorwerpen en werktuigen over den grond verspreid als toevallige getuigen van het bedrijvig leven, vertoont die teekenachtige rommeligheid uit den kleinen bestaanskring van menschen, die zich in de wijldheid der velden tot een familiere gemeenschap, als buurt of gehucht hebben aangesloten.

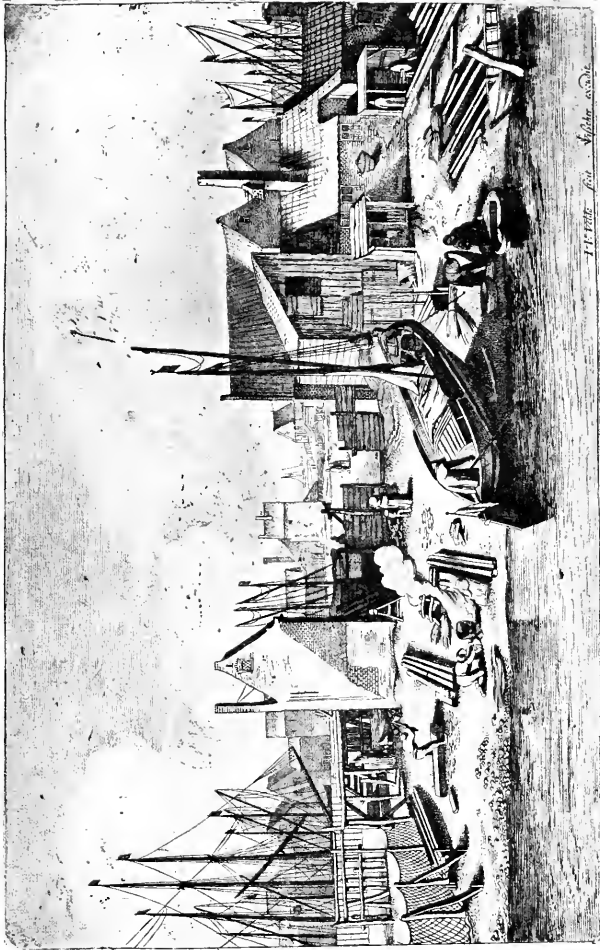
De intieme gezindheid en de genoeglijke kijk van Jan van de Velde komen bij deze verbeeldingen van het landelijk bestaan in het bijzonder uit. Hij leeft dat leventje geheel mee en alle dingen zijn er hem gemeenzaam. Maar toch ook, al is in zijn landschappen met de alle gedaantevormen nadrukkelijk bepalende teekening, het atmosferische element nog vrijwel afwezig, vermocht hij soms in het effen vlak van een huisgevel, die even wit is als de hemel er achter, een helderheid van lichtschijn te geven, die sterk suggereert de luchtige ijzheid van een klaren winterdag, terwijl ook, al zijn op verren afstand de voorwerpen onwaarschijnlijk zichtbaar, tot vlak bij den getippelden horizon, de opeenvolgende plans van vóór- tot achtergrond natuurlijk schuiven.

Buiten zijn maanden en jaargetijden, etste en graveerde Van de

Velde landschappen van verschillenden aard (meermalen naar teekeningen van anderen) waarbij ook het buitenbedrijf meer of minder aandeel heeft. Het onderwerp van de vogelaars, loerend bij hun over het veld uitgespannen netten — dat ook in het *Breviarium Grimani* reeds behandeld werd — blijkt nog al geliefd. Maar toch ook wel werd soms buiten zijn aandacht alleen geboeid door een teekenachtig geval, een landschap-fragment, zooals het door een tegenwoordigen schilder tot voldoende motief voor een werk zou worden geacht. Zoo is zelfs de maand Juni verbeeld door de voorstelling van een ouden waterput, omgroeid door wat struikgewas en geflankeerd door een kreupelen boom. Het karakteristieke van het geval maakt hier den inhoud uit. Dan weer graveert hij een heel mooi prentje van een vervallen hut: ruïne van een menschenwoning met stuk gereten dak, hangend over een muur, die gestut moet worden door wat planken. Naast de hut staat, eenigszins op een hoogte, een armelijk boompje, dat, mede een beeld van vervallenheid, de wortels in den mullen grond gedeeltelijk ontbloomt heeft, maar toch met de buigzame kruin sierlijk nog wuift over het dak van de woning.

Een scheepstimmerwerf doet zich met zijn teekenachtige rommeligheid voor, zooals men die heden nog ziet, en zooals een schilder met krachtig zelfstandig talent, die ook nu nog zou kunnen opvatten. Aan de voorstelling is nu eens het verhalende element geheel afwezig; de inhoud bepaalt zich hier tot de eigenaardigheden van een plaatselijke gesteldheid en de waarde is uitsluitend gelegen in de karakteriseering daarvan. De strakke en overtuigende teekening toont aan hoezeer de schilder door het geval geboeid werd en alles met open oog er scherp heeft aangekeken. In deze expressieve en uitvoerige prent is de onbevagenheid van de primitieve natuurwaarneming nog aanwezig en men kan zich bij een zoo stellige en direkte uitzegging weer eens afvragen wat er in een verderen staat van de ontwikkeling, naast picturale aanwinst, toch aan karakter is verloren gegaan. Alleen Vincent van Gogh had de realiteit nog zoo kunnen zien.

Maar ook andere teekeningen of prenten komen er in het oeuvre van Jan van de Velde voor, waaraan alle bedachtetheid van het landelijk tafereel vreemd is, en die zelfs niet een besloten situatie als die Scheepstimmerwerf tot motief hebben, waar hij aan allerlei met vast omlijnde vormen voor het uitbeelden een stevig houvast had. Hij teekent ook een landstreek, om de opene ruimte zelf, die hij dan echter eerder lineair dan atmospherisch ziet. Het is dan geen landschap, ingedeeld in zooveel opeenvolgende plans, die de onderlinge afstanden



J. VAN DE VELDE. Sculp. a. v. d. e.

JAN VAN DE VELDE : Scheepstimmerwerf.
(Rijks-Prentencabinet, Amsterdam).

aanduiden, maar een wijde kom van de aarde, een terreinsgesteldheid met zijn heffingen en dalingen, zijn bultigheden en allerlei toevalligheden, die zich verzamelen en in lijnverloop aaneensluiten tot een wijd overzienbare uitgestrektheid. Op den voorgrond een scheefhangend hekje met figuurtje, als nietigheden tegenover de ruimte.

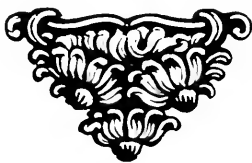
Hieruit blijkt wel, dat de ruimere opvatting en de mildere ontvankelijkheid bij de ontwikkeling van het landschap ook bij hem aan 't groeien zijn.

Het grafisch werk van Jan van de Velde is deels van de etsnaald, deels van het graveerijzer. Het is technisch soms kwalijk te onderscheiden. De hoedanigheden van den lijn-zoekenden en ordelijken graveur zijn echter ook in zijn etsen te herkennen. Tot de subtiële wisselwerkingen van toonwaarden en lijnspelingen, dat het meest eigenlijke is der uitkomsten van het procédé met etsnaald en sterkwater, was de geest van zijn stellige of verhalende kunst ook minder aangelegd. In sommige prenten als een vervallen schuur, naar Molijn, en nog anderen waar de graveertechniek zeer kennelijk is, snijdt het burijn geestkrachtig zijn strakke en regelmatige voren in het harde metaal, maar met dien ruimen vrijen streek steeds, welke de graveurs van later tijden niet meer konden machtig worden.

Er wordt vermoed, dat Van de Velde ook geschilderd heeft, maar geen enkel schilderij is er van hem aan te wijzen. Met zijn prenten alleen echter is hij onder de vroeg-hollandsche landschapschilders een figuur van aanmerkelijke beteekenis en het Rijks-prentenkabinet deed goed die eens door een tentoonstelling nadrukkelijk te doen uitkomen.

Alles wat ons het hollandsche land, om het primitieve rustieke karakter bekorend doet zijn, al wat ons daarin dierbaar is om den geest van intimiteit en gezelligheid, heeft Van de Velde in zijn werk verzameld. Zijn oeuvre is als een volledige inboedel van het oud-hollandsch huishoudelijke landschap.

W. STEENHOFF.





JAN VAN DE VELDE: Vergezicht. Uit een reeks van 18 landschappen, uitgegeven door Cl. J. Visscher, A.º 1615.
(Rijks-Prentenkabinet, Amsterdam).



KUNSTBERICHTEN VAN ONZE EIGEN CORRESPONDENTEN

TENTOONSTELLINGEN

:-: DEN HAAG



TENTOONSTELLING J. G. HEIBERG BIJ BIESING. Merkwaardig mag het wel heeten, dat het zeevarende Holland zoo weinig zijn schilders stof leverde voor hunne schilderijen. Wij be-

doelen dat het leven aan boord, het visschersbedrijf geen enkelen schilder of teekenaar heeft geïnspireerd tot het maken van kunstwerken, zooals het soldatenleven een gansche bende van schilders opwekte tot het vertolken van het franke, vrije bestaan van den soldenier. Opmerkelijk is dit te meer, daar de Hollander als soldaat niet zijn grootste triomphen heeft gevierd, maar de zeeman in hem nog steeds in zijn nationale helden Tromp en De Ruyter wordt gevierd.

Wouwermans, De Moulijn, Huchtenburg, Verbeeck en Gael, om maar enkelen te noemen, hebben het soldatenbedrijf in al zijn chevalereske schoonheid uitgebeeld. Philip Wouwermans vooral was de penseelvoerder, die een ruitercharge met de steigerende, brieschende paarden, de wapperende vaandels en de kruiddamp uit musket en kanon tot een schilderachtig ensemble wist te verwerken. Ook in wachtlokalen, kortegaards gheeten, groepeerden een Duyster en een Terborg gaarne hun kaartende en drinkende krijgslieden, wier fleurige kleedij hun een dankbaar sujet voor delicate kabinetstukken leverde.

In de achttiende eeuw gingen Troost en Dirk Langendijk voort de gerokte, gepoecierde krijgsknechten in hun doen en laten uit te

beelden. De laatste gaf een serie van het krijgsleven in verschillende taferelen.

Met Pieneman deed de romantische bombast zijn intree, die zijn hoogtepunt bereikte in den Slag van Waterloo, het zoo door en door bekende stuk uit het Rijksmuseum. Om vaderlandsliefde, heldenmoed, trouw en doodsverachting te manifesteren was het hier te doen; niet uit een zuiver picturaal oogpunt werd die groote machine vervaardigd.

Van de modernen zijn het Hoyneck van Papendrecht en Luyt, die hun bewondering voor het militaire leven op illustratieve wijze te kennen geven. Breitner en Isaïe Israëls, in hun jonge jaren, zagen het meer als schilders. De eerste gaf op impressionistische wijze het schilderachtige weer van een huzarencharge of van een rijdende artillerie-manoeuvre met al het beweeg en het geflonker van de zon op het staal der wapens.

Heyberg is een bezoeker van de chambrées, van de wachtlokalen, waar de soldaten in *négligé* of in uniform bezig zijn te werken of zich den tijd verdrijven met praten en spelen aan de lange, ongeverfde tafels. Hij weet het armzalige van zoo'n interieur sterk voelbaar te maken, weet het vervelende in zoo'n wachtlokaal goed uit te drukken, de houdingen der soldaten juist te typeeren.

Sterke actie behoeft ge bij hem niet te zoeken. Als een *morceau*-schilder is hij te beschouwen, die met groote liefde en gestuud door veel kennis de figuren van minderen, korporaals en sergeanten weet uit te beelden.

De kleur is soms zeer fijn, gewoonlijk wat zwaar, de atmosfeer zeer juist gevoeld.

Rust spreekt er uit deze doeken, die wel

eens iets van groote stille levens krijgen, door de weinige beweging er in gegeven en door de zorg waarmee de stof werd uitgedrukt tot in alle onderdeelen.



RIK WOUTERS BLI D'AUDRETSCH. ☞ Voor het eerst waren wij in de gelegenheid gesteld een overzicht te krijgen van het werk van Rik Wouters, door de tentoonstelling in de kunstzalen d'Audretsch gehouden.

Den Haag kwam in dezen achteraan, waar reeds Amsterdam en Rotterdam in hun bewondering voor het talent van den jeugdigen Belg voor waren gegaan.

Welk een levenslust werd ons hier geopenbaard, hoe getuigen deze schilderijen, deze landschappen, stille levens en figuurstukken, door hun vroolijke kleuren van de blijde natuur van den maker, hoe vertellen de beeldhouwwerken, het portret van Ensor en de vrouwenkop met het teere gebaar van het sproedelende leven, dat dezen genialen werker in alles geopenbaard werd. Ver van alle academisme is deze arbeid de uiting van een natuur talent, dat door frisheid steeds bekoort. Wonder frêle zijn de beeltenissen van zijn vrouw met het lijne ponyhaar, in de helderste kleuren gehouden tegen de lichtste achtergronden, waarop de kleurige arabesken der behangselpatronen een zeer modern accent tooveren.

Het werk van deze exubérante natuur is als een spel van licht en kleur, van beweging en leven, vol passie, als dat van Rubens, overtuigend door het echte, het onstuimige van den scheppingsdrang.

Uiterst subtiel zijn de interieurs gegeven, waar de tegenstelling van ongebroken kleuren een rijkdom en een weelde evoqueeren, als bij de Japanse prenten. Zijn werken zijn echter niet zoo gestyleerd, zijn impressionistisch opgevat, komen daardoor misschien het dichtst bij den naturalistischen Hokusai. De kleuren werden niet uitgehaald, staan zonder eenig vernis op het witte doek, dat overal doorkomt en hebben een charme, door de uiterst gevoelig waargenomen atmosferische werking, die van zeer persoonlijke aard is.

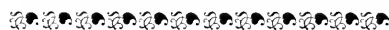
In het licht, zoo eenvoudig te zijn en zoo

kleurrijk tevens, zoo krachtig en zoo subtiel, is het geheim van dezen kunstenaar, die als een gebenedijde zijn visie van het leven wist uit te zingen.

Veel meer dan Van Tongerloo is hij de gever van het leven, dat daar ademt onder het hooge licht van een expositiezaal, geboetseerd op een wijze, als in Holland nog niet werd gedaan, breed en kloek, teer en innig, van een opvatting als we alleen van Rodin kennen, die zijn „tranches de vie", misschien grootscher weet te houwen, maar zeker niet speelscher, luchtiger en beminnelijker dan dit wondermensch uit Vlaanderen, dat door de oorlogsomstandigheden in het Noorden is gekomen, om er gedurende zijn kort verblijf wat vreugde te geven, wat licht te doen schijnen, wat geluk te brengen.

Een slepende ziekte heeft deze zon, zooals Houbraken zoo gaarne Rubens noemt, kort geleden tot dalen gebracht; moge hij meerdere kunstfakkels met zijn licht ontstoken hebben, moge een vonk van zijn genie de nog sluimerende kunst der jongeren in Holland tot bewustwording hebben gebracht.

Frans Marc, de streng Germaansche stijlvolle geest, bracht de oorlog aan een ontijdig einde: Wouters met het levendige, blijde, eeuwig-jonge Vlaamsche karakter, vond eveneens door dezen krijg een te vroegen dood.



TENTOONSTELLING VAN DEN HEER EN MEVROUW R. WIJTSMAN IN PULCHRI STUDIO. ☞

De landschappen van dit schilderend echtpaar lijken zeer veel op elkaar. Eerst bij aandachtige beschouwing komt men er toe het onderscheid te constateeren. Zoo op het eerste gezicht is alles van één palet, uit één potje geschilderd.

Kranig werk leverde Mevrouw Wijtsman, waar zij op verbluffend knappe wijze de weelderige vegetatie aan de oevers van de Maas uit elkaar wist te houden, de plannen in hare composities deed wijken. Zij heeft dat zoo dikwijls gedaan, heeft daarvan zulk een routine gekregen, dat het in tooneel zetten van hare vergezichten daardoor iets receptmatig heeft gekregen. De eenigszins droge schildering op het ongekleurde doek geeft iets pastelachtigs aan de kleur, waardoor

hare werken het aspect van Gobelins bezitten.

De schilderijen van Rodolphe Wijsman vertoonen, bij nadere kennismaking, de hand van een meer impulsief kunstenaar.

Sommige zijn om het sterke licht uit te drukken gemaakt, andere weer om een stemming op te wekken vervaardigd, als de opkomende maan te Houx, dat nochtans weinig emotioneert.

Krachtig doet het rotsgezicht met de boot op den voorgrond aan.

Het fijnst gevoelde vonden we de Waalsche Hoeve, waar het zonlicht zoo petillant door het teere groen speelt.

Hevige, diepgaande indrukken geven de werken van deze echtelieden niet, wél verrassen ze door het gemak waarmee technische moeilijkheden in de perspectief zijn opgelost, verbazen ze door het uitdrukken van het licht in elk onderdeel.

Waar het plaatselijk typische zeer goed tot zijn recht komt, zijn het gemakkelijk te begrijpen werken; ook voor den eenvoudigen van geest toegankelijk.



TENTOONSTELLING VAN WERKEN VAN TH. GOEDVRIEND BIJ KLEIJNKAMP. ☼

Goedvriend, een der meest verstokte van het drietal, waartoe ook W. van den Berg en D. Bautz behoorden, die dweepten met de oude schilderkunst en een herleving van de donkere, gloedvolle toonaard beoogden, die niet schroomden, waar noodig, te glaceeren en te sausen om maar het antieke aspect te bereiken. Th. Goedvriend, de schilder van de fonkelende paddestoelen, buiten ergens in een tooverwoud, van de bruin gerooste Geldersche landschappen met donkere, zware eiken, de kruinen dicht van geblader, de romanticus, die van bergen en ruïnes droomde, is geheel en al over slag gegaan, is naar het kamp der lichtschilders overgelopen. Hij is blauw geworden, en niet maar zoo half en half, als iemand die een overgang doormaakt, maar door en door.

Een stilleven en vele riviergezichten zijn de gevolgen van deze veranderde overtuiging.

Voor hem is het zien der Belgische kunst, met zijn ruimheid, met zijn lichte, atmospherische

qualiteiten, is het begrijpen van wat Vincent wilde, de reden van den overgang tot het moderne schilderen geworden.

Bij voorkeur geeft hij panorama's, een sujel dat Wiggers zoo gaarne schildert, maar dan gedaan op de kernachtige, streperige manier van Vincent van Gogh.

Zijn liefde voor volle kleur bestaat nog. Iedere streep van de divisionistisch opgevatte schildering is als uit gestolten email.

Romantisch is nog de watermolen, waar echter te veel gloed het karakter schaadde, het geheel meer door kunstlicht, dan door daglicht beschenen lijkt.

Het landschap met de katten lijkt ons het best geslaagde. Het heeft een fijnheid, welke ook bij de goede Fransche impressionisten als Pissarro en Sisley wordt aangetroffen.

Eenige vroeger gemaakte teekeningen van boomen doen dezen kunstenaar als een zeer conscientieus teekenaar kennen, die het karakter van het hout uitnemend begrijpt.

Bij zijn streven naar pleinair-schilderen zal dit bestudeeren van details hem zeker van groot nut zijn. Hij kent daardoor de structuur der boomen en kan nu al zijn talent aan het uitdrukken van het zonlicht besteden.



PULCHRI STUDIO. ✠ EXPOSITION D'OEUVRES BELGES. ☼

In de zalen van Pulchri Studio werd, geheel op zijn Belgisch, sous le patronage van verschillende adellijke heeren, gezanten en invloedrijke personen, wier namen in den Franschen (niet Nederlandschen) Catalogus voorkomen, een tentoonstelling gehouden van Belgische kunst.

Van de meeste hier exposeerende kunstenaars was ons reeds van vroeger werk bekend. Zoó van Walter Vaes, die met een drietal portretten, zeer gedistingeerd in halftoon gehouden, bijzonder naar waarde voor den dag kwam; zoó Bosiers, die met de binnenplaatsen uit Antwerpen, op de typisch wroetende manier van werken vervaardigd, vroeger bij den kunsthandel Hollando—Belge debuteerde. Zijn groot havenstuk gaat boven zijn krachten. Hij is niet iemand om krachtprestaties te leveren; intimitieit te geven is zijn fort.

Opsoomer was hier minder bekend. Zijn gezichten op Delft zijn kloek gezien, vlot

:-: STERFGEVALLEN :-:



gegeven, met frissche, heldere kleuren geschilderd. Het is werk dat aan dat van Breitner en van Isaïc Israëls doet denken. Het is lichter van toon, maar niet zoo fijn van valeurs. Eenzelfde schilderslust komt u er uit tegemoet, door eenzelfde liefde voor de natuur is het beziel.

Van Viërin hadden wij nimmer iets gezien. Hij is een fijnvoelend kunstenaar, die in zijn straatjes een doordringen in de details geeft, als geen ander hier doet. Daarbij weet hij een zacht, getemperd, niet te sterk zonnetje buitengewoon bekorend op de oude muurtjes te doen spelen.

Een krachtig figuurschilder is Smeers, wiens portret van een meisje in het blauw te midden van een bloemenveld een uitnemende prestatie van het pleinair-schilderen is. Uitstekend is de figuur getroffen; het weergeven van het licht is niet ten koste geweest van het peilen van de psyche van dit buitenkind, waarvan de luchtige gracie, het natuurlijke van de allure, zonder eenige vermoicing, frisch en vlot werden gegeven.

Het echtpaar Wijtsman was met werken vertegenwoordigd, bekend door hun tentoonstelling van enige weken geleden. Weder verbaasde ons het gemak, waarmee de verschillende planten uiteengehouden waren, welke den voorgrond van de schilderijen aan de Maas ontleend, van Mevr. Wijtsman, vormden. Met genoegen zagen we het knappe stuk „la Sapinière” van haar echtgenoot terug.

Geudens kenden we niet. Zijn „Koster” is een serieus bekeken portret, dat echter niet op erg prettige manier is geschilderd. Deze beeltenis is wat knoerig, wat prutserig, wat onfrisch in elkaar gezet, schoon de uitdrukking van den kop te loven valt.

Gouweloos had een zeer handig geschilderd figuurstuk ingezonden, dat den expressieven titel droeg van „Robe noire et pain gris”, een toespeling op den wereldkrijg.

Van de overige inzenders noemen we nog Pol Dom, R. Kenedy, Paerels met teekeningen van Deventer, J. Posenaer, met wel gevoelige maar wat sombere landschappen, Rik Wouters, niet bijster goed vertegenwoordigd en de beeldhouwers. Toon Dupuis, die als geboren Antwerpenaar was uitgenoodigd, Van Asten en G. van Tongerlo. G. D. GRATAMA.

RIK WOUTERS †. Het is nauw vijf maanden geleden dat een der eerste Nederlandsche autoriteiten op kunstgebied, de heer Dr. A. Pit, door een bondig maar scherp analyserend opstel, in dit tijdschrift de aandacht opeischte voor dezen, onder de jongste Belgische kunstenaars meest begenadigden schilder-beeldhouwer. En nu reeds valt mij de treurige taak te beurt, te zelfder plaatse een „in memoriam” over hem neer te schrijven.

In den vollen bloei zijns levens, op het oogeblik dat hij, zonder den minsten twijfel, de glorieuze toekomst intrad, heeft de dood hem ongenadig weggerukt. De jonge Belgische kunst verliest in hem haar schoonste en sterkste kracht; zijn vrienden betreuren hem als den hartelijksten, als den edelsten aller menschen...

Hij was pas 33 jaar oud, geboren te Mechelen op 21 Augustus 1882. Zijn vader is een van die, in de kleine, schilderachtige Dylestad zoo talrijke houtbeeldhouwers, die voor de plaatselijke meubelnijverheid niet zelden uitnemende kunstwerken leveren. De jonge Wouters volgde, gedurende zeer korten tijd slechts, de lessen van de kunstacademie te Antwerpen, maar verkoos weldra die van Brussel, waar hij onderriocht kreeg o. a. van Van der Stappen, na vooreerst nog te Mechelen te hebben gewerkt op het atelier van Blickeel. Van den beginne af voelde hij neiging zoo wel voor schilderen als voor beeldhouwen.

Al heel spoedig gaf hij toe aan den drang van zijn uitbundig en vrijheidlievend temperament en maakte zich los van alle academische schoolschheid. Dadelijk openbaarde zich hij hem een kunstenaar van zeer ongevoelen gehalte. De roep verspreidde zich dat te Mechelen een beeldhouwer was opgestaan, die verrassende beloften deed voor de toekomst, en dat zelfs, door zijn overtuigend voorbeeld en aanstekelijke levenslust, een gansche schare jongeren hem geestdriftig volgde.

Het was dan ook reeds in 1909 dat *Kunst van Heden*, de Antwerpsche vereeniging, die er steeds op uit was jonge opkomende krachten met waardeering en sympathie te helpen, hem uitnoodigde een gedeelte van zijn werk op haar jaarlijksch salon ten toon te stellen.

STERFGEVALLEN

Van dan af, is er haast geen jaar voorbij gegaan, of we zagen het talent van Wouters winnen aan diepte van inzicht, verruiming van vizie, aan sterkte van techniek. Zijn inzendingen, in den beginne alleen beeldhouwwerk, later ook schilderijen, vormden steeds een der allerinteressantste gedeelten dezer merkwaardige Antwerpse salons. De jongeren, degenen die den drang der onafhankelijkheid in zich voelden, gingen er heen als naar een heilige plaats, om er telkens en telkens weer, een les van frissche werklust op te doen. Zijn begeesterend voorbeeld staalde en sterkte, en we beginnen nu reeds te bevroeden wat een ontzaglijken, heilzamen invloed de kunst van Wouters op de ontwikkeling onzer jonge schilders en beeldhouwers heeft uitgeoefend.

Het is hier, in dit helaas noodzakelijk te korte bericht, niet mogelijk om het genie (want dit woord is voorwaar niet te sterk!) van dezen, ofschoon nog zoo jongen, toch reeds tot zoo verbazende hoogten gestegen kunstenaar, te karakterizeeren (!). Al het goede dat over zijn zeer omvangrijk werk reeds gezegd werd, zal heel spoedig tot vaste omlijning komen; zijn figuur en ver in de toekomst reikende beteekenis van zijn verschijning zullen ongetwijfeld in de eerstvolgende tijden nog dieper worden ontleed, en dan zal het blijken dat de Belgische kunst hier een wereldfiguur baarde, van dezelfde reusachtige grootheid van een Vincent van Gogh, van een Paul Cézanne, van een James Ensor. Want ofschoon zijn blijmoedige, gezonde, levensblij en natuur-geestdriftige aanleg in wezen zeer verschilt van de tragiek of van de melancholie zijner drie groote voorgangers, toch is zijn werk evenals het hunne, een mijlpaal op den evolutieweg der moderne kunst.

Het einde van dezen tot dan toe door de goden begunstigde was diep tragisch. Opgeroepen om mede vóór Luik zijn vaderland te gaan verdedigen, kwam hij, oogenschijnlijk althans, ongedeerd uit den slag. Na den val van Antwerpen werd hij met zijn regiment in Nederland geïnterneerd. Heeft hij, zoals men beweert, in het kamp van Zeist de ongenadige ziekte opgedaan, of zat hem die reeds

vroeger in het bloed? Iets is zeker, dat de vermoenissen en emoties van den oorlog het einde hebben bespoedigd.

De vrienden, in België achtergebleven, volgden angstig maar nog met hoop, de schaarsche berichten over zijn ziekte. Niemand onzer kon aanvankelijk vermoeden dat de dood, dengene dien we zoo innig lief hadden, slechts gespaard had om hem des te wreeder te treffen te midden van zijn werk en zijn geluk.

Het groote talent van Wouters was in Holland spoedig opgemerkt geworden. Vermogende invloeden hadden weten gedaan te krijgen dat hij uit de eentonigheid van het interneeringskamp ontslagen werd, en te Amsterdam zijn intrek mocht nemen, om er weer in kalme en rust zijn zoo ruw onderbroken arbeid voort te zetten.

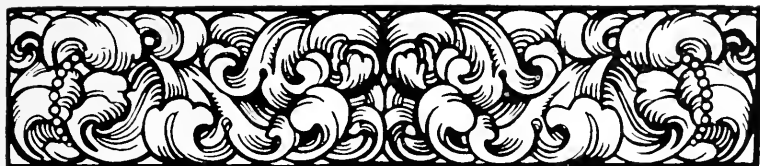
En hij werkte met koortsigen ijver, alsof hij voorvoelde dat hij zich haasten moest, wilde hij nog iets geven van al wat in hem leefde. De heer Pit toonde ons in het Febr. nummer van *Onze Kunst* eenige van die laatste werken, en wij, die bij vergelijking met het vroegere ons konden voorstellen wat zeldzame schoonheid hier nog tot uiting kwam, zagen nu pas ter dege in wat het genie van Wouters op het punt stond te verwezenlijken.

Maar de ziekte verklaarde zich plots met schrikbarende snelheid. Nadat onze onrust telkens door vijf achtereenvolgende heelkundige operatiës was aangegroeid, kwam ten slotte het verpletterend bericht dat er geen hoop meer overbleef. Na een afgrijselijken doodstrijd van twaalf dagen onzeggelijk lijden, stierf hij op 11 Juli te middernacht...

Door zijn Hollandsche vrienden bleef Wouters tot het einde toe omringd met de teederste zorgen. Men schrijft ons dat het bijna aan het ongelooftelijke grenst wat men te Amsterdam gedaan heeft om zijn laatste pijnlijke dagen te verzachten... Namens de enkele Belgische vrienden, wier groote levenssmart het blijven zal, het heengaan van den grooten doode niet te hebben mogen bijwonen, hem niet als uiterst vaarwel de hand te hebben mogen drukken, en die zelfs tot heden toe den troost moesten ontberen eigenhandig wat bloemen op zijn graf te leggen, spreek ik hier een diepbewogen dank uit tot al die bekenden en onbekenden, waartoe wij ons, in ons nameloos leed, in vriendschap voelen aangetrokken...

ARY DELEN.

(!) Men leze, behalve de uitmuntende karakteristiek van Dr. A. Pit (*Onze Kunst*, Febr. 1916) de verslagen over de salons van *Kunst van Heden* (*Onze Kunst*, Mei 1913 en Mei 1914).



OVER ENKELE VLAAMSCH E PIETA'S



In mijn boek: *L'Art au Nord et au Sud des Alpes à l'Époque de Renaissance* (1), vermeldde ik, bij het bestudeeren van den invloed door de Vlaamsche schilderkunst in Italië uitgeoefend, de door Francisco de Hollanda, in een zijner samenspraken aan Michelangelo toegeschreven meening, dat de Vlaamsche schilderkunst vooral in den smaak valt van vrome of sentimenteele lieden, die zij verteedert, en zij haar succes te danken heeft aan oorzaken, die vreemd zijn aan hare esthetische waarde.

Het is stellig dat in Italië, ten tijde dezer samenspraken (1538), de bijval der Vlaamsche schilderijen bij een zeker soort lieden te danken was aan de behandelde onderwerpen, aan de bekoring van het detail of aan technische hoedanigheden, veelmeer dan aan hunne specifieke verdiensten als kunstwerk.

Een groot aantal van deze schilderijen behoorden tot de voorwerpen van godsvrucht: dit was n.l. het geval met de voorstellingen van het H. Aangezicht, Pietà's, O. L. Vrouwjes van Barmhartigheid, O. L. Heeren in 't Graf, omringd door de instrumenten der kruisdood, — in een woord alle voorstellingen der smart, alle tooneelen die deden denken aan het lijden van den Zaligmaker, aan het drama der Passie, welke de vrome zielen verteederden en de tranen deden vloeien: — dit was met Italiaansche schilderijen nooit het geval, zooals Michelangelo fijn deed opmerken, aldus het onderscheid doende uitkomen tusschen esthetische emotie en de sentimenteele uitstorting, verwekt door het zien van een ware gebeurtenis of een voorstelling welke de illusie der werkelijkheid geeft.

Men behoeft er zich dus niet over te verbazen, dat men in volle Renaissance, op 't oogenblik dat de kunstopvattingen der Italianen alom

(1) G. VAN OEST & C^{ie}, Brussel—Parijs. 1911. blz. 20—21.



ONBEKEND MEESTER DER 16^E EEUW: Pieta.
(Verz. van Mej. J. Pataud, Parijs).

O. L. Heer, halflijfsch of in buste: de Maagd omarmt teederlijk het hoofd van Christus, waar ze zich overheen buigt en dat zij met de lippen nadert. Hare handen kruisen zich om den kostbaren last te dragen; het naakte torso van Christus helt over; beide aangezichten raken elkaar aan, dat der Maagd, met een wit doek omringd, bevindt zich iets hooger dan dat van haar Zoon. Doorgaans is de achtergrond dezer groep een rotsachtig landschap met een Kalvarieberg, door de drie kruisen bekroond.

Aldus is de bewerking, welke wij b.v. in het Antwerpsch Museum, no. 565, aantreffen⁽¹⁾, en welke tot de school van Quinten Matsijs behoort, niet alleen door den stijl der figuren, maar ook door het karakter van het landschap.

Ik ken een letterlijke copie van dit stuk, op het landschap na, dat door een donkeren achtergrond vervangen is, in een particuliere ver-

zegevieren, nog motieven ziet voortbestaan van Vlaamschen oorsprong, waarvan de prototypen soms ver in de 15^{de} eeuw opklimmen, en dat men deze motieven tot vervelens toe met kleine varianten herhaald ziet door schilders van zeer diverse verdiensten en voor afnemers van allerlei rang.

Ik wil hier in oorsprong en ontwikkeling een dezer motieven bestudeeren, welke door godvruchtige zielen bijzonder werd op prijs gesteld.

Het bestaat voornamelijk — zóó, als wij het in de 16^{de} eeuw gekristalliseerd zien — uit de figuren der H. Maagd en van

(¹) Volgens den Catalogus is het een kopie van een grootere compositie, waarvan zich een exemplaar bevindt bij de Cellebroeders te Leuven, en een ander in de „Strop” te Gent (moderne kopie); een derde zou voorkomen in de kerk (sic) van Krakau. Mij is geen dezer exemplaren bekend.



SCHOOL VAN QUINTEN MATSIJS: Pietà.
(Kon. Museum van Schoone Kunsten, Antwerpen).

OVER ENKELE VLAAMSCHE PIETA'S

zameling te Parijs (vgl. de afbeelding): men vindt er tot de minste details van de kleeding der H. Maagd terug (b.v. het bont aan den rand der mouwen), maar het is het grove werk van een ambachtsman, die niet meer met de zorg en het geweten van de primitieven arbeidt: ik geloof niet dat het vóór het einde der 16^{de} eeuw werd uitgevoerd.

Andere replieken herhalen met enkele varianten het Antwerpsche stuk of staan in betrekking tot hetzelfde origineel; één daarvan, in het Museum te Wiesbaden, vertoont het kruishout onmiddellijk achter de groep; een ander, in de crypt der kerk te Ossuna (Spanje) vertoont om zoo te zeggen alleen de twee hoofden⁽¹⁾. Maar de merkwaardigste bevindt zich in de *Sacristia de los Calices* van de Kathedraal te Sevilla⁽²⁾. Dit stukje vertoont de H. Maagd en Christus ten halven lijve, dus ruimer dan de bewerking te Antwerpen, dat den indruk maakt van aan de beneden- en zijkanten te zijn afgesneden. De lichamen zijn hooger opgericht dan op het Antwerpsche stuk: het bovengedeelte van het hoofd van O. L. Vrouw teekent zich af op den hemel; de Kalvarieberg met de kruisen is naar rechts verschoven, insteê van midden in, boven het gebogen hoofd der H. Maagd te zijn geplaatst; de figuren schijnen het landschap te overheerschen en er niet in verzonken te zijn zooals in het andere stuk. Kortom, zoo we te Antwerpen den indruk krijgen van een fragment uit een grootere compositie gesneden, herkennen we te Sevilla een werk dat zoo niet volkomen oorspronkelijk is, dan toch een bekend motief behandelt met zoodanige wijzigingen en omwerkingen, dat het eenheid en harmonie in de onderdeelen en het karakter eener kunstschepping verkrijgt. Enkele details, aan dit werk eigen, verdienen opgemerkt te worden: de Christus-figuur is er op zeer realistische wijze behandeld: de mond is geopend, de oogkassen diep uitgehold, alle sporen van een langen en pijnlijken doodsstrijd zijn op het aangezicht gegroefd. De handen der H. Maagd zijn niet meer gekruist als op de andere bewerking, maar worden achter elkaar gehouden, in dezelfde richting, de vingertoppen omhoog, wat dan ook meer in overeenstemming is met de bijna verticale houding der lichamen. Ten slotte ziet men op het voorplan, links, de doornenkroon.

(¹) Ik ken dit stuk slechts door de onvoldoende reproductie in S. Reinach's *Répertoire*, II, 76.

(²) Dank aan de dienstvaardigheid van den uitstekenden geschiedschrijver der Sevillaansche kunst, den Heer Gestoso y Perez, zijn wij in de gelegenheid hierbij een goede afbeelding van dit weinig bekende werk te geven.

Mejuffrouw J. Pataud, Parijs, Prof. Jhr. J. Six, Amsterdam, Prof. W. Martini, Den Haag, en de Heer John G. Johnson, Philadelphia, verleenden ons bovendien hun welwillende medehulp bij het verzamelen der illustraties voor dit artikel.



SCHOOL VAN QUINTEN MATSIJS (De Meester van het H. Bloed?): Pietà.
(Sacristia de los Calices, Kathedraal, Sevilla).



WILLEM KEY (?): Pietà.
(Kgl. Aeltere Pinakothek, Munchen).

Ik zag dit stuk voor 't eerst acht jaar geleden, en ik schreef het toen toe aan de school van Quinten Matsijs (vgl. *Guide Joanne*, Espagne et Portugal), en deze toeschrijving schijnt mij thans bevestigd door de afstamming van het werk. Volgens mijne reisaanteekeningen herinnerde het mij aan dien navolger van Quinten Matsijs, die bekend is onder den naam van *Meester van het H. Bloed*, volgens zijne Afneming van het Kruis in de H. Bloed-kapel te Brugge.

Een der meest bekende replieken is die, welke toegeschreven wordt



WILLEM KEY Pietà.
(Verz. Six, Amsterdam).

aan Willem Key in de Pinakothek te München (n^o. 134 van den Catalogus). We vinden er dezelfde groep, in dezelfde houding, maar in omgekeerde richting terug. Terwijl in alle tot nu toe beschouwde exemplaren het aangezicht der H. Maagd links van den toeschouwer is en dat van Christus rechts, is hier de verhouding omgekeerd. Wellicht werd het motief, wegens grooten bijval, ondertusschen gegraveerd, en heeft W. Key zich op een prent geïnspireerd, al verleende hij aan het onderwerp een heel andere uitdrukking dan zijne voorgangers. Wellicht ook heeft hij de compositie omgekeerd om de Christusfiguur van zijn groote *Pietà* uit de verzameling Six, te Amsterdam, te kunnen benuttigen, welke ondertekend en van 1553 gedagteekend is (¹).

Wij staan midden in de 16^{de} eeuw: de Italiaansche Renaissance triomfeert en haar invloed laat zich niet langer met bescheidenheid gelden in bijzaken en ornamenten, welke aan de vroegere vormen werden aangepast. Het is de kunst der Renaissance, zooals ze door de groote genieën der 16^{de} eeuw werd geschapen, met haar sterken bijmaak van het Antiek en haar aristocratisch karakter, welke zich thans tot in het noorden doet gelden.

Wat in Key's stuk het meest treft is het lichaam van Christus, hier tot aan de knieën gezien, dat zich volgens een diagonale van de compositie uitstrekt: een breed, vol, krachtig, haast athletisch lichaam, dat dadelijk aan sommige antieke torso's doet denken, waar alle spieren onder de inspanning zwellen en uitpuilen, en dat niets meer gemeen

(¹) Vgl. K. VOLL, *Vergleichende Gemäldestudien*. Neue Folge. München u. Leipzig, 1910. De toeschrijving van het stuk te München aan W. Key is alleen gegrond op het feit, dat de Christusfiguur op beide voorstellingen bijna volkomen identiek is; dit is echter niet heelemaal het geval; op het schilderij in de verzameling Six rust deze figuur op den grond; te München heeft zij een lichte wenteling om de as ondergaan, tot aanpassing aan hare nieuwe houding. Voor het overige vertoonen beide werken niet de minste verwantschap. De *Pietà* der verz. Six is van een Romanist, die niets meer van de wat droge en uitvoerige schilderwijze der Primitieven heeft behouden: het is een groote, decoratieve en theatrale voorstelling, zooals vele Italiaansche werken van dien tijd. Het landschap in den achtergrond wordt, als gewoonlijk, gevormd door den Kalvarieberg, en verder in de laagte de stad die Jerusalem moet voorstellen. Maar dit landschap is niet meer geschilderd met die fijnheid en die miniatuurachtige nauwkeurigheid, welke men bij alle primitieven weervindt, en die ook nog in het stuk te München aanwezig is; het is nalatiger en vluchtiger geborsteld, zooals de Italianen een achtergrond schilderden. Kortom, het onderscheid tusschen beide werken is zooveel grooter dan de overeenkomst, dat men zich mag afvragen of de toeschrijving van het Münchensche stuk aan W. Key, op de overeenkomst van een enkele figuur berustend, wel gerechtvaardigd is. Men weze op zijn hoede voor dit systeem van bijziende critiek, dat voornamelijk door de Duitschers misbruikt werd en waarbij veel meer belang gehecht wordt aan overeenkomsten die men als het ware mechanisch kan nagaan, dan aan de diepere analogieën welke in de eigenaardigheden van toets en van geest gelegen zijn. Alvorens een oordeel te kunnen uitspreken zou ik de origineelen moeten weerzien, wat thans onmogelijk is.



SCHOOL VAN GERARD DAVID: Pieta.
(Eertijds in de verz. Pacully, Parijs).

heeft met de door de foltering vermagerde, afgeteerde, verdroogde Christussen, met die smartvolle en uitgemergelde Christussen welke wij op de schilderijen der Vlaamsche primitieven aantreffen, en wel juist op de stukken waarvan, zooals we zullen zien, het motief is afgeleid, dat het onderwerp dezer studie uitmaakt.

Men vergelijkte deze bewerking van Key met die uit het Antwerpsche Museum, en men zal het belang beseffen van de hervorming die binnen een kort tijdsbestek — ongeveer een kwart eeuw — voltrokken werd. Vergelijk b.v. in beide stukken den schouder van Christus, door een arm der H. Maagd omlijst: hoe mager is die schouder, hoe droog en scherp van omtrek, hoe raadt men het gebeente in het andere stuk⁽¹⁾; hoe voelt men daarentegen het vleesch en de spieren bij Key, hoe vol is de omtrek en hoe afgerond de lijn! Hoeveel onderscheid ook in de uitdrukking! Hoe heeft het pathetische in de nieuwe lezing een meer theatraal accent verkregen!

(¹) Het ontvleesde karakter van het lichaam van Christus is nog duidelijker uitgesproken in het middenpaneel van Quinten's groot drieluik in het Museum te Antwerpen.



G. DAVID: Pietà.
(National Gallery, Londen).

Alleen het landschap heeft zijn oud uitzicht behouden: het is het bergachtige, samengestelde landschap bij Quinten Matsijs en zijne tijdgenooten welbekend, een uitvoerig in alle onderdeelen behandeld landschap, dat echter zonder verband en buiten verhouding met het voorplan blijft.

Wanneer wij thans den loop der jaren opklimmen om te trachten den oorsprong van dit motief te ontdekken, vinden wij het reeds in zijn hoofdtrekken samengesteld in een stukje uit Gerard David's school, eertijds in de verz. Pacully te Parijs (verkocht op 4 Mei 1903) en te Brugge tentoongesteld in 1902 (n°. 218). Het stukje meet 20×18 c.M. en vertoont alleen het middengedeelte van het motief: de twee hoofden geplaatst als in de Antwerpse bewerking, met deze wijziging, dat de Maagd hier van vóór gezien is. Von Bodenhausen beschouwt het stuk als een Spaansche kopie van een verloren origineel (*).

(* *Gerard David und seine Schule*. Het schilderijje is uit Spanje herkomstig.

Hoe groot was dit origineel? En bevatte het slechts deze twee figuren? of waren er méér personages, behalve Christus en de H. Maagd op voorgesteld? Niet enkel de absolute, maar ook de relatieve afmetingen der verschillende replieken zijn zeer uiteenlopend: zij reiken, zooals we gezien hebben, van die uit G. David's school, waarop slechts twee hoofden voorkomen, tot die van W. Key, waarop de twee figuren tot aan de knieën zijn voorgesteld. Maar deze geeft zelfs den indruk van een fragment uit een meer volledige compositie.

Ik weet niet of het schilderij, waaraan ons motief zou ontleend zijn, nog bestaat. Maar men mag veronderstellen dat het herkomstig is uit het werkhuis van Gerard David en verwant aan de *Pietà* der National Gallery te Londen (¹). In dit werk, dat niet minder dan zeven figuren bevat, omarmt de neergeknielde H. Maagd met den linkerarm het lichaam van Christus, en, terwijl zij het hoofd met de rechterhand ondersteunt, drukt zij haar aangezicht met teederheid tegen het Zijne. Er blijft nog slechts één stap te doen om tot ons motief te komen. Een variante in het Ermitage te Petrograd brengt er ons nog dichter bij. Het is weer een schilderijtje met twee hoofdfiguren in buste. De linkerarm der Maagd omvat niet enkel het torso maar ook den rechterarm van Christus; deze arm is hier gebogen in plaats van recht langs het lichaam te hangen. In deze twee bewerkingen bevindt de H. Maagd zich ter linkerzijde van Christus, en beider aangezichten zijn nagenoeg ter zelfder hoogte, terwijl in de verz. Pacully de verhouding is omgekeerd en het gelaat der H. Maagd, bijna vlak van voren gezien, boven dat van Christus oprijst. Hoewel slechts het bovengedeelte der figuren zichtbaar is, maakt de houding den indruk, dat Christus op de knieën der Maagd ligt, en niet meer, als in het schilderij te Londen, half op den grond is uitgestrekt. Van dat oogenblik af was het motief, waarvan wij talrijke replieken hebben aangetroffen onder de godsdienstige schilderijen van de 16^{de} eeuw, definitief vastgesteld.

Maar indien wij er den eersten oorsprong van ontdekken willen, moeten we veel hooger opklimmen. Ten slotte, wat er essentieels is in dit motief, en daarvan het geestelijke karakter uitmaakt, is het gebaar van onuitsprekelijke moederlijke teederheid, het gebaar van het uiterste en smartelijke afscheid van de Moeder, die haren Zoon omhelst alvorens er voor altijd van te scheiden. Het wordt aangeduid op die ontroerende

(¹) Dit werk behoort tot het laatste gedeelte van G. David's loopbaan. Volgens Von Bodenhausen zou het niet vóór David's verblijf te Antwerpen zijn ontstaan (hij werd in de St. Lucas-gilde ingeschreven in 1515) en zou het den invloed van Quinten Matsijs verdragen. Men kan dus niet à priori de hypothese uitsluiten, dat het motief waarover wij hier spreken in Matsijs' werkplaats zijn definitieven vorm zou gekregen hebben.



GERARD DAVID—Pietà.
(Verz. John G. Johnson, Philadelphia.)

bladzijde waar de schrijver der Meditatiën, toegeschreven aan St. Bonaventura, zich de laatste woorden voorstelt door de H. Maagd gesproken, op het oogenblik dat de voorbereidselen tot de Graflegging zijn afgelopen en zij er zich moet toe besluiten om het lichaam van haar Zoon te verlaten (¹).

We zullen ons niet verbazen, wanneer wij het terug vinden bij Rogier van der Weyden, die er zich bijzonder heeft op toegelegd om de meest pathetische tooneelen uit de Passie te behandelen, en die in zijne werken steeds bijzonder nadruk legt op de sentimenteële noot.

Hier ook is de afstamming onbetwistbaar. De Gerard David in de National Gallery behoort tot het einde van 's meesters loopbaan. Men vindt er, ontwikkeld en hervormd, een motief weer, dat hij in zijne jeugd had behandeld. De Pietà der verz. Johnson, te Philadelphia, vertoont ons een eenvoudiger compositie, met slechts vier personages: de hoofdgroep is hier samengesteld uit den uitgestreken Christus, wiens torso door St. Jan en de Maagd opgeheven wordt: de onderlinge verhouding der figuren is analoog, de gebaren zijn nagenoeg dezelfde, maar het lichaam van Christus wordt meer van terzij, en niet van voren gezien, zooals op het schilderij der National Gallery. Het verkort, de meerdere ingewikkeldheid der compositie, de savantere groepeeringswijze der figuren, waarvan gebaren en houdingen naar eenzelfde centrum zijn gericht en er toe bijdragen een zelfden indruk te verwekken, de minder droge omlijnningen, het meer versmolten modelé zijn evenveel trekken welke de geleidelijke evolutie aantoonen van een kunstenaar, die in de zuivere tradities der Nederlandsche kunst der 15^{de} eeuw werd opgevoed, maar die meer en meer den invloed der Italiaansche renaissance-strooming onderging.

De Pietà der verz. Johnson is, inderdaad, slechts een transcriptie der Pietà van Van der Weyden in het Brusselsch Museum, met eenige kleine wijzigingen. De schikking is dezelfde: op beide stukken is de H. Magdalena rechts neergeknield, naast de hoofdgroep, waarvan de figuren geheel op dezelfde wijze zijn geplaatst: het lichaam van Christus is wat meer opgericht in het schilderij van G. David, en heel de groep is wat hooger en minder breed geworden, om zich bij een ander formaat aan te passen (²). De linkerarm der H. Maagd gaat bij Van der Weyden onder den arm van Christus, die hier opgeheven wordt in plaats van

(¹) De tekst zegt: „ponit vultum super faciem duleissimi filii et dicit:...” Men merke ook op aan 't einde dezer passage: „abstergit autem faciem ejus et deosculans os et oculos ejus in quodam sudario caput ipsum involvit...”

(²) 84 c.M. hoog bij 62 c.M. breed; de Pietà te Brussel meet 31 c.M. bij 46 c.M.; zij is herkomstig uit de verz. Pallavicini-Grimaldi te Genua.

langs het lichaam te hangen; met zijn linkerhand tracht de H. Johannes het hoofd der Maagd zachtjes weg te duwen, terwijl zij haar aangezicht met heftige innigheid tegen dat van haar Zoon drukt. Een dergelijk gebaar, nog heftiger en pathetischer, vindt men weer op het middenpaneel van het triptiek van het Kartuizerklooster te Miraflores, waarvan het origineel zich bevindt in de Kathedraal te Granada ⁽¹⁾ en een kopie in het Museum te Berlijn: de Maagd drukt het lichaam van haar Zoon met wanhoop in de armen, en buigt zich over zijn smartvol gelaat, terwijl St. Jan haar tracht te weerhouden.

Het motief der schilderij te Brussel had een groot succes in de 15^{de} eeuw, want het werd dikwijls met kleine varianten herhaald in de ateliers der meest beroemde schilders, als Van der Weyden zelf. (Verkoopng Otlet, 1902, verz. van den Hertog van Powis) ⁽²⁾, Bouts (Louvre) en Memlinc (St. Jans-Hospitaal, Brugge; verzamelingen Doria, Rome, en Von Kaufmann, Berlijn).

Men weet dat de Pietà een der meest gevierde onderwerpen is der 15^{de} en 16^{de} eeuw. Onder de talloze bewerkingen van het onderwerp zou het niet moeilijk vallen enkele voorname typen te onderscheiden en er het ontstaan en de ontwikkeling van te bestudeeren, zooals we het hier voor één dezer doen. Ik meen dat de nuchtere en schematische verklaring, die na de schitterende studies van E. Mâle algemeen ingang schijnt te gaan vinden, en die erin bestaat om in het tooneel van dien tijd den oorsprong der motieven te zoeken, hier nogmaals gansch onvoldoende zou blijken. De mysteriespelen populariseerden de motieven, maar zij schiepen ze eigenlijk niet. De schilders kunnen er zekere iconografische details aan ontleend hebben en in hunne composities zekere tooneelschikkingen hebben overgenomen. Maar slechts in een beperkt aantal gevallen is het mogelijk het bestaan van dergelijke suggesties te bevestigen en men zal goed doen om hier slechts omzichtig den weg der hypothesen in te slaan.

Zoo is het zeer twijfelachtig dat de Vlaamsche schilders zich op het tooneel zouden geïnspireerd hebben bij de keuze der houdingen, welke zij in de Pietà gewoonlijk aan het lichaam van Christus verleenden, zooals de Heer Van Puyvelde aanneemt ⁽³⁾.

⁽¹⁾ Vgl. GOMEZ MORENO: *Un trésor de peintures inédites du XVe siècle*. Gazette des Beaux-Arts, 3e pér., vol. XL, p. 289.

⁽²⁾ De replek van graaf Powis te Londen wordt door zekere auteurs voor het origineel gehouden. (Vgl. WINKLER, *Der Meister von Flémalle und R. van der Weyden*). Het Museum te Berlijn bezit een replek van een Nederlandsch meester omstreeks 1440 (N^o. 526 A) waar de H. Magdalena door een donateur vervangen is.

⁽³⁾ *Schilderkunst en Tooneelvertooningen op het einde der Middeleeuwen*. Vgl. het artikel met denzelfden titel, door C. POUPPEY, in *Onze Kunst*, April—Mei 1916.



ROGIER VAN DER WEYDEN: *Pietà*.
(Kon. Musea, Brussel).

In de reeks werken welke wij beschouwd hebben, vertoont het lichaam van Christus, ten minste in alle werken van de 15^{de} eeuw, de stramheid van een lijk, welke de Vlaamsche primitieven, als goede realisten, in dit geval hebben weergegeven. Het Evangelie zegt, inderdaad, dat Christus ter negender ure den geest gaf (3 uur 's namiddags) ⁽¹⁾ en dat Hij pas des avonds van het kruis werd afgenomen; ter andere zijde moet, tengevolge der smarten en van de groote krachtsinspanning welke aan de kruisiging voorafging, de verstijving bijna onmiddellijk na den dood zijn ingetreden; de schilders waren dus volkomen gerechtvaardigd om het lichaam stram, uit één stuk voor te stellen, met armen die als stukken hout neerhingen, zooals dan ook in de 15^{de}-eeuwsche schilderijen het geval is.

De Italianen pasten deze opvatting nooit systematisch toe, hoewel wij haar aantreffen in de vrij talrijke werken waar zij het lichaam van Christus hebben afgebeeld, stijf uitgestrekt op de knieën der H. Maagd, van St. Jan of van de H. Vrouwen. Wij raken hier andermaal aan het fundamenteele onderscheid tusschen de kunst der Italiaansche Renais-

⁽¹⁾ Marc. XV, 34—37; Matth. XXVII, 45; Lucas XXIV, 44 plaatst de dood onmiddellijk na de 6^e ure.

sance en de kunst der Vlaamsche realisten, dat ik meer dan eens heb aangetoond⁽¹⁾. In plaats van de natuur blindelings na te volgen, en steeds bij haar te rade te gaan, waar het zaak was te beslissen over het gebruik van een motief, vroegen de Italiaansche schilders zich in twijfelachtige gevallen af, of de waarschijnlijkheid niet te verkiezen was boven de werkelijkheid, en in welke mate zij de natuur mochten omwerken of hervormen zonder het denkbeeld, dat de toeschouwer er van had, tegen te gaan.

Het spreekt vanzelf dat, bijvoorbeeld, het beeld van een doode de meeste individuën niet volkomen duidelijk voor den geest staat, dat het zich allicht verwacht met het veel meer vertrouwd beeld van een slapende; dat het idee der stramheid van het lijk er niet noodzakelijk mee verbonden is, en dat de overgrootste meerderheid niet weet in welke omstandigheden en binnen welk tijdsverloop die toestand intreedt.

En, in plastisch opzicht levert deze stramheid, in het onderwerp dat ons bezig houdt, groote bezwaren op: er ontstaan harde en weinig afgewisselde lijnen door, welke de compositie doorsnijden, zij leent zich niet tot dien rijkdom en dien overvloed van verbindingen, welke door het spel van gebogen lijnen mogelijk wordt. Ook hebben de Italianen het spoedig opgegeven, en de voorkeur gegeven aan het uitzicht van een goddelijken slaap boven de brutale, stoffelijke werkelijkheid van den dood.

* * *

Men weet dat het thema der Pietà populair was in Italië, van de 14de eeuw af, lang vóór zulks benoorden de Alpen het geval was⁽²⁾, wat niet te verwonderen is, aangezien het rechtstreeks uit de Franciscaansche literatuur voortvloeit, en bijzonderlijk uit den tekst der aan St. Bonaventura toegeschreven Meditatiën. De Italiaansche schilders ontwikkelden dan ook van dien tijd af de verschillende motieven welke door dien tekst werden ingegeven. Het zal ons dan ook niet verbazen, in de tweede helft der 14de eeuw in een fresco der abdijkerk te Viboldone, bij Milaan⁽³⁾, een motief aan te treffen, dat volkomen overeenstemt met de voorstelling die Van der Weyden ervan gegeven heeft: de H. Maagd welke met innigheid haar Zoon omhelst, wiens lichaam op hare knieën rust, terwijl Zijne voeten op den grond steunen. Hoewel de overeenstemming tusschen beide werken, ten opzichte van

(1) *L'art au Nord et au Sud des Alpes à l'époque de la Renaissance*, p. 60, 68, etc.

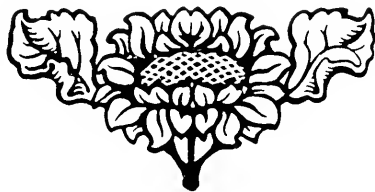
(2) Vgl. J. MESSIL, op. cit., p. 98.

(3) Afgeb. bij TOESCA, *La Pittura e la Miniatura nella Lombardia*, p. 239.

de schikking der figuren, zeer treffend is, behoeft het nauwelijks een betoog dat er weinig kans is, dat Van der Weyden dit in de Lombardische vlakte verloren fresco ooit heeft gekend. De verwantschap der motieven vloeit hier voort uit het feit, dat beide schilders uit dezelfde bron hebben geput en dat de tekst der Meditatiën uitvoerig genoeg was om eenzelfde beeld bij hen op te wekken. In kunstzicht hebben beide werken feitelijk niets gemeens. Van der Weyden en zijne navolgers, welke het thema dat ons bezig houdt verder hebben ontwikkeld, hebben m. i. evenmin iets te danken aan werken als de *Pietà* van Giovanni da Milano (1365, Academie, Florence), waar men reeds een aanduiding vindt van de smartvolle teederheid waarmee de H. Maagd haren in het graf rechtstaanden Zoon ondersteunt, zooals die met zoo groote intensiteit door Giovanni Bellini in zijn heerlijk schilderij der Brera werd uitgedrukt.

Men behoede er zich voor, al te lichtvaardig verwantschap te willen zien, waar er enkel generische overeenkomst bestaat. Voorbeelden als het voorgaande bewijzen het. Het is mogelijk dat het motief der *Pietà* door tusschenkomst van het tooneel in het Noorden werd ingevoerd, zooals de Heer Mâle heeft beweerd, maar het is ook mogelijk dat het tooneel het enkel heeft gepopulariseerd, en dat de tooneelschikker zoowel als de schilder rechtstreeks hebben geput aan dezelfde bron: de H. Schrift ontwikkeld en toegelicht door den pseudo-St. Bonaventura.

JACQUES MESNIL.





KUNSTBERICHTEN VAN ONZE EIGEN CORRESPONDENTEN

TENTOONSTELLINGEN

:-: AMSTERDAM :-:



TENTOONSTELLING VAN
SCHILDERIJEN EN TEE-
KENINGEN DOOR A. J. J.
DE WINTER IN STEDE-
LIJK MUSEUM. In dezen

chaotischen tijd, waaruit wellicht een hoogere orde geboren zal worden, waarbij de spraakverwarring van het oude Babel kinderspel lijkt, moge even het gebaar en de zielestem van den kunstenaar *De Winter* gehoord worden. Doch dan verschijne hij zelf, ridderlijk, in de phantastische wapenrusting zijner schoone ziel en niet aangekondigd door herauten als Van Eeden en Borel, die de spraakverwarring slechts verergeren. Waar zij spreken van geestelijke diepten en mystieke achtergronden, treedt *De Winter* slechts naar voren als een betrekkelijk eenvoudig teekenaar en schilder met decoratieve en phantastische verbeelding.

De grillige vormen van een orchidee, de warreling van lijnen en kleuren van een slootkant, van mossen en varens, van zwammen en paddenstoelen, de geheimzinnigheden van een aquarium, exotische planten en bloemen of een luchtwortel, een inheemsch gewas, — zij mogen als natuurherinneringen een tooverachtig spel vertoonen in de verbeelding van dezen kunstenaar, zij openbaren geen diepzinnigheid en geen mystiek. Zij zijn even ondiep als de Japansche phantasieën over de natuur en het menschenlot; maar helaas niet zoo rijk, niet zoo fijn en edel van lijn, niet zoo stralend van voordracht. Nochtans zijn Japansche invloeden in enkele teekeningen gelukkig verwerkt. Voor eene

Japansche teekening staande heeft men echter het besef, dat ze niets anders kan zijn dan ze is, dat ze op zichzelf volmaakt is. Voor menige teekening van dezen modernen kunstenaar staande, beseft men integendeel, dat ze... op duizenderlei wijze anders had kunnen zijn, ondervindt men de onvolmaaktheid als een pijnlijk gevoel.

De *Winter's* meer realistische landschappen verraden slechts hier en daar iets buitengewoons. Ook het landschap ziet hij ondiep, zelfs onpersoonlijk. Hij heeft nog niet veel beleefd, nog weinig gezicht gehad op het wereldplan en nog nauwelijks nagedacht, — dit verraden zijn landschappen. Alleen in enkele zeeën, waarvan de roode vloed en de aanstormende golf in haar dreiging, door de realiteit heen, geestelijke beteekenis openbaart, heeft hij gestaan vóór de branding van psychisch leven.

In een der aquarium-schilderijen heeft hij wel niet de fijnheid van licht en kleurtoon van *Dijsselhof* bereikt, maar toch, naast zeer bewonderenswaardige qualiteiten in dit opzicht, iets bereikt wat phantastischer is. Dit schijnt een zeer gelukkig moment te zijn geweest, want andere aquarium-gezichten, en ook zijn paddenstoelphantasieën, blijven daar ver beneden.

Waarom zouden wij zijne zinnenstreelende verbeeldingen of sensitieve phantasieën, welke niets anders zijn dan grillige lijnen en kleuren, samengebonden slechts door smaakvolle keus uit duizend toevalligheden — doch welke verder geen beteekenis hebben — niet op den koop toe meenemen. Het is waar: zij zijn goedkoop, zulke lijn- en kleurmengelingen, die u niets meer van het leven of de wereld vertellen dan wat windgeruisch in een boom,

waar men toevallig langs gaat. Maar bedenkelijker is het als dan een dier kakelbonte kleurphantasietjes in hun nietszeggendheid toch uw aesthetisch gevoel beledigen; de smaak van dezen kleurmenger is geenszins futloos.

En toch, — niettegenstaande al deze feiten en zwakheden, treedt hier een bijzonder talent te voorschijn, dat in dezen verwarden tijd onze aandacht en belangstelling wel verdient. Gelukkig is er nu weer een moderne ziel, die de vrijheid der verbeelding niet opvat als bandeloosheid, doch die op zijn tijd deugdwijz weet te zijn, en die misschien — niet op een dwaalspoor gebracht door zich opdringende gidsen, die waanwijz het publiek misleiden — eenmaal meer wegwijz wordend, de verbeelding heenleidt door de realiteit naar de idealiteit, die in aesthetisch opzicht de hoogste macht der werkelijkheid is.

D. B.



::: LEIDEN :::



LFONS BAEYENS, schilder afkomstig uit Antwerpen en uit den grooten stroom vluchtelingen hier te Leiden gestrand, is sindsdien een bekende figuur geworden voor de kunstliefhebbers

uit onze stad en daarbuiten. Zijn meesterlijke teekening van het Leidse stadhuis is in de collectie Bilderboek te Dordrecht opgenomen, collectie van Breitners en andere meesters, waar deze teekening wél op hare plaats huist. De laatste jaren hebben dezen zeer intelligenten en daarbij zeer gevoeligen Belg in zijn kunst veel goeds bijgebracht. Meermalen verzekerde mij de schilder: Holland is het land van de atmosfeer, die ik mij dikwijls gedroomd heb, doch nimmer mij zóó schoon heb durven voorstellen. En nu de schilder op 't punt staat naar 't front te vertrekken, hij, vader van twee kinderen — doch niet in 't minst beklaagt hij zich om het aanstaand vertrek — nu bereidt hij wel de toekomst van de zijnen voor door zijn werk te toonen dan hier, dan daar. In Leiden

is een kleine groep werk bij een der kunsthandels aanwezig; met Kleykamp in Den Haag is de schilder thans in besprek. Wat hij hier heeft getoond, geeft hem volop den naam van meester. Uiterst knappe teekeningen, welgekozen schilderachtige plekken in Leiden en in den omtrek van Gouda zijn door hem stout in beeld gebracht, volop kundig, machtig en aangrijpend.

Een volkomen teekentalent stelt den kunstenaar in staat geen opgave te vreezen en zoo doet hij in een zoo groote afmeting als weinig in ons land is te zien, de oude kathedralen voor ons oprijzen, slechts door de teere potloodspits opgeroepen. Van Gouda's groote kerk maakte Baeyens een magistrale teekening, waarbij men Bauer's naam moet noemen om haar karakter vast te stellen. Ja, deze Baeyens, vrij onbekend onder zijn landgenooten, zeer snel gegroeid in de atmosfeer van Holland, alsof hij deze behoefte voor eigen ontwikkeling, voor de vorming van zijn talent, deze vluchteling, schuchter en tegelijkertijd vol vuur, schijnt geroepen de schoonheid te vertolken van die oud-Hollandse kleine steden, waarvan de „Ansicht” nog geen misbruik heeft gemaakt. Baeyens ontdekt steden als Leiden en Gouda, dorpjes als Haastrecht, zelfs voor hun inwoners. Van het dorp Haastrecht heeft de schilder een subliem schilderij gemaakt in een volledig doorgevoerd impressionistisch luminisme. Een even volkomen geslaagd schilderij is het doek: Ochtendnevel, waar een landhuis in de verte opdoemt uit het leere waas van den ochtenddauw. Doch ge kunt er staat op maken, dat ieder doek door dezen begaafde voltooid, de kennismening waard is. Want in elk werk is een illusie van den schilder tot vorm geworden, 't zij een dagnoment, 't zij een buitengewone schoonheid van lijnen- of kleurengeheel. Van de vele Belgische kunstenaars in ons land, lijkt ons deze schilder wel een der merkwaardigste figuren, ongetwijfeld bestemd in de kunstwereld een belangrijke plaats te veroveren. En het zou de moeite loonen een uitvoerige studie te wijden aan wat Baeyens in de twee laatste jaren tot stand bracht!

ALBERTINE DRAAYER—DE HAAS.



:--:

PARIJS

:--:



XPOSITION DE LA CITÉ

RECONSTITUÉE. De ten-

toonstelling, welke van

Juni tot half Augustus een

gedeelte van den tuin der

Tuilerieën heeft ingenom-

men, zal slechts in geringe

mate hebben bijgedragen tot het oplossen, in kunstopzicht, van de tallooze vraagstukken welke zich bij het heropbouwen van vernielde steden voordoen. Zij had het voorzichtige uitzicht van internationale tentoonstellingen en scheen vooral bestemd om kooplui en fabrickanten gelegenheid te geven om hunne waren uit te stallen: cement en beton, baksteen van alle vormen, velerlei composities en stoffen tot het bestrijken van daken en hekken, allerhande materialen, die er meestal onaangenaam uitzien, en natuurprodukten slecht nabootsen. Wat de vrij talrijke gebouwtjes betreft, op een der terrassen van den tuin opgericht, die hadden grootendeels het uitzicht van de barakken, die met der haast worden opgetimmerd om de overlevenden uit een door een aardbeving geteisterde streek onder dak te brengen, of van die afschuwelijke hokjes, aaneengeflanst als kinderspeelgoed, die overal in de buitenwijken van Parijs oprijzen en de vreugde zijn der winkelluidjes, welke op zomersche Zondagen lucht gaan scheppen en koelte gaan genieten in *hun* gebied.

Het was de triomf van het provisoir, het camelote, het verplaatsbare gebouw, het kampeement: de meest noodzakelijke hygiënische inrichtingen ontbreken bijna overal, en de fameuze „goût français”, die zich op eenigerlei wijze had kunnen openbaren in de keuze der kleuren der beschildering of van het behangspapier, of in de meubilering, kwam nergens tot uiting; hierop waren uitgezonderd twee houten woningen waarvan het eene, uiterst eenvoudig, op landelijke wijze versierd was met levendige, vroolijke kleuren -- het andere (van den architect Sorel) voortreffelijk ingericht, in alle opzichten gerieflijk, terwijl in heel de meubilering een waar kunstbegrip werd aan den dag gelegd, maar dat 36000 frs. moest kosten.

Daarentegen geleet niets zoozeer op kinderspeelgoed, op blikken of zinken huisjes, die men in hun geheel ergens neerzet, dan het „village français” met gemeentehuis, postkantoor, koffiehuis, kerk, alles even stijlloos, even wanhopig leëg.

In zake wederopbouw vond men hier ideeën, aanwijzingen, verspreide materialen, ontwerpen van verschillenden tijd en herkomst, alles zonder verband, zonder samenhang, soms belangwekkend als de kaarten en plattegronden betreffende de ontwikkeling van oude en moderne steden, welke met zooveel humor door Prof. Patrick Geddes (van Edinburg) worden toegelicht, — soms fantaisist tot het onzinnige, als een ontwerp tot hervorming van Parijs, uit 1902, waarop een brug in X-vorm te zien is, bedoeld tot vervanging van de Pont des Arts, en aan den ingang van het Avenue de l'Opéra, een uitzicht op drie lanen, waar aan het uiteinde evenveel kolommen in den aard der colonne Vendôme oprijzen.

Het belangrijkste in dit opzicht, in de Belgische afdeling, waren de studies van den ingenieur Verwilghen tot den wederopbouw van Leuven. Terwijl het problema onoplosbaar is voor Ieperen, waar de stad vernield en alle oude gebouwen geheel tot puin geschoten zijn, vergt het een oplossing voor Leuven, waar de schade aan oude gebouwen toegebracht nog te herstellen is en waar het er vooral aankomt op het uitleggen en heropbouwen van moderne straten.

Na verschillende zeer gegronde beschouwingen over hetgeen de schoonheid der steden van weleer uitmaakte, betoogt de heer Verwilghen dat het verkeerd zou zijn, om het grondplan der Statiestraat, welke van het station recht naar de Grootte Markt voert, onveranderd te herstellen. Om het oud karakter van die plaats te behouden en de waarde ten volle te doen uitkomen van hare monumenten, die zooals de meeste middeleeuwsche gebouwen beter tot hun recht komen in smalle, verrassende doorkijkjes dan omringd door groote, open ruimten en al te verre perspectieven — stelt de heer Verwilghen voor om het drukke moderne verkeer, dat breede straten met elektrische trams vergt, er van af te leiden; de Statiestraat zou niet

meer op de Markt uitmonden, maar zou op eenigen afstand gesplitst worden, en haar als het ware met twee armen omvatten, waardoor de Markt buiten de drukste beweging zou blijven liggen (ongeveer zooals dit met de Groote Markt te Brussel het geval is). De auteur van dit ontwerp vestigt ook de aandacht op de al te dikwijls begane vergissing, om rond de gothische kerken een ledige ruimte te maken, en doet uitschijnen hoe belangrijk, voor het effect, de verhouding is tusschen het hoofdgebouw en de omringende huizen. Al deze punten zullen in aanmerking moeten genomen worden wanneer men Leuven zoodanig wil heropbouwen, dat het karakter en de schoonheid dezer stad niet verloren gaan.

Een ander nuttig werk, voor rekening der Belgische regeering uitgevoerd, was het nauwkeurig opmeten der monumenten van Veurne en het opmaken van uitvoerige plans, doorsneden en eveelteekeningen, waardoor herstellingswerken desnoods gemakkelijk zullen kunnen uitgevoerd worden.

I. MESNIL.



:-: ROTTERDAM :-:



ENTOONSTELLING C. J. MENSION. ♣ Het is een genoegen indien men na veel stotteraars in de kunst, eindelijk eens een talent beuisteren mag, dat vloeiend tot ons spreekt. Niettegenstaande Mension's werk de overtuiging wekt,

dat er wel degelijk op gestudeerd is en er niet een oerkracht in schuilt als in dat van dien andere geboren Rotterdamer: Breitner, is het niettemin al even weinig te vergelijken met het moeizame gepeuter en de flauwe landschapjes van de ontelbaren, die de hanteering van het palet tot vak voor het leven uitkozen. Deze Mension is schilder en met recht. Een portret naar 's schilders moeder schikt hem onmiddellijk bij de groep der beduidenden. Het is een portret dat zuiver en nuchter, geheel ontdaan van alle mooidoenerij de vrouw, die uitgebeeld werd, als lijfelijk en geestelijk voor ons overeind zet. Niet aan eigen kunstival, die ongetwijfeld een smaakvoller kleurensamble zou oproepen, doch aan het model alleen, blijkt de schilder te hebben gehoorzaamd. Dit model, streng in 't zwart gekleed, gansch sober in heel de uiterlijke verschijning, kon de in-beeld-brenging van Hollandsche degelijkheid zijn. Dat Mension zelf kleur wél lief heeft, kan uit de enkel goudig bruine schilderij blijken, waarop een leeuwin met welpen in luie houdingen zich over den grond rekken. Als aquarel is 't zelfde gegeven zeer knap nog eens behandeld. Doch wel het rijkste coloriet is in het meesterstukje van de roodbonte Malki's. De schilder kan op het oogenblik waarop wij hem bespreken, zoowel wat kleuropvatting als weergave van karakteristiek betreft, tot de zeer goede schilders van dezen tijd worden gerekend.

ALBERTINE DRAAYER—DE HAAS.



MUSEA EN VERZAMELINGEN

:-: AKERSLOOT :-:



EFRANS HALSVAN AKERSLOOT. ♣ Door toevallige omstandigheden heeft het kleine Noordhollandsche dorp Akersloot een kostbaar, lang vergeten bezit teruggekregen.

In het Bisschoppelijk Museum te Haarlem hing sedert jaar en dag een geheel ontram-

poneerd doek in zulk een staat van verwaarloozing, dat er niet veel meer van te zien was. Wel wist men, dat het een Hals moest wezen, maar behoorlijke aandacht was er misschien toevalligervijze, eigenlijk niet aan besteed.

De heeren Douwes te Amsterdam hebben dit stuk om zoo te zeggen opnieuw ontdekt, toestemming gekregen het te restaureeren en zoo in waarde hersteld. Het portret is 1650 gedateerd en draagt het monogram van den



FRANS HALS: Portret van Nicolaas Stenius.
(Vóór de restauratie).

meester. Het is karakteristiek voor zijn lateren tijd, toen zijn kleuren somberder waren geworden (wat vooral uitkomt in den monotonen achtergrond) en de jeyouse allure verdwenen. In dit conterfeitsel spreken weer Hals' geniale manier een oogenblik-expressie weer te geven en zijn buitengewone gave, scherp en helder karakters uit te beelden.

De pastoor is in een donkere toga achter een schrijftafel gezeten en kijkt den toeschouwer aan met een blik van ernstige vriendelijkheid. Er gaat iets stralends uit van dit intelligente en zielvolle gelaat! — Om de donkere oogen liggen dikke wallen. De groote, eenigszins waterzuchtige handen rusten op den lezenaar en vooral de linkerhand is in een bewonderenswaardig verkort geschilderd. Bij het restaureeren kwam op den voorground weer de even blinkende noot van een tinnen inktkoker te voorschijn; verder laten de bijgaande reproducties voldoende zien welk een metamorphose de afgebeelde, de eerwaarde Nicolaas Stenius heeft ondergaan. De kleuren van het schilderij zijn bezonken en ingetogen, en zonder contrasten.

Dit zeldzame specimen van de kunst van

Hals is eigendom van de Katholieke gemeente van Akersloot, waar Stenius van 1631 tot 1670 pastoor is geweest. Men was zich daar langen tijd niet bewust zoo iets kostbaars in bruikleen te hebben afgestaan, maar nu het stuk belangrijk blijkt, wil het kerkelijk bestuur het gelukkig niet verkoopen, maar wel moet het naar de oude, afgelegen pastorie terug.

Voortaan zal dit schilderij dus slechts door enkele reislustige kenners bezichtigd worden, een feit dat wij betreuren, hoewel wij er ons tegelijkertijd om verheugen dat ons nationaal bezit van het werk van Frans Hals met een kapitaal doek vermeerderd is. J. Z.



: - : ANTWERPEN : - :

MUSEUM PLANTIN-MORETUS & PRENTENKABINET & Voor wie het niet weten, zij het hier, wellicht voor de eerste maal, gezegd dat Antwerpen, om het even zoo goed als welke andere groote stad, over één merkwaardig prentenkabinet beschikt. Het gaat natuurlijk niet aan deze collectie, die zich vooralsnu bepaalt bij het werk der Antwerpsche graveerders, die te Antwerpen geboren, en die welke er gewerkt hebben, te vergelijken bij het zeer uitgebreide en meer algemeene „Cabinet des Estampes” te Brussel.

Maar zooals zij zich nu voordoot, biedt zij een niet te onderschatten hulpbron voor studeerenden en historici, die verlangen de productie van zekere allervoornaamste graphische kunstenaars van vroeger en nu te doorgronden, en als zoodanig verdient het Antwerpsche prentenkabinet wel dat er terloops de aandacht worde op ingeroepen.

De collectie maakt deel uit van de verzamelingen van het Museum Plantin-Moretus. Toen in 1876 het gemeentebestuur van den toenmaligen eigenaar, Edward Moretus, de aardsdrukkerij, met al de schatten die ze bevatte, aankocht, zal er heel zeker reeds een aantal oude gravures aanwezig zijn geweest.

Maar toch is de verzameling slechts later gevormd en uitgebreid, dank vooral aan het initiatief van wijlen den conservator Dr. Max Rooses, die al spoedig schijnt te hebben ingezien dat het huis van Plantin, door hem met zoo veel geleerde zorgen bewaard, de aangewezen plaats was tot het bijeenbrengen



FRANS HALS: Portret van Nicolaas Stenius (1650).
(Pastorie der Katholieke gemeente, Akersloot, Noord-Holland).

MUSEA EN VERZAMELINGEN

van al wat er ooit te Antwerpen op het gebied der graphische kunsten werd voortgebracht.

Door talrijke aankopen is het kabinet langzamerhand aangegroeid, en om eenigszins een idee te geven van wat de Antwerpsche graveerschool beteekende, werd er van eerst af voor gezorgd dat een ruime zaal van het museum voorbehouden bleef tot het uitstellen van een uitgekozen reeks gravuren, koper-sneden, houtsneden, etsen, van de voornaamste der oud-Antwerpsche meesters. In die zaal, welke, behalve die der platen naar Rubens, Van Dijk en Jordaens, de eenige is waar een gedeelte van het prentenkabinet voor den gewonen bezoeker te zien is, bevinden zich eenige van de zeldzaamste prachtstukken. Dit mogen wij aanzien als het neusje van den zaam, een gedeelte van het allerbeste uit de collectie. Maar in de meer dan 7000 stuks bevattende portefeuilles berust nog zóoveel moois, dat nog wel een gansch museum er mee te vullen zou zijn.

Zoals ik zegde bevat het Antwerpsche Prentenkabinet ook werk van moderne graveurs. Veel dient er in die afdeling nog te worden gedaan, wijl sommige etsers nog op al te onvoldoende wijze en soms wel in 't geheel niet zijn vertegenwoordigd.

Een gansch bijzondere plaats neemt in de kleinere maar niet minder merkwaardige verzameling teekeningen van Antwerpsche meesters. Deze ook strekt zich uit over de modernen en wordt bij gelegenheid nog uitgebreid. Zij werd geheel bijeengebracht door Max Rooses die ze aan het museum ten geschenke gaf, en die destijds in dit tijdschrift besproken werd ¹⁾.

Deze schatten nu zijn — althans wat het moderne gedeelte betreft — aanzienlijk vermeerderd geworden. De onlangs overleden Antwerpsche schilder Constant Cap, tijdgenoot van Henri de Braekeleer en Willem Linnig Jr., van Rik Schaeffels, Door Verstraete en Piet Verhaert, besteedde een groot gedeelte van zijn tijd en middelen tot het vormen eener collectie gravuren van Belgische en vreemde meesters. Hij gelukte er in zoo ongeveer het volledige werk van De Braekeleer, Leys

en Linnig, o. a. bij elkaar te krijgen en zijn verzameling, meestal met de verschillende staatproeven, was zoo uitnemend verzorgd, dat zij bij kenners en kunstenaars een groote en zeer gewettigde beroemdheid bezat. Toen de Antwerpsche vereeniging *Kunst van Heden* destijds het volledige werk van Leys, De Braekeleer en Linnig Jr. tentoonstelde, was het dank aan de bereidwilligheid van wijlen den heer Cap dat van deze drie kunstenaars ook de etsen konden worden getoond.

De conservator van het Plantin-museum is zoo gelukkig geweest er tijdig de hand te kunnen op leggen. Ook de nabestaanden van den heer Cap voelden er veel voor dat het mooiste van de collectie in een openbare verzameling zou overgaan, en zoo konden, aan billijken prijs, een 600-tal etsen, waarbij veel van de hoogste kunstwaarde, voor het Antwerpsche Prentenkabinet worden aangekocht. Daardoor heeft deze instelling plots een enormen stap vooruit gedaan, en kan zij wat betreft de Antwerpsche kunst der vorige eeuw, er bijna aanspraak op maken volledig te zijn.

Laat ik hier de hoop uitdrukken, dat Antwerpen weldra een nieuwen bloeitijd mocht ingaan, opdat men er aan denken kunne het Museum Plantin op zulke wijze te vergrooten, dat het mogelijk worde al deze opgestapelde rijkdommen door tijdelijke en telkens varierende tentoonstellingen, aan het belangstellende publiek te openbaren.

Maar daarvoor moeten we wachten tot de wereldstormen hebben uitgewoed. Helaas, hoe lang nog?...

ARY DELEN.

P. S. Voor belangstellenden in Nederland zij hier bijgevoegd dat het nog alleszins zeer aanzienlijke overschot van de collectie Cap, waarin o. a. nog prachtige stukken aanwezig zijn van Corot, Daubigny, Troyon, Victor Hugo, Fel. Rops, Jongkind, Storm van Grave-sande, Th. Verstraete, Piet Verhaert, W. Linnig Jr., Verlat e. a. waarschijnlijk nog vóór het einde van dit jaar te Antwerpen onder den hamer komt, te zamen met een keurcollectie oud porselein, meubelen, antiquiteiten, schilderijen van Jan Stobbaerts, Is. Meyers, Jan van Beers, W. van de Velde, e. a. A. D.

¹⁾ *Onze Kunst*, Deel XVIII, Juli 1910.

KUNSTVEILINGEN



KUNSTZAAL KLEYKAMP. DEN HAAG. 1. VEILING VAN OUDE SCHILDERRIJEN. 5. De eigenaar van de collectie schilderingen, die den 27 Juni in de Kunstzaal Kleykamp

geveild is, heeft wel een speciale voorliefde voor het stillevengenre gehad.

Dit toch was ruimschoots vertegenwoordigd. Meestal is een stilleven nog voor niet al te hoogen prijs te verkrijgen, doordat dit genre, zeer ten onrechte, als de minstwaardige tak van de schilderkunst wordt beschouwd.

Voor iedere genre is een bepaald temperament noodig; voor het portret een ander dan voor het landschap, waar het geheugen en de phantasie zulk een groote rol spelen. Het stilleven schilderen staat dicht bij het conterfeiten van een beeltenis, daar het eveneens op een doordringen in de materie, een weergeven van de stof gericht is. Bij beide is het uitbeelden het voornaamste doel van het schilderen.

Een goed uitbeelders heeft zich precies aan de natuur te houden. Hoe zuiverder hij die weergeeft, hoe beter.

Voor al de schilders uit de eerste helft der 17de eeuw hielden zich aan deze opvatting. Zij schilderden de natuur zoo eenvoudig mogelijk na, zonder eenigen opsmuk, in den beginne als Floris van Dyck, De Ryck en Dell wat hard en atmosphereloos, later als van Beyeren, De Heem, Van der Velde en Heda met een fijne atmospherische gevoeligheid. Na hen veranderde de aard van het stilleven, werd het meer een smaakvol arrangeeren, dan een gewetensvol nabootsen, bracht het te mooi willen doen een zekere affectatie, die ook in de portretten wordt aangetrollen, als een uitvloeisel van den wensch de natuur te verbeteren, te verfraaien.

Verschillende stillevens van Van Beyeren toonden hier den vischschilder par excellence, van zijn beste zijde. Enkele stonden op den naam van Jan van Duynen, die hem geheel navolgde, maar die veel zwakker van streek, veel onvaster van teekening, zijn wel smaakvolle arrangementen schilderde. Dank zij Dr. Bredius werden twee op zijn naam staande stillevens op die van Van Beyeren gebracht, wat aan de verkoops waarde zeker geen afbreuk zal hebben gedaan.

Uit diepe, donkere toonen, die verf dikgedopt, dat die glinstert als edelsteen, bouwde Fijt een compositie van hazen en fazanten op; in een lichter gamma schilderde Jan Weenix, vlotter, gemakkelijker, met buitengewone uitvoerigheid zijn dood wild.

In zijn vruchten, wijnkannen en Chineesche kommen bewees Jurriaen van Streek een compositor van niet geringe waarde te zijn, terwijl het stilleven van Nellijs, door het ernstig overwogene in de schikking der voorwerpen en een aantrekkelijke uitvoering den Leidschen meester goed vertegenwoordigde. Onder de landschappen waren eenige opmerkelijke stalen, als een kloeke, lichte Begeijn, een arkadische De Heusch en P. van Poelenborch, een stille maannacht met de bekende tooneelmatige enseenering van Aert van der Neer, terwijl onder de figuurstukken het Romeinsche bad van Wolfers met de uitvoerig gemodeleerde figuren, een interieur van Jan Miense Molenaer met vechtende boeren, en een klein altaarstuk in den trant van den zoogenaamden meester der Utrechtsche adoratie, vol delicate primitieve aandoeningen, te memoreeren zijn.

Een damesportret van Ketel, gevoelig en vloeiend geschilderd, fraai gemodelleerd, was door de opvalling en houding van voornamen, staatsievollen aard.

G. D. GRATAMA.



STERFGEVALLEN

GEORGES LEMMEN ☞ Op 5 Juni ll. is te Brussel een der bijzonderste, een der eigenaardigste, tevens een der sympathiekste figuren uit de Belgische kunstwereld verdwenen. Georges Lemmen, wiens naam al dadelijk voor ons opwekt een gansche kunstbeweging, en een der levendigste, een der invloedrijkste voorwaar, n.l. die van de *Libre Esthétique*, heeft op nog geen 50-jarigen ouderdom, het leven, dat voor hem, vooral in de laatste jaren, niet zeer blijde was, maar dat hij versierde met de gracieuze en verlijnd-aristocratische bloesems van zijn subtielen kunstenaarsgeest, verlaten.

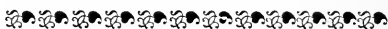
Lemmen heeft een zeer bijzondere plaats ingenomen in de schare Belgische schilders die, te Brussel vooral, na de revolutie der Fransche impressionisten, een ommekeer brachten in de opvattingen, en de kunst, die in een academischen sleur verkankerd was, een geheele, frissche verjongingskuur deden ondergaan. Hij stond, ofschoon jonger, onmiddellijk naast de groep die in *L'Essor* vooreerst, naderhand in *Les Vingt* en ten slotte bepaald in de *Libre Esthétique*, werk verzamelde, dat op de gansche latere beweging een allerheylzaamsten invloed moest teweegbrengen. Men vierde er de triomfen van de pure, onvermengde kleuren, van het alles doordringende, overwinnende licht.

Toch bleef Lemmen eenigszins apart staan in de groep der jongeren, die zich geestdriftig door de nieuwe beweging lieten meevoeren. En ofschoon zijn procédé het pointillisme zeer verwant is, was zijn kunst toch van een meer innigen aard, dan die van b.v. een Van Rysselberghe. Hij was een intimist, die de zachte poëzie van discreet verlichte binnenkamers, waar de gedempte kleuren samensmelten tot een fijnheid en een voornameheid, die wel zeer Fransch waren, maar die het zinnelijk-kleurige, de bloemige sappigheid der Vlaamsche kunst niet uitsloten. Hij werkte met voorliefde op doeken van

kleine afmetingen, in een kleurscala die zeer beperkt, maar van een bijna schroomvallige innigheid was.

Zijn verfinde smaak bracht er hem waarschijnlijk toe zich ook met sierkunst bezig te houden, en in de periode dat Henry van de Velde en Horta voor de decoratieve kunst in België nieuwe banen openden, moest ook het werk van Georges Lemmen op dit gebied van beteekenis zijn. Ook daarin kwam zijn voornaamheid, zijn delicate fijngevoeligheid tot een zeer bijzondere uiting, en zijn vlakornamenten voor grafische en typografische publicaties behooren tot het allerbeste wat ooit in dit genre gepresteerd werd. Lemmen's werk werd dan ook, vooral in het buitenland zeer gezocht. Aan het Fransche tijdschrift *L'Art Décoratif* zond hij tevens herhaaldelijk merkwaardige opstellen waarin hij zijn opvatting over decoratieve kunsten betoogde.

Behalve dit, heeft deze vruchtbare kunstenaar ons nog menig belangrijk werk nagelaten op het gebied der etskunst, en ook op het gebied der in België nog steeds al te weinig beoefende lithografie. A. D.



FRANÇ. STROOBANT. ☞ Met dezen schilder, te Brussel geboren in 1819 en onlangs te Elsene gestorven, verdwijnt de oudste der Belgische kunstenaars. Hij behoorde tot de romantische school van het einde der vorige eeuw, en schilderde bij voorkeur stadsgezichten en de door de tijden verveerde monumenten van Brussel en Dordrecht, Brugge en Venetië, Krakau en Rothenburg.

Hij was tevens werkzaam als illustrator, etser en lithograaf.

Stroobant was de laatste overlevende stichter van den Brusselschen Kunstkring, en een zijner meest beteekenishebbende daden is de stichting in 1865 van de Molenebeekse school voor decoratieve kunsten.

A. D.





DE KUNSTSCHILDER WILLEM PAERELS



ER ware een belangwekkende vergelijking te maken tusschen het schilderwerk van Rik Wouters, wiens dood, kort na het overlijden van Georges Lemmen, een zoo groot verlies is voor de Belgische kunst — en dat van zijn vriend Willem Paerels. Op het eerste gezicht schijnt er weinig verschil tusschen hen beiden te zijn: beiden zijn ze mannen uit de voorhoede, vrij van allen academischen invloed, beiden verzot op heldere kleuren, knap in het vatten der beweging, in het radde vasthouden op het doek van een houding, van een vluchtig gebaar, van een oogenblik in het eeuwige gebeuren. En toch heeft ieder zijn eigenaardigheid: Wouters is meer decorateur, Paerels meer luminist. De eerste verkrijgt zijne effecten, als Cézanne en de Japanners, door het harmonieuse naasten plaatsen van enkelvoudige kleuren; de tweede is minder bezorgd om decoratieve constructie, maar tracht als een Renoir, een Sisley, als de groote Belg James Ensor, de teedere tinten te noteeren welke het licht doet schijnen in de fundamenteele kleuren, de trillingen, de vervormingen welke het doet ondergaan aan de lijn, aan de silhouët van de dingen of van het menschelijk lichaam, binnen- of buitenshuis. De laatste jaren echter, voelt Paerels, die eerst uitsluitend belang scheen te stellen in die kleur- en lichtstudies, zich meer bepaald aangetrokken tot de studie van de levende vormen; ik zal geen ander voorbeeld noemen dan de aanzienlijke en fraaie reeks naaktstudies — teekeningen en schilderijen — waar de kunstenaar er zich meer heeft op toegelegd de grillige bochten en het eigen karakter van een vrouwenlichaam, dan wel de klassieke schoonheid volgens academische gegevens weer te geven. Dit is een nieuw en belangwekkend uitzicht van een talent, waaraan de Belgische kunst reeds tal van merkwaardige werken dankt, maar dat nog lang niet tot volle ontwikkeling is gekomen.

Willem Paerels, in 1878 te Delft geboren, is van Hollandsche afkomst, evenals Alexander Struys, Jakob Smits en De Kat, welke laatste als vrijwilliger den oorlog heeft meegemaakt met de grenadiers van Koning Albert. Maar hij heeft zijn weg in België gemaakt, — te Brussel, waar hij zich op zestienjarigen leeftijd ging vestigen. Hij behoort tot de Belgische school, gevoelig als hij was voor alle stroomingen, alle nieuwe strekkingen welke deze beïnvloeden. Kort vóór den oorlog had hij aan de Belgische regeering de groote naturalisatie aangevraagd.

De schilder vertelde mij, dat de eenige herinneringen uit zijne kindsheid en zijne jeugd, kleur-indrukken zijn. Zoo heeft hij een scherpe herinnering bewaard aan het behangselpapier van een slaapkamer, waar hij, drie jaar oud, weken lang ziek had gelegen. Uit het raam zag hij, weemoedig, de andere kinderen spelen. Eens waren de roode wielen van een voorbijrollend rijtuig hem een vreugde, die hij nog niet vergeten is. . . . Als kind, als jongeling teekende hij voortdurend, zonder eenig onderricht te hebben ontvangen, en zonder dat iemand ooit zijn werk verbeterde. Op vijftienjarigen leeftijd illustreerde hij, met krabbeltjes, een verhaal, dat hij zelf had bedacht. Van musea, waar zijn vader hem soms heenvoerde, hield hij niet. Al die in eidelooze zalen opeengestapelde doeken, schenen hem somber en droevig. Te Brussel ziet hij, achttien jaar oud, in een particuliere verzameling, voor 't eerst werk der impressionisten, en het is hem een even aangrijpende revelatie als voor Vincent van Gogh, toen die in het nederige winkeltje van den ouden Tanguy een lichtbad nam, dat zijne visie bevrijdde en verhelderde.

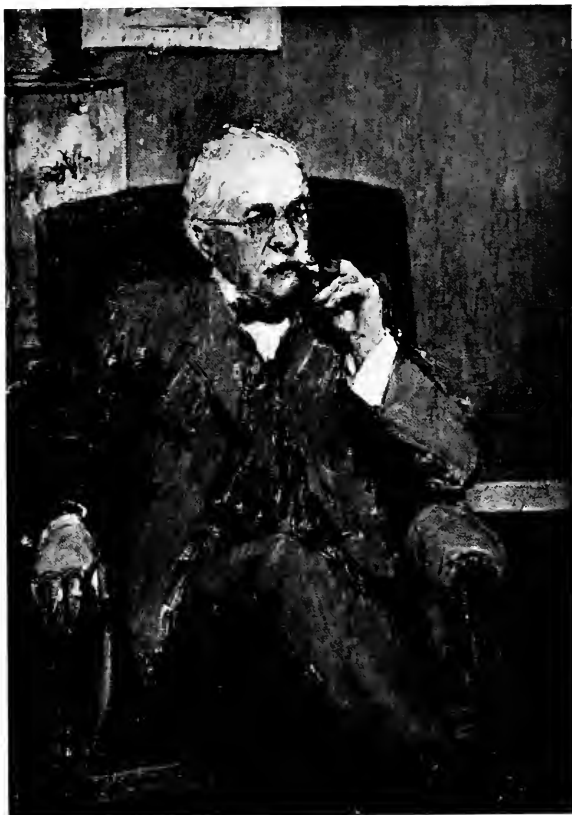
Men herleze de brieven, die Vincent toen aan zijn broeder Theo schreef! Welk eerlijk enthousiasme spreekt er uit! Met het vuur van een ijveraar dringt hij bij hem aan, om alles in het werk te stellen opdat de firma Goupil de verkondigers der nieuwe kunst te Londen, te Parijs en in Holland zou verdedigen. Tot dan toe was de schilder der „Zonnebloemen” getrouw gebleven aan de school van den wijzen Mauve en van de Haagsche meesters. Hij was vol geestdrift voor de kunst van een Dalacroix, een Daubigny, een Millet, maar hij kende hun werk slechts uit reproducties. Te Brussel, te Antwerpen kwam hij in opstand tegen het zelfgenoegzame en onnoozele academische onderwijs. Hij ziet werken van Monet, Pissaro, Renoir, en heel zijn wezen juicht — hij gevoelt zich als herboren. Die ongerepte kleur, die zuivere tonen zijn als een bad voor zijne oogen, die zat zijn van het sausige bruin der vaderlandsche school. Ziedaar de waarheid die hij zoekt! Men behoeft de *Aardappeleters* maar te vergelijken met het



WILLEM PAERELS: Portret van mijn zoon.

heerlijke landschapje te Asnières, in het Stedelijk Museum te Amsterdam, dat aan de manier van Sisley herinnert. De evolutie is treffend, de verandering, die in de visie van den schilder plaats greep, radicaal. Zoo was het ook een gelukkig gevoel, een soort van moreele bevrediging die de jonge Willem Paerels gevoelde toen hij voor 't eerst, te Brussel, impressionistische werken aanschouwde. „Maar zóó zie ik ook!” riep hij vol vreugde uit. Van toen af heeft hij zijn weg gevonden en zal hij geen twijfel meer kennen.

Van Frans Hals tot Monet mag men zeggen dat er tusschen de



WILLEM PAERELS: Portret van mijn vader.

Fransche en de Nederlandsche kunst een uitwisseling van invloeden heeft bestaan, en volgens de woorden van Jean-Aubry „un trait d'union ininterrompu”, waarbij beide landen enkel bate vonden. Er bestaat een Hollandsche invloed in Frankrijk, de invloed die Jean-Aubry heeft aangetoond. Stellig kan men dien doen opklimmen tot Frans Hals, die door den heer Gratama treffend den eersten der impressionisten werd genoemd. De invloed dien hij, met Velazquez, op den schilder der *Olympia* uit den Louvre heeft uitgeoefend, is te zichtbaar opdat het noodig weze, er meer nadruk op te leggen. Een Jongkind, een van Gogh, lang in hun eigen land miskend, omdat zij heilig opkwamen



WILLEM PAERELS. Het Ontbijt.
(Verz. Welter, Keulen).



WILLEM PAERELS: Portret van den schilder Blandin.

tegen de daar heerschende strekkingen, beteekenen een keerpunt in de geschiedenis der Fransche kunst. Maar beiden, men mag het wel zeggen, ontvingen van Frankrijk even veel terug als zij het gegeven hebben . . . Van Gogh erkende, dat de Fransche impressionisten hem tot zelf-erkenntenis hebben gebracht. De wederzijdsche inwerking van den Franschen en den Hollandschen geest blijft op het gebied der beeldende kunsten voortduren; laten we hopen dat deze zich na een tijdelijke vervreemding, weer even sterk op het gebied der letterkunde en der muziek zal doen gelden.

Te Brussel, cosmopoliete stad, vergaderplaats van alle samenzweerdere en stichters van scholen, kwam de jonge Willem Paerels in aanraking met vooruitstrevende schilders, met Spaansche of Rus-



WILLEM PAERELS: Lentebloemen.

sische uitwijkelingen, met letterkundigen die van fabelachtige kwasterijen houden, en leidde eenigszins het leven van een „bohème”, — maar schilderde veel. Hij deed zich inschrijven aan de Academie van Schoone Kunsten, maar bracht er slechts één dag door! Dit is het eenige academische onderricht dat hij van heel zijn leven genoten heeft. „Stellig, zegt Paerels, heeft dit onderwijs nooit een waar kunstenaar gedood, maar het heeft een menigte knutselaars opgekweekt.”

Voor 't eerst stelt hij ten toon in de kunstzaal Boute, te Brussel, in gezelschap van Lemmen, Jefferys en zijn vriend André Blandin, een geestig Franschman, bloemenschilder, die begaafd is met een fijne visie, en teekenaar is van een bekorende fantazie. Paerels was toen 23 jaar oud. Kortom nadien stelt hij ten toon in het kunstverbond



WILLEM PAERELS: Kermis op het strand.

te Gent. Octave Maus was dadelijk ingenomen met wat hij bij Boute gezien had en noodigde Paerels uit om deel te nemen aan de tentoonstellingen der „Libre Esthétique”, wat, te Brussel, een consacratie beteekent voor jonge, vooruitstrevende talenten.

Op de tentoonstelling van 1912 kocht de Belgische regering een doek aan, *Dame in het zwart*, dat ongetwijfeld voor een onzer publieke verzamelingen bestemd is. Verder nam hij deel aan de tentoonstellingen van de kunstkringen *le Labeur*, *Vie et Lumière*, en is sinds 1908 sociétaire van het *Salon d'Automne* te Parijs. In 1902 stelde hij voor 't eerst ten toon in het *Salon des Indépendants*, in een zaal waar men werken van Vincent van Gogh had bijeengebracht. „Ze sloegen mij eenvoudig dood,” zei Paerels al lachend, met al te groote bescheidenheid.

Maar pas op de groote particuliere tentoonstelling welke de kunstenaar in 1910 in den *Cercle artistique et littéraire* te Brussel hield, trad hij in het volle licht en verwekte hij voorgoed de aandacht en de waardeering van alle deskundigen. Hetzelfde jaar stelde hij ten toon



WILLEM PAERELS: Lichtbad (teekening).

bij Rekkers, te Rotterdam, en in 1912 bij Schuller te 's-Gravenhage.

In 1913 hield hij, te Brussel, een belangrijke tentoonstelling in de Galerie G. Giroux, welke een beslissend succes was; een groot stuk werd er voor het Museum van Elsene aangekocht; verdere tentoonstellingen volgen te Antwerpen, te Rotterdam in het museum te Dusseldorf. We zullen de voornaamste gebeurtenissen uit Paerels' loopbaan hebben vermeld, wanneer we hier nog aan toevoegen dat hij werken inzonder op tentoonstellingen te Antwerpen (*Kunst van Heden*), te Rij-

ssel, de groepententoonstellingen te Venetië, te 's-Gravenhage (Kleijkamp en Pulchri Studio), en te Berlijn (*der Sturm*).

Wij meenen reeds met eenigen nadruk gezegd te hebben, wat dezen kunstenaar in de eerste plaats karakteriseert: de liefde voor de heldere, frische en vroolijke kleur. Men begrijpe ons echter niet verkeerd: Paerels is vreemd aan het *parti-pris* van het lichte. Men vindt, in zijn werk, naast lichte tonen ook stevig zwart; maar evenmin als de impressionisten duldt hij conventioneele kleurschakeeringen, en indien hij, in het licht van een zomerdag, een piano blauw ziet, schildert hij dien blauw. Wat hem vóór alles interesseert is het licht, krachtig of gedempt, stroomend over een landschap, een interieur, een gelaat, — hier en daar weerschijnen over de voorwerpen verspreidend. Het licht schept den vorm, beeldhouwt de lichamen, en doet de lijnen trillen. Niets is belangwekkender, in dit opzicht, in het zoo rijke werk van dien jongen kunstenaar, dan een eenvoudige potloodteekening, een tengere en bekoorlijke naaktstudie, die mij aan zekere teekeningen van James Ensor doet denken, waarvoor Paerels ongetwijfeld een groote bewondering heeft.



WILLEM PAERELS: Deventer (teekening).

Echter voelt de schilder zich sedert eenigen tijd aangetrokken tot de studie van den vorm, waarmede een nieuwe strekking in zijn werk tot uiting komt. Hij begrijpt, dat men zich nog voor wat anders kan interesseeren dan voor de trillingen van het licht, bijvoorbeeld, voor een decoratieve schikking of voor de arabesken van de levende vormen. Vandaar dan ook zijne bewondering voor Degas, dien hij naast Rembrandt stelt.

Indien ik eene voorkeur voor bepaalde werken van Paerels moest doen blijken, zou ik vooreerst de interieurs vermelden, die hem overigens zijn eerste succes bij kunstenaars en kunstzinnigen deden verwerven. De schilder munt uit in het weergeven van die heldere binnenkamers, waar het licht der schoone zomerdagen slechts gebroken door de neergelaten gordijnen binnendringt. Jonge vrouwen, meisjes in witte kleeren zijn om een tafel gezeten, waarop men vruchten ziet, prachtig van kleur als karbonkels, — of wel vóór een piano met blauwe weerschijnen.

Ik herinner mij ook een reeks bekoorlijke interieurs, waarin een zelfde motief onder verschillende belichting herhaald wordt, en die

men zou kunnen betitelen: „Fantazieën op een rose en zwart kamerscherm”. In het portret, is het nauwelijks noodig te zeggen dat een schilder als Paerels groot belang hecht aan de kleur, de kleeding, het decor. Ik noem geen ander voorbeeld dan het portret van dien smakelijken jongen (zijn zoon), met volle, blozende wangen, gepakt in wit bont, rechtstaande op een roode tafel vóór eene kast met blauwe borden. Het is een der schoonste kleurenfeesten die ik in het werk van den schilder ken. Maar Paerels munt evenzeer uit in het vatten van het karakter, de psychologie van een persoon. Het portret van zijn vader, een grijsaard met grooten bril, die rustig in een rooden stoel zijn pijpje zit te rooken, — van een Brusselsch brouwer, den heer van H . . . , — van mevr. D . . . , — van den schilder André Blandin, — het zijn evenwel contereitsels die getuigen van een sobere en gedragen kunde, die eerbied moeten afdwingen zelfs bij degenen, die instinctmatig afkeerig zijn van heldere kleuren.

Willem Paerels schilderde een zeer afgewisselde reeks landschappen uit België en Holland. Wij herinneren ons o. a. zekere gezichten van de haven te Brussel, kijkjes op de vaart van Willebroeck — een der meest uitgestrekte en luchtige buurten der Belgische hoofdstad; en verder tallooze gezichten van het strand te Scheveningen, waarvan de schilder uitstekend het bonte kleurenspeel weergeeft, wanneer de zonnetenten en de gele strandstoelen — of zelfs kermistenten op het strand zijn opgericht. Elders ziet men, boven dit strand en die steeds wisselende zee een Maart-hemel, een koude, blauw- en witte hemel, waarin sneeuw hangt; elders weer een warme zomerlucht met watten wolkjes.

Hij schilderde ook de Maas te Rotterdam. Van een verblijf in een oud, dichtbegroeid park te Putte, in Noord-Brabant, op twee passen afstand van den electricchen draad en de Duitsche schildwachten, bracht hij een reeks werken mee, waarvan een groote bekoring uitgaat, en waar de rose heide, de groene masteboomen, de wilde wingerd, door den herfst rood gekleurd, heerlijk samensmelten.

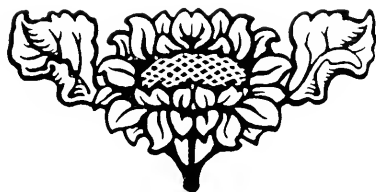
Paerels onderteekende fraaie bloemstukken, b.v. met witte rozen op gelen achtergrond, rose tulpen op rooden achtergrond, ranke narcissen in een rijk groene kan, behandeld met de moderne verfijning, en distinctie die eigen zijn aan een Bonnard. Een groot stilleven, voorstellend een enorme groene kool, omringd door penen, tomaten, citroenen en appelen, is een zijner beste werken.

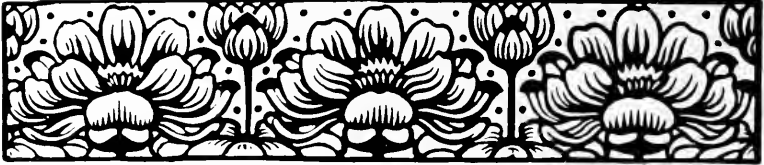
In de kunst der Nederlanden heeft Willem Paerels zich ontwikkeld

DE KUNSTSCHILDER WILLEM PAERELS

tot een zeer krachtig en kerngezond talent. En wanneer ik zeg de Nederlanden, denk ik zoowel aan de zuidelijke provincies als aan het land benoorden Moerdijk, zooals men het ook verstond ten tijde van Mabuse en van Lucas van Leyden. Indien het waar is, dat men ook van Willem Paerels mag zeggen, dat geen sant verheven is in eigen land, hopen we toch, dat Holland hem weldra beter zal leeren kennen en waardeeren. „Maar,” heeft Herman Teirlinck ergens van hem gezegd, „u moogt het me niet kwalijk nemen, als Holland hem niet wil, dan zullen wij hem graag voor eigen rekening houden. We hebben er trouwens nog zoo centje: Jakob Smits!”

LOUIS PIÉRARD.





VLAAMSCHE GOUDSMEDEN TE ROME IN DE XVI^E EN XVII^E EEUW

II. (*Slot*).



AN het slot van 't eerste gedeelte dezer bijdrage (¹) was sprake van het kerkje van S. Eligio, waar de „universitas” der goudsmeden van ouds te Rome haar zetel had. Het vakverbond heeft sedert anderen vorm aangenomen, doch nog heden ten dage bestaat het genootschap der goudsmeden als kerkelijke broederschap. Met de restauratie van het kerkje werd eenigen tijd geleden begonnen. Waar in de XVI^e eeuw het geslacht de Prato, en in de XVII^e eeuw (zooals men in de volgende bladzijden zien zal) andere Vlamingen onder de „orefici” te Rome een leidende rol speelden, mag over het kerkje nog wel iets meer worden gezegd. Het werd gebouwd onder de regeering van paus Julius II, in het jaar 1509 Burkhardt geeft aan, dat het 't eerste bouwwerk van Rafael is, die bij de constructie van den koepel gebruik maakte van de teekening door Bramante voor den St. Pieter nagelaten. De koepel dateert echter eerst van 1524. In 1601 werd het gebouwtje gerestaureerd, maar met behoud van het oorspronkelijke bouwplan. In de volgende eeuwen liet men het vrijwel intact. 't Inwendige is bovenal uit bouwkundig oogpunt merkwaardig. Annex is, behalve de sacristie, een bijzonder vergaderlocaal, waar de bestuurders der broederschap hun bijeenkomsten hielden. Binnen deze wanden hebben achtereenvolgens Giovanni, Pietro en Flaminio de Prato het bewind gevoerd.

In het begin der XVII^e eeuw komt te Rome voor Guglielmo Luveno, vermoedelijk een Willem Lievens. Hij was Vlaamsch goudsmid en

(¹) *Onze Kunst*. Deel XXVII, blz. 157—166. (Juni 1915).



Het kerkje van Sant' Eligio, te Rome.

legde 30 Augustus 1603 getuigenis af onder Andrea Donella te hebben gewerkt en na diens dood goudsmid van den kardinaal de' Medici geworden te zijn. Hij had o. a. een brilliantering voor den kardinaal gemaakt, die aan dezen werd ontstolen. De invatting was „a la francese”, zonder ornament, ook wel „fattura a la sepoltura” genoemd. Guglielmo woonde „al Pellegrino” en had een eigen winkel: „In den gouden Fontein”.

Guglielmo da Liegi, fiammingo orefice (Willem van Luik), die in Januari 1605 in de herberg op het Campo di Fiori in hechtenis werd genomen, omdat hij een dagger droeg, is blijkbaar dezelfde. Hij woont nog „al Pellegrino all' insegna della Fontana” doch houdt geen eigen winkel meer. Hij verklaart in de werkplaats van zekeren Mufatto Sebastiano te arbeiden en beweert tot het dragen van het wapen gerechtigd te zijn, als behoorende tot de „familiaren” van den markies Filippo Giustiniani en omdat zijn heer hem verlof had gegeven. Hij had een twist gehad met den „kellner” over de betaling; maar verzekert de dolk *niet* te hebben getrokken.

Niet dezelfde persoon is Levino di Simeone, Vlaamsch goudsmid,

die in November 1605 het slachtoffer van een diefstal was. Hij woonde in de Via Giulia in een herberg waar „de Pauw” uithing. Op zekeren dag miste hij een bedrag aan geld en verdacht den waard. Hij woonde samen met Daniele de Borch, zijn „compagno”, dien hij geheel vertrouwde. Twee andere vakgenooten, beide Vlamingen, hadden zich overtuigd dat de diefstal had plaats gehad. Zij heetten Giovanni de Roe, wonende bij S. Giovanni de Fiorentini en Adriano Arnoldo.

In dezelfde herberg „de Pauw” woonde in 1604—’05 ook een andere Vlaamsche goudsmid: Jacob Jansz. alias Coppe, die (met andere kunstenaars) betrokken was in een proces tegen den schilder Maarten Valckenburg, wonende op Piazza Colonna. Maarten had een Deensch schilder, zekeren Andreas de Never beledigd, hem uitmakende voor een spion der Inquisitie en een verklikker. Eerlang werd ook de goudsmid door den Deen wegens laster aangeklaagd. Het bleek alweer een oude herbergveete te zijn, begonnen te Napels. Den 16^{den} Januari 1605 werd de aanklacht ingetrokken. Jacob Jansen alias Coppe moet niet verward worden met den beeldhouwer Jacob Cope of Cobart, die precies tegelijkertijd te Rome gewerkt heeft en wiens zonderling, menschenschuw karakter ons door den biograaf Baglione beschreven wordt.

Een verder niet genoemde Pietro, Vlaamsch goudsmidsgezel, trad in het voorjaar van 1606 een herberg binnen. Daar zat een palfrenier van den kardinaal Borghese, die al een flink glas wijn op had en den binnenkomende toedronk. Toen deze niet gauw genoeg antwoordde, kwam het tot slagen. De Vlaming was niet „voldaan”, ging naar huis en haalde een kameraad en landgenoot, die schoenmaker was van zijn vak. Samen wachtten ze den palfrenier op straat op en ranselden hem af. Een aanklacht werd door dezen, wegens toegebracht letsel, 6 Maart ingediend en 28 April weer ingetrokken.

Den 22^{sten} Maart 1606 klaagde Bernard Maier, Zwitser in pauselijken dienst, een Vlaamschen goudsmid aan, die in de stukken den zonderlingen naam draagt van Andrea Turnor—Inferga. De soldaat had van Andreas maar 2 daalders gekregen voor 24 stuks paarlen, maar hoorde sedert, dat de Vlaming ze voor véél meer aan een Franschman verkocht had. Daar was hij niet content over en vond zich bovendien benadeeld, doordat de Vlaming zekere papieren met teekeningen had verkocht, betiteld „Nieuwe Vondsten” (Nova reperta). Deze bladen zouden aan klager zijn ontstolen of ontfutseld.

18 Mei 1608 werd Nicolaas Dutoit, Vlaamsch goudsmid, in den winkel waar hij werkte in hechtenis genomen, omdat hij ’s nachts door een andere knecht gezien was dragende een lantaarn. Dit was

verboden. De aangeklaagde verantwoordde zich met te zeggen, dat hij nog maar twee maanden in Rome was en de betreffende politieverordening nog niet kende. Wat meer zegt, in zijn eigen land werden juist degenen gearresteerd die 's nachts *zonder* lantaarn liepen!

Lorenzo, fiammingo orefice, in den kerker geworpen als vagebond, protesteerde tegenover den rechter zulks niet te zijn, daarvoor bewijzen en getuigen aanvoerenden; den 3^{den} September 1609.

Hendrik van der Goes, Vlaming, wonende op de Piazza della Sma Trinità, diende 17 Dec. 1609 een merkwaardige aanklacht in tegen Giovanbattista Borbè en Gerardo Tibaut, zijn landgenooten, als volgt:

„Gerard verkocht mij verleden jaar te Fiorenza een robijnen ring in dezer voege: dat gezegde ring geschat werd ongeveer 80 daalders waard te zijn, en hij stond mij toe dezen ring te betalen, wanneer ik een vrouw genomen zou hebben, of wanneer ik in den geestelijken stand zou getreden zijn, of wel in geval van mijn overlijden; en wij kwamen zóó overeen: dat ik hem in deze drie gevallen zou hebben te betalen 250 Venetiaansche ducaten. Van gezegden verkoop werden twee polissen opgemaakt, en op het oogenblik, nu ik rustig in Rome woon, gaat gezegde Giovanbattista Borbè openlijk rond bij onze landgenooten en snoeft er op machtiging te bezitten mij voor den rechter te dagen, welke machtiging hem gegeven is door Gerard Tibaut, die beweert dat ik hem gezegde robijnen te Florence ontstolen heb. En zoo gaat hij rond, pratende en lasterende en mijn goeden naam schade doende, mij aanduidende als een schelm; om welke reden ik hier tegen allebei een aanklacht indien.”

De Vlaming Thomas Cottiels getuigt bij het sluiten van 't contract tegenwoordig te zijn geweest, in het huis van den koopman Jan Lemars, en dat er geen bedrog of misleiding in het spel was.

't Contract lijkt ons op 't eerste gezicht werkelijk verdacht en meer een overeenkomst van dronkemannen dan een geregelde acte van verkoop; doch het blijkt bij nadere lezing een verzekering in optima forma, welke Gerard Tibaut op het leven (en op den levensloop tevens) van zijn collega sloot. Misschien achtte hij bij nader inzien de kansen te veel in zijn nadeel: zijn mooien ring was hij kwijt en op de 250 ducaten, kon hij, vooral als Hendrik v. d. Goes celibatair verkoos te blijven, lang wachten! Best mogelijk, dat de verdachtmakingen van hem uitgingen, om Gerard te bewegen de zaak ongedaan te maken.

Voorts kennen wij uit het jaar 1610 een andere aanklacht. Lorenzo Schonbegg, pelgrim uit het land van Gulik, was naar zijn zeggen door den ketterschen keurvorst van Brandenburg uit zijn vaderland ver-

dreven. Op weg naar Rome maakte hij kennis met Giacomo dell'Ast, goudsmid uit Middelburg, en aan dezen leende hij in zijn goedheid 25 daalders voor reisgeld. Giacomo beloofde het bedrag bij aankomst te Rome terstond te zullen terug betalen, doch kwam zijn belofte niet na. Volgens aantijgen van Lorenzo bleek hij niet alleen een Calvinist, maar zelfs een zeer bemiddelde Calvinist te zijn. Overal, te Keulen, te Augsburg en te Venetië, had hij op vertoon van wisselbrieven geld ontvangen en had zijn devoten reisgezel enkel opgelicht, met het boosaardig doel hem het volbrengen van zijn pelgrimage te beletten. De benadeelde wendde zich rechtstreeks tot den paus.

Een Vlaamsche goudsmid Pieter Jansz. Bol had in 1610 een atelier „al Pelegrino”, waar hij samen werkte met een vakgenoot: Christoforo, zoon van Gaspar Visscher, uit Audenaerde, over wien nader beneden.

Hendrik Hartman, goudsmid, gestorven 26 December 1612, werd begraven in de kerk van S. Maria dell'Anima.

Zooals het eerste gedeelte van deze bijdrage voor een groot deel handelde over de Vlaamsche goudsmidsfamilie „de Prato”, die sedert het midden der 16^{de} eeuw te Rome werkzaam was, zoo zal in dit vervolg over den goudsmid Reynier van den Broeck uitvoeriger sprake zijn. Hij deed in de Eeuwige Stad een drukke nering en werkte evenals Giovanni en Pietro de Prato, geregeld voor den paus.

Voor het eerst komt hij voor 25 November 1605, op welken datum hij borg bleef voor zekeren Daniël Pietersz., een Vlaming, die zich in hechtenis bevond. Hij had toen reeds zijn winkel bij de Cloaca di Santa Lucia, aan het einde der Via del Pelegrino, waar wij hem ook later aantreffen. Den 10^{den} April 1611 wordt hij voor het eerst onder de leden van de Duitsch-Nederlandsche broederschap van Santa Maria in Campo Santo genoemd, en in 1613 was hij beheerder van deze Instelling voor „Germania Inferiore”. Toen hij aftrad werden voor het ambt candidaat gesteld de schilder Paulus Bril en Hendrik Corvin, de apotheker uit Delft, met wien o. a. Rubens te Rome bevriend was. De laatste werd gekozen. Reinier van den Broeck komt nog in 1614 op de presentielijst der vergaderingen voor, later echter zelden meer: één maal 15 Jan. 1617, één maal 13 Aug. 1623. In 1621 lag hij ziek en werd van wege de Broederschap bezocht. Den 12^{den} Mei 1624 ontving hij betaling voor zeker werk, schoon Flaminio de Prato in deze jaren meestal voor de kerk werkte. Ook later komt hij nog slechts zeer zelden ter vergadering: 25 Aug. 1626, 27 Jan. 1627, 16 Jan. 1633; 8 Jan. 1634. Zooals men ziet met groote tusschenpoozen.

Als ons geen andere berichten ten dienste stonden, zouden wij over

hem en zijn werkzaamheid weinig wijzer zijn. Een notaricele acte, gepasseerd 27 September 1618, onderteekent hij „Raynerius Bruchus quondam Floridii flander, aurifex ad Peregrinum”. Uit een andere acte van 14 Februari 1621 blijkt nogmaals, dat Reinier de zoon was van wijlen Floris. Op gezegden datum deed hij met zekeren Giovanni Cheller, goudsmid als hij, het testament openen van den borduurwerker Oswald Schreter uit Neurenberg. Van den Broeck en Cheller waren namelijk de erfgenamen. In de acte heeten ook zij beiden uit Neurenberg afkomstig te zijn, 't geen wat Reinier aangaat zeker een vergissing is. Met waarschijnlijkheid mag men vermoeden, dat hij familie was van de Mechelsche schilders Crispijn en Hendrik van den Broeck, waarvan de laatste sedert 1561 in Italië werkzaam was en in 1597 te Rome overleed.

Dat Reynier van den Broeck, al was hij dan ook privisor van Campo Santo geweest, op zijn tijd ook zijn vuisten gebruikte, blijkt uit rechterlijke bescheiden. Tweemaal werd hij gedaagd omdat hij den 18^{den} Januari 1616 een dienstman van den hertog van Bracciano zoo had geslagen, dat deze was komen te vallen en zich ernstig aan het hoofd verwondde. Den 22^{sten} Maart 1623 had hij met zekeren Luigi Gomes ongenoegen over betaling van uurwerken en deelde weder vuistslagen uit. Gomes sloeg terug. Voor den rechter beweerden beide partijen uit rechtmatige zelfverdediging gehandeld te hebben, en bij gebrek aan getuigen had de zaak verder geen gevolg.

Meer waard dan de kennis van zulke anecdotische bijzonderheden is het, dat wij aangaande de werkzaamheden van geen Vlaamsch goudsmid over zoo volledige gegevens beschikken, als juist over de kunst van dezen Reynier van den Broeck. Men sta ons toe de volgende opgaven, uit de pauselijke rekeningen getrokken, hier te doen volgen. (1)

Den 25^{sten} April 1613 werden aan Raynero di Bruc 100 scudi betaald in afrekening voor het goud en zilver, waarmede hij twee kruisen van lapislazuli had te monteeren. (Verdere posten niet vermeld).

Den 16^{den} Juli 1613 ontving hij nogmaals 100 scudi in afbetaling van twee reliekhouders van ebbenhout voor den paus gemaakt. Dit was onder Paulus V, die zooals wij reeds zagen, ook andere Nederlandsche kunstenaars met kennelijke voorkeur voor zich liet werken. Gedurende de tien volgende jaren arbeidde Van den Broeck dan niet meer voor het pauselijk hof; doch als in 't eind van 1623 Urbanus VIII aan de regeering komt, heeft hij met de Italiaansche goudsmiden

(1) Zie reeds A. Bertolotti, *Artisti belgi ed olandesi a Roma* (Firenze 1880) blz. 273 vgg. Gecontroleerd en over de regeering van Urbanus VIII aanmerkelijk aangevuld.

VLAAMSCH E GOUDSMEDEN TE ROME

Jacomo Filippo Curto en Pietro Spagna het leeuwendeel der klandizie. Voor hem moet dit een tijd van groote welvaart geweest zijn, want Urbanus VIII was een van de meest weelderig levende pausen en deed de eene dure bestelling na de andere. Het begint al met een staatsie-koets.

30 Januari 1624. — „Scudi 160 di moneta a Raniero Sbruco, orefice a bon conto de' lavori fatti e da farsi per servitio della carrozza di Nostro Signore”. Behalve timmerlieden en wagenmakers werkte ook een schilder en vergulder, Simone Lapi, aan het rijtuig mede en den 18^{den} Maart werden betaald aan Francisco Benzi 79.20 scudi „per il prezzo di 18 vacchette di Fiandra rosse” versta: 18 roode Vlaamsche koevachten of -huiden. Behalve kunstenaars moesten dus zelfs de Vlaamsche runderen de sierlijkheid van het vervoermiddel helpen verhoogen! — Op 26 Mei 1624 vinden wij vermeld: 375.20 scudi, betaald voor vier vergulde zuiltjes voor het rijtuig van Z. H., — en op 1 Juli: „Scudi 140 di moneta a Raniero Crugo, orefice, *per resto* de' lavori fatti per servitio della carrozza di Nostro Signore.”

Verder werden den 12^{den} Februari 1624 aan Van den Broeck nog voldaan 145 daalders voor twee omlijstingen van ebbenhout, versierd met zilver-ornament (due quadri d'ebano guarniti d'argento *smaltato*). Een van deze lijsten bevond zich om een beschilderden spiegel, de ander om een schildering op verguld koper. — Op denzelfden datum werden ook nog verschillende kleingheden voldaan: 41.50 scudi voor 427 gouden knopjes en 72 gouden rozetten, voor 't herstel van een zilveren inktkoker, voor het maken van vier kistjes om reliekhouders in te bergen, ten slotte nog een lijst of lijstje van verguld zilver; alles ten dienste van Z. H.

De rekening over het jaar 1625 bestaat uit de volgende posten:

Twee groote vazen van verguld metaal, versierd met blauw email met reliefs	sc. 200
Twee andere dito, doch kleiner; zeskant	sc. 60
Twaalf andere voor zetels (?)	sc. 180
Een groote lijst van ebbenhout, gemonteerd met steenen en met inlegwerk van zilver en van verguld zilver	sc. 150
Zes vaasjes voor zetels	sc. 72
Op last van Mons. Steffanucci, hem voorgesteld hebbende het plan van den Tabernakel van St. Pieter, voor verschillende teekeningen, modellen en voor onkosten opzettelijk gemaakt	sc. 60
Totaal	sc. 722

De rekening werd met 530 scudi voldaan! Op de rekening van

(?) „Da sedia”. Versta wellicht: knoppen van verguld metaal, in vaasvorm, ter versiering van staatsiezetels. Zie beneden. De vergulde knoppen en rozetten hebben denkelijk ook gediend om meubels te monteeren.



Miskelk, vervaardigd te Rome, ± 1600.
(Pauselijke Schatkamer, Rome).

1626 komen alleen voor achttien vaasjes van verguld brons met hun voetstukjes voorzien van het wapen van Z. H. — zes zeskantere ballen („*pomi a sei faccie*” = met zes vlakken) voor de slaven van de gebroken lanssen van Z. H. voorzien van het pauselijk wapen; de slaven zelf van serpentijn. — Totaal 219 scudi.

Den 6^{den} April 1628 werd betaald 225.85 scudi, als rest van 425.85, zijnde het bedrag voor materiaal en maakloon van een zilveren kistje, bezet met bergkristallen, die leverant in facetten heeft doen slijpen op zijn kosten. Onder het mandaat is bijgeschreven: *Bovengezegd kistje is gemaakt op last van Onzen Heer en door Zijne Heiligheid geschonken aan den Groothertog van Toscane.*

Dit kistje, dat door den paus naar Florence werd gezonden, is het eenige van alle door Reynier van den Broeck geleverde voorwerpen dat bewaard kan zijn. Onder de verzameling kostbaarheden der Medici, die uit het paleis Pitti naar de Gallerie degli Uffize is overgebracht en aldaar in een afzonderlijk kabinet is tentoongesteld, bevindt zich juist een kistje van bergkristal uit de eerste helft der XVII^e eeuw, dat in den catalogus aldus wordt beschreven: „*Une petite boîte en cristal de roche sur le couvercle de laquelle il y a une perle singulière par la forme et par la grandeur. Elle représente un petit chien*”. Ook al zijn er geen aanwijzingen die aangaande herkomst en maker van dit kistje afdoende zekerheid verschaffen, hadden wij het hier willen afbeelden als een proeve van stijl uit dit tijdvak. Alle moeite om een photographie te verkrijgen of thans te mogen doen vervaardigen was echter vergeefs.

Wat nog de pauselijke schatkamer betreft, daar bevindt zich slechts één stuk goudsmeewerk dat ouder is dan de XIX^e eeuw en wel: een miskelk van ± 1600, van bergkristal versierd met émail; de rand van goud heel fijn bewerkt en bezet met parels. Deze kelk door een kardinaal aan Z. H. geschonken, maakt van den oorspronkelijken pauselijken schat geen deel uit. Deze is geheel te loor gegaan toen de paus bij het verdrag van Tolentino (voorjaar 1797) een schatting in edel metaal moest opbrengen zoo aanzienlijk, dat hij gedwongen was alle gouden en zilveren voorwerpen tot het laatste stuk te doen opsmelten. Bij de bezetting van Rome door de Franschen in 1798 werden alle verdere kostbaarheden uit het Vaticaan weggeroofd. Uitgezonderd zijn slechts drie kasuifels uit de XVI^e eeuw, Florentijnsch borduurwerk, welke stukken toevallig in reparatie waren en zoo werden gered.

(^o) In de rekening is sprake van „*il regno*”, vesta „*il tri-regno*”: benaming voor de pauselijke kroon.

Den 9den Juni 1628 ontving Reynier van den Broeck 200 scudi in goede rekening voor de tiara, die hij voor Z. H. had te maken. Op 10 November 1629 voorts 315 scudi, voor twee kunstkastjes („studioli”), een zilveren vaas op schaal voor wijwater, drie rozekransen van edelsteenen, en vijf gouden halsketens. Dit alles op de rekening van 't pauselijk gezantschap in Lombardije, waar de kardinaal Barberini Z. H. vertegenwoordigde. Vermoedelijk werden deze voorwerpen hersteld en opgemaakt eer zij gezonden werden. Voor maakloon schijnt het bedrag te laag.

In Februari 1629 werd de rekening voor de tiara ingediend. Zij beliep niet minder dan 2000 scudi. De kunstenaar zelf vond dit blijkbaar een hoog bedrag, maar achtte het billijk: Men kon eventueel inlichtingen inwinnen en de prijzen van dergelijke vroeger gemaakte tiaren vergelijken. — De inlichtingen werden inderdaad ingewonnen. Door drie Italiaansche goudsmeden werd de kroon geschat en deze brachten de rekening van hun Vlaamschen concurrent op 1200 scudi terug! 200 scudi waren Van den Broeck reeds eerder voorgesloten. Den 31sten Maart 1629 ontving hij nog 300 scudi (— per mandato di Monsignor tesoriere a Raniero Bruch, ofefice, a conto del regno fatto per Sua Santità —); de overige 700 daalders werden hem later uitbetaald. Bovendien moesten aan de tiara nog een paar kleinigheden gewijzigd worden.

Een andere rekening totaal 816.44 scudi beloopende, waarop talrijke kleinere voorwerpen van goudsmeedkunst voorkomen, diende hij in Augustus 1629 in; daaronder:

Een zilveren kruis door den paus geschonken aan den rentmeester der Camera Apostolica.

Een arm van zilver (reliëkhouders) geschonken aan de kerk van S. Maria sopra Minerva.

Een kistje voor Z. H. van zilver met twee „vaasjes” en acht bergkristallen.

De arm van zilver is niet meer aanwezig, tijdens de Fransche revolutie werden zoo goed als alle voorwerpen van edel metaal uit de kerken weggevoerd. Bij karrevrachten. Bij die gelegenheid verdween ook de arm. (1)

(1) In de vorige bijdrage werd op bladz. 165 vlg. de veronderstelling uitgesproken, dat de kandelaars en kruisen van verguld zilver, die Giovanni de Prato in '16 voor de Cappella Paolina in S. Maria Maggiore maakte, na den dood van den besteller, Paulus V, door de familie zijn vervangen door andere van verguld brons. Het is echter waarschijnlijker, dat ook deze kostbare altaarvoorwerpen in 1798 is verloren gegaan en dat de familie Borghese, toen in '1 begin der volgende eeuw de rust weder hersteld was, nieuwe kruisen en kandelaars

Op deze rekening van 1629 (vermeerderd met de 700 scudi voor de tiara, die nog niet waren voldaan) werden reeds terstond den 3^{den} Augustus 300 scudi uitbetaald, zooals gewoonte was. Iets bekribbeld werd er wederom, doch ditmaal een gering procent: „Trecento scudi moneta pagali per mandato a Rainieri Bruch, orefice e gioielliere, per rato di scudi 1500, che ha importato la sua manifattura e spesa di gioie et altro, messe nel regno rifatto ultimamente d' ordine e per servitio di Nostro Signore.” Op 25 September en 17 October 1629 ontving hij nog tweemaal 300 scudi; de verdere bedragen volgden eerlang.

Den 13^{den} November staan nog extra geboekt: 100 scudi in specie voldaan aan den goudsmid Raineri Bruch, en wel 50 scudi voor het maken en vergulden van een roos ten dienste van Zijne Heiligheid, en de overige 50 scudi als laatste bedrag (per compimento) voor maakloon van het zilveren kruis en voor de andere geleverde voorwerpen. (Zie boven).

Den 16^{den} April 1630 volgde wederom een betaling ditmaal van 75 scudi zijnde de prijs van twee aangekochte rozenkransen ten dienste van Z. H. Den 9^{den} April was reeds tot deze betaling machtiging verleend, zooals blijkt uit het boek der „Mandati” over de jaren 1629—34: „Gelieve machtiging te verleen tot uitbetaling van 75 daalders in geld aan de persoon van Rainieri Bruch voor twee rozekransen (*per due corone*), een van dewelke is van granaat met schalmen van goud (*tramezzata con oro*), de andere van agaal op gelijke wijze bewerkt.”

Den 16^{den} November 1630 ontving Van den Broeck 400 daalders voor een zilveren relikhouder, gemonteerd met 18 emails (*metalli*) en voor een kistje om gezegde relikhouder in te bergen; volgens accoord. De bekende graveur Gasparo Molo ontving tegelijk met hem 200 daalders voor een rozekrans van lapislazuli, gemonteerd met gouden knopjes. De belangrijke rekening ingediend over 1631 volgt hier vertaald in haar geheel:

„Rekening van de uitgaven, van goud en van maakloon voor de liaren, overeenkomstig 't werk dat daaraan noodig was.

„Ten eerste voor het plaatsen van de roos boven op de tiara van Z. H. paus Urbanus VIII, met toevoeging van twee gouden rozen met schroefjes, welke rozen wegen een half ons goud en een penning, bedraagt . . . sc. 6.—

„En voor maakloon sc. 3.—

„Voorts heb ik een knoop hersteld en vervangen aan een hanger, met verschillende staafjes van zilver sc. 2.—

in de kapel heeft laten plaatsen, die er ongeveer zoo uitzagen als de weggeroofde. Daaruit zou ook de stijl verklaard wezen, welke ons in verlegenheid bracht, daar zij niet modern is en toch bepaald niet uit het eerste kwartaal der XVI^e eeuw kan zijn.

VLAAMSCHE GOUDSMEDEN TE ROME

„Voorts heb ik hersteld de haken van de hangers en daaraan toegevoegd 1½ ducaat aan goud, en voor maakloon twee scudi, wordt	sc. 4.10
„Voorts heb ik de tiara nauwer gemaakt waar veel werk aan was en heb ik hersteld een groot stuk, dat was losgeraakt en gebroken. . . .	sc. 6.—
„Voorts heb ik de andere tiaren in het Castel [van S. Angelo, waar de schatkamer was] geheel nagezien en heb ik de parelsoeren opnieuw aangeregen in tegenwoordigheid van Monseigneur Don Giulio Geliano en heb ik twee gouden ringen hersteld met zaffieren en daaraan toegevoegd voor een ducaat aan goud. Wordt met inbegrip van het maakloon . . .	sc. 8.—
„Voorts heb ik een schroefje ingezet aan de invatting van den grooten diamant van de borststooi en heb verwerkt voor een ducaat (aan goud) aan de spelden, waarmede de mantel wordt gesloten [<i>versta</i> : van voren wordt vastgehouden aan de borststooi. Met inbegrip van maakloon . .	sc. 3.40
„Voorts heb ik een parel bijgeleverd, die ontbrak.	sc. 2.—
Totaal	sc. 34.50

Ik Rainieri Bruch, Vlaamsch goudsmid.

Den 2den Januari 1632 werd machtiging gegeven deze rekening te voldoen — met 25 scudi.

Dus werd er ook toen te Rome geducht afgedongen, net als nu — zelfs door den „Heiligen Vader”.

De laatst aangetroffen rekening, bedragende sc. 85.35 voor „twee kistjes van zilver met kristallen, ten dienste van Z. H. om daarin reliquieën te bergen,” werd den 19den November 1632 met 75 scudi voldaan.

Men zou hieruit willen opmaken, dat Reynier van Broeck in 1634 of niet lang daarna overleed. Den 8sten Januari van genoemd jaar was hij voor het laatst op een broederschapsvergadering van Campo Santo aanwezig. Echter moet men veeleer aannemen, dat hij sedert begon te sukkelen en dat de paus zijn diensten niet meer gebruikte. Op Nieuwjaarsdag van 1650 werd hij, blijkbaar ongesteld, nog van wege de broederschap van Campo Santo bezocht en op 6 Augustus 1655 begaf nogmaals een der leden zich naar zijn woning om hem troost en eenige verkwikking te brengen. Toen moet de toestand van den grijsaard ernstig zijn geweest.

Een goudsmid „Paolo Bruc fiamengo,” wien den 25sten Februari 1642 door een gauwdief de beurs werd gesneden, terwijl hij in een oratorium in gebed lag verzonken, is wellicht een zoon van Reynier. In rekeningen of acten werd zijn naam verder niet aangetroffen; maar hij was geen sukkel. Zijn gebed onderbrekende pakte hij den dief in zijn kraag, sleurde hem buiten de kerk en leverde hem aan de politie-dienaren over.

Bertolotti meent, dat de goudsmid Nicola Brusco, die in 1672 en later „al Pelegrino” voorkomt, ook met onzen Reynier verwant was.

De familie zou dan haar naam, zooals wel meer voorkomt, veritaliaanscht hebben. Nu nog vindt men te Rome geslachtsnamen als Aringhi = Van Haringen, of Brillì = Bril. Te Napels is de naam Vanvilleti = Van Wittel welbekend.

Nog enkele goudsmeden uit den loop der XVII^e eeuw hebben wij in 't kort te vermelden.

Giacomo Vandrost, „orefice fiamengo”, onderschrijft als getuige een overeenkomst tusschen Fransche vakgenooten den 26^{sten} April 1611.

Tommaso Lepolo en Egrem Lambert, Vlaamsche goudsmeden, komen in 1612—1613 voor, wonende in de parochie van S. Maria in Vallicella.

In 1613 diende zekere Giovanni Massarotti, goudsmidsgezel, een aanklacht in tegen een Vlaamschen collega Richard, die in den winkel van Ambrogio Pagano werkte. Richard had getracht hem te vermoorden toen hij sliep, maar bij geluk had hij, wakker wordende, hem het mes kunnen ontrukken. De Vlaming verdacht Giovanni een bond van hem van 't leven te hebben beroofd en wilde wraak nemen.

Giuseppe Cocchio (de Cock), Vlaamsch zilversmid, verhaalde 17 Januari 1618 voor den rechter hoe Michelangelo Contini „orefice” hem een slag in het gelaat had gegeven, omdat hij de waarheid had gezegd, toen hij als getuige ondervraagd werd, ten gunste van zekeren koper-slager.

Hercules della Corte, „Fiammingo”, vervaardigde voor den paus een omljsting van zilver, bezet met kleine edelsteenen in goud gevat. Binnen de lijst was een Christus van verguld metaal, de handen van zilver, en twee „Farizeeërs” ook van zilver, die Hem met doornen kronen. Het geheel kostte 24 daalders. Machtiging tot betaling werd gegeven den 16^{den} September 1624. Uit het doodenboek van S. Maria in Campo Santo vernemen wij dat Hercole del Corte, goudsmid uit de diocees Atrecht, den 11^{den} October 1626 begraven werd in de kerk der Broederschap. Hij woonde in de parochie St. Simone en Guida, vermoedelijk weder in de Via del Pelegrino.

Gian Michele van Brussel, goudsmid, was werkzaam in het atelier van een landgenoot Christoforo Pescatore (Visscher), „al Pelegrino” en werd 17 Juli 1625 zwaar aan het hoofd gewond door soldaten. De heelmeester constateerde schedelbreuk. De Vlaamsche familie Visscher, blijkens de stukken afkomstig van Audenaerde, hoewel sommige leden van het geslacht ook Gentenaars worden genoemd, was te Rome in hoog aanzien. Een tiental „Pescatori” komen in den loop der

XVIIe eeuw voor, doch blijkbaar waren zij niet allen goudsmiden. (1) Christoffel kreeg 6 April 1623 van wege den paus 185 daalders uitbetaald voor een gouden keten, die Z. H. vereerd had aan een Beierschen koerier. Den 3den Juni trad hij in het huwelijk met Hortensia Bonfante en overleed in hetzelfde jaar. In de trouwacte heet hij: „Christophorus filius quondam Gaspari Piscatoris, ex parochia S. Stephani in Pesciuola . . .” Zijn broeder Giorgio (Joris) en een zuster Ursula eischten een deel der nalatenschap op, welke geheel uit juweelen en goudsmeedwerk bestond. (2) Er had door schuld of nalatigheid van de familie der weduwe verduistering van een aantal stukken plaats gehad. Onder de getuigen trad op Gherardo Hendrics, goudsmid „al Pellegrino” die wij ook beneden zullen ontmoeten.

Een spion klaagde 25 Maart 1626 een Samuel, Vlaamsch goudsmid, aan, omdat hij een minderjarig dochttertje, onecht kind, zou hebben prijsgegeven en dat onder de verzwarende omstandigheid van oneerbaar gewin. De zaak had geen gevolg, zoodat er laster in het spel schijnt geweest te zijn.

Jacob Jansz. Lenich, Vlaming, wonende in de herberg „de Gans” niet ver van het paleis Lancelotti, legde 13 Januari 1628 verklaring af, dat Theodoor Milichens, Vlaamsch goudsmid, die in hetzelfde huis ziek lag, zich den vorigen avond uit het raam van zijn kamer in de straat had geworpen. Zwaar gewond werd hij opgenomen.

Uit het testament van Pieter, zoon van wijlen Maarten Fort, uit Vlaanderen, opgemaakt 29 October 1627, blijkt dat hij in deelgenootschap werkte met den reeds genoemden Gerard Hendriksz. „argentiero fiammengo”. Deze Gerard Hendriksz. komt ook in het volgend jaar voor en wel als slachtoffer van een twist, waarbij hij werd afgeranseld. Uit de stukken zien wij, dat hij uit 's-Hertogenbosch afkomstig was. Meestal wordt hij „zilversmid” en geen goudsmid genoemd. Den 22sten Juni 1630 kreeg hij van wege de Camera Apostolica voor een relik-

(1) Zie Bescheiden in Italië omtrent Nederl. kunstenaars en geleerden. Dl. II; register van personen op „Pescatore”.

(2) Een andere Giorgio Pescatore (Joris Visscher) van Audenaerden komt reeds sedert 1584 onder de leden van Campo Santo en Anima voor. Hij was een wever van fijn linnen, misschien van damast, en werd 2 Februari 1635 begraven in de kerk der Anima, waar de grafsteen nog aanwezig is. Deze werd geplaatst door Pietro Pescatore (Petrus Visscher jnr.), broerszoon van den overledene. Pietro was te Rome een aanzienlijk koopman en trad ook als maccenas op. Sedert 1605 komt hij voor en sedert 1607 neemt hij een zeer werkzaam aandeel in het beheer van kerk en hospitaal van St. Juliaan van Vlaanderen. 't Was in deze kerk dat hij voor zijn zoon Gaspar een grafmonument liet plaatsen, dat (zooals uit archivalia blijkt) door Remigio Panier, beeldhouwer uit Kamerijk, werd uitgevoerd. Petrus overleed 18 Augustus 1646.

houder 159 scudi uitbetaald, en deze reliekhouders bestond uit een kruis van bergkristal, op voet van 't zelfde materiaal, en 't geheel op basis van jaspis, versierd met goud en zes robijnen. Het geheel was in een etui van verguld leder. Deze Gerard Hendriksz. van den Bosch stierf 8 Mei 1636 en werd in de kerk der Anima begraven. In 1640 verzochten twee Vlaamsche schrijnwerkers, Michiel de Smidt van Brugge, (die ook als getuige het testament van bovengenoemden Pieter Fort onderteekende) en Mathias Meier, een zerk boven zijn graf te mogen plaatsen. Opschrift daarvan is ons overgeleverd.

D. O. M.
 GERARDUS HENDRIKCX BUSCODUCENSIO
 ARGENTI ET AURI FABER INSIGNIS
 HIC JACET CORPORE FACTUS CINIS
 ANIMO COELICULUM CONVIVIS
 OBIIT VIII MAJI MDCXXXVI

Michiel de Smidt, die ook een Vlaming was die te Rome veel aanzien genoot, bewees denzelfden laatsten vriendendienst aan Mattheus Meier, toen deze in 1640 kwam te sterven en eveneens in de kerk der Anima ter aarde werd besteld.

Een andere zilversmid is Nicolo Martini, uit de Waalsche gewesten. In 1655 was hij bestuurslid van de broederschap van Campo Santo en komt op oudejaarsavond 1656 voor het laatst op een vergadering. In 1680 treffen wij hem nog elders aan (zie beneden).

De goudsmid Martino Saracci, van wien men op den naam afgaande niet licht raden zou dat hij een „Fiammingo” was, werd 1 Juli 1657 in Campo Santo begraven.

Den 19^{den} November 1664 werd Govert Sion (?) zoon van Anthonie, een Vlaamsch zilversmid, 's nachts gearresteerd in de Via del Pelegrino terwijl hij zich aan een huisdeur bevond, die niet de zijne was. Onderzocht werd op hem gevonden een sleutel en een mes. In antwoord op de hem gestelde vragen verklaarde hij woonachtig te zijn „all' Armata;” de sleutel was zijn „huissleutel” en het mes was „om er brood mee te snijden.” Hij was naar de Via del Pelegrino gekomen om Pietra Bachella te treffen, van wien hij eenig geld hebben moest, dat zijn moeder hem van huis had gezonden. Voor het oogenblik was hij zonder werk.

Deze Pietro Bachella (Blaché of Bachelor) van Antwerpen was een bekend juwelier. 13 Maart 1666 werd hem een snoer paarlen ontstolen en in den zomer van het hetzelfde jaar een kostbaar collier van dia-

manten. Dit collier was gemaakt door Gijsbert Hendriksz. Montere, z, goudsmid uit Den Haag, die zijn werkplaats had bij S. Lucia. Gehoord werden in deze strafzaak niet minder dan 32 deskundige getuigen. Daaronder is Balduinus Blaverius van Luik, zilversmid, reeds sedert 40 jaar, „al Pellegrino” gevestigd; verder echter geen Zuid- of Noord-Nederlanders.

In een smeekschrift van 1680 wenden al de meester-goudsmiden, die *niet* in de Via del Pellegrino wonen, zich tot den paus om zekere regeling, die in hun nadeel was, wat gewijzigd te krijgen. De onder-teekenaars zijn een vijftig in getal. Onder hen is Gijsbert Montes, dezelfde dien wij als Montere, z, reeds boven ontmoetten; en Nicolo Martini, dien wij ook reeds vermeldden.

Men merkt op, hoe in den loop der XVII^e eeuw het aantal Nederlandsche goud- en zilversmeden te Rome sterk afneemt. Dit hangt samen met een gestadign vermindering van het aantal Vlaamsche- en Hollandsche ambachtslieden in het algemeen. Door instelling van nieuwe voorschriften droeg de overheid er toen bij hen te weeren. Alleen de schilders wisten zich, hoewel ook zij een bevoorrechte congregatie (de Accademia di San Luca) tegenover zich hadden, te handhaven.

H. M. HOOGWERFF—TAMMINEN.





KUNSTBERICHTEN VAN ONZE EIGEN CORRESPONDENTEN

TENTOONSTELLINGEN

::: AMSTERDAM :::



TENTOONSTELLING VAN
BLOEM- EN VRUCHTEN-
STUKKEN IN DE LAREN-
SCHE KUNSTHANDEL. ¶
Het is zeker, dat als de
grootmeester der 17^{te} eeuw-
sche stilleven-schilders,

Willem Kalf, eens kon rondzien in deze bonte verzameling bloem- en vruchten-stukken van ruim 60 'moderne meesters', hij naast eene enkele aangename verrassing, zijn overgrootte teleurstelling niet zou kunnen verbergen. Wij stellen dan, dat hij — onbekend met eenige evolutie of involutie in deze kunstsoort — zijn critischen zin door geen exclusivisme aan banden zou leggen. En toch zou hij in één opzicht belangrijke winst erkennen, — helaas naast een zoo groot verlies! Dit verlies is het teloor gaan van het 'meesterschap'. De winst is de verrijking der gevoelswaarde in het nieuwe werk, dat dóór het impressionisme tot aanzijn is gekomen.

Het is mogelijk, dat onze kunst, dóór het impressionisme heen, zich opwerkt tot een nieuw meesterschap, van geheel anderen aard dan een Heda of De Heem of Huyzum zou kunnen waardeeren, doch niet zoozeer verschillend van de schoonheid van Abraham van Beyeren en Willem Kalf. Dit is althans te hopen, want dan zou eene evolutie van groote betekenis zijn geschied. het meesterschap zou de rijpere gevoelswaarde in zich hebben opgevoerd tot een ongekende schoonheid! Wie zal de nieuwe meester zijn, die het nieuwe gevoel en begrip van het stilleven laat verschijnen met een techniek, die een Willem Kalf waardig is?

Wat wij in deze tentoonstelling zien, is daar meest nog ontzaglijk ver van verwijderd; al is er bijvoorbeeld van Kever een stilleven (109) (vruchten op en naast een linnen schaal, dat een heel eind in die richting ligt. Zijn meesterschap blijkt uit de *beheersching* der kleuren, hoe rijk ook, die zich schikken in den ongedwongen vorm der dingen, die, zooals zij op het doek verschijnen, schooner zijn dan de objectieve werkelijkheid. Het getuigt voor den smaak van het groote publiek, dat men Kever's stillevens meer en meer leert waardeeren.

Hoe grillig het publiek anders in zijn oordeel is, blijkt bijv. uit het feit, dat een schilderes van buitengewone qualiteiten als mej. A. van Houten tot nog toe, zelfs bij de z.g. kunstkenneren, niet den minsten naam geniet. Zoo sterk en diep is haar kleurzin en tevens zoo meesterlijk haar penseelvoering, in een stilleven van vruchten en een koperen pot (34), dat hare nabijheid zelfs voor mevr. Suze Bisschop—Robertson, die hierin uitmunt, gevaarlijk wordt. Wij vestigen hier met aandrang de aandacht op haar werk, dat ook ons een verrassing was. Het zou belangwekkend zijn meer van haar werk bij elkaar te zien. Richt wellicht de Larensche Kunsthandel een of meer harer zalen daarvoor in?

Even ongevoelig blijft de massa voor het ongemeene talent van mej. Coba Ritsma. Zij heeft evenwel een benijdenswaardigen roep bij de critici en bij enkele kunstenaars. Haar werk is in deze kolommen dikwijls gememoreerd.

Dat mevr. v. Duyl—Schwartzte voor de velen, die haar portretkunst waardeeren, ook in bloem stillevens iets te genieten kan geven, verrast geenszins. Haar hand is er duidelijk in te herkennen.

Wij plaatsten verder eene goede aanteekening bij *Arps*, die naar verfijning in stofuitdrukking en kleur streeft, *Helty Broedelet*, wier bekwaam en smaakvol werk nog aan innerlijkheid kan winnen, *Jan Mankes*, die meer schimmen van bloemen dan reële bloemen laat zien, *M. van Nieuwenhoven—Stempels*, met nog wat naïef werk, doch aangenaam van kleur, *Betsy Osieek*, van echt picturale deugden blijk gevend, evenals mej. *J. Surie*, *E. van der Ven* en den te vroeg overleden *Frans Deutman*, wiens werk hier herhaaldelijk geschetst is.

Het groote werk van Monnikendam, hoe belangwekkend ook in bijzonderheden en techniek, rammelt verschrikkelijk en schettert als een straatorgel bij wonderig weer in een stille stad.



ARTI ET AMICITIAE. ✠ TENTOONSTELLING DOOR DE FIRMA VAN GOGH. ♣ Een buitengewoon belangrijke tentoonstelling! Niet alles is belangrijk, wel is waar, en er zijn stukken bij, die men om hun middelmatigheid en minder er niet zou verwachten; maar waar zag men zooveel degelijke werken bijeen van *Allebé*, en hoeveel jaren zijn voorbijgegaan zonder dat *Breitner* voor den dag kwam met zijn volle kracht. *Breitner* is *Allebé*'s leerling geweest, in den echten zin des woords, — maar op wat een verbazende afstand is ten slotte de leerling van den meester af gaan staan! Zij bezien de wereld als 't ware van tegen-gestelde kanten. Of de leerling den meester zoo ver vooruit is gestreefd...? Zeker, in dien zin, dat de tijd is voortgeschreden, waarin *Breitner* op schilderkundig gebied een der grootste voorgangers was en nog steeds is. De weg voerde in 't algemeen van de academie naar het leven, van het leven naar de natuur, — en van de natuur tot den mensch.

Wat een afstand tusschen het bedacht anecdotische van *Allebé* en het opbruisend spontane van *Breitner*, tusschen de typeerende genre-kunst van den academischen professor en het impressionisme van den genialen

leerling, tusschen een... „Buurpraatje” (n°. 11) en den „Dam bij Avond” (n°. 29). Toch is de schilder der „Gele Ridders”, waarvan men hier velen in actie vindt, en van andere militaire tafereelen, van verlichte avondstraten, afbraken, figuren op heeter daad betrappt enz., uit de school waar men de kleuren niet zoozeer gebruikt om het een en ander te realiseren, als wel om er mee te tooveren. Was *Allebé* nog toegerust met een sterken werkelijkheidszin, die hem zelfs in zijn zucht naar het anecdotische, ja soms naar het sprookjesachtige, niet in den steek liet en die geen twijfel liet omtrent de realiteit der dingen, zijn kleurzin verleidde hem tot menig lustig spel, waardoor hij het naar onzen smaak zelfs wat al te 'bont' maakt, — *Breitner* liet gaandeweg de realiteit ver achter zich, om haar schooner terug te zien in hare momenten van overgang, van dramatische spanning, in een tranche de vie, terwijl zijn kleurliefde geen scherts kent, maar diepe ernst is, vol stemming en hartstocht.

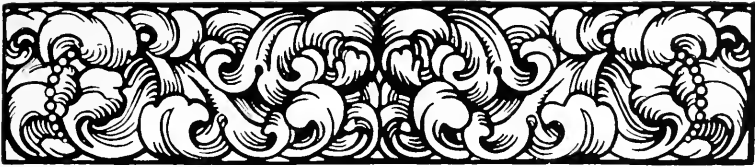
In schilderijen als „Doorbraak Raadhuisstraat” (n°. 27), „Wandelrit” (n°. 58) en „Ridders in galop” (n°. 59), bereikt het impressionisme hoogtepunten. Niet minder dan 25 werken van *Allebé* en 46 van *Breitner* maken deze tentoonstelling tot een der belangrijkste van den laatsten tijd.

Dat daarnaast nog een 8-tal werken hangen van *Tholen*, een 4-tal van *Bosboom*, 6 van *Jacob*, 3 van *Willem* en één van *Matthys Maris*, en o. m. werken van *Bastert*, *Boks*, *Deutman*, *Gabriel*, *Isaac Israëls*, *Kever*, *Van der Maarel*, *Poggenbeek*, *Rochussen*, *Willem Roclofs* (Sr.), *Van Soest*, *Willem Wilsen* en *De Zwart*, verhoogt als zoodanig nog de belangrijkheid, en geeft tevens gelegenheid den bovenaangeduiden ontwikkelingsgang na te speuren, ook bij anderen, door een tijdperk van bijkans een halve eeuw.

Enkele Fransche schilders: *George Bellanger*, *E. Bondin* en *Victor Dupré*, uit den romantischen tijd, bieden nog punten van vergelijking te over.

D. B.





INHOUD VAN DEEL XXX

(VIJFTIENDE JAARGANG — TWEEDE HALFJAAR 1916)

	Blz.
BOSSCHERE (J. de): Twee Belgische hout-graveurs te Londen: H. Edgard Tijdgat	9
HOOGWERFF-TAMMINEN (H. M.): Vlaamsche Goudsmeden in de XVIe en XVIIe eeuw	152
MARIUS (G. H.): Een boek over Albert Neuhuys	17
MESNIL (Jacques): De Tentoonstelling in het Musée des Beaux- Arts de la Ville de Paris	1
	Over enkele Vlaamsche Pietà's 117
NEURDENBURG (Dr. Elisabeth): De collectie John F. Loudon	72
PIÉRARD (Louis): De Kunstschilder Willem Paerels	141
PLASSCHAERT (Alb.): Het laatste werk van Walter Vaes	61
SCHMIDT-DEGENER (F.): Het Genetische Probleem van de Nach- wacht (III, vervolg)	29
SIX (Prof. Jhr. Dr. J.): Naar aanleiding van de Frans Hals Tentoon- stelling in 's Rijks Museum	89
STEENHOFF (W.): Jan van de Velde, Hollandsch graveur van Landschappen	101

KUNSTBERICHTEN

TENTOONSTELLINGEN

AMSTERDAM:	Frans Dentman; August Legras (D. B.)	23
	A J J de Winter (D. B.)	132
	Larensche Kunsthandel; Arti et Amicitiae (D. B.)	167
ARNHEM:	H. A. van Ingen (Alb. Draayer-de Haas)	57
DEN HAAG:	Georges van Tongerlo; Pulchri Studio (G. D. Gratama)	24
	J. G. Heyberg; Rik Wouters; Hr. en Mevr. R. Wijtsman; Th. Goedvriend: Oeuvres belges (G. D. Gratama)	112
HAARLEM:	Wiegman (Alb. Draayer-de Haas)	167
LEIDEN:	Alfons Baeyens (Alb. Draayer-de Haas)	131
PARIS:	Galeries Petit (J. Mesnil)	85
	Exposition de la cité reconstituée (J. Mesnil)	134
ROTTERDAM:	W. Degouve de Nuncques (Alb. Draayer-de Haas)	86
	C. J. Mension (Alb. Draayer-de Haas)	135
	Fantin-Latour; van Ingen (Alb. Draayer-de Haas)	168

MUSEA EN VERZAMELINGEN

AKERSLOOT:	Frans Hals (J. Z.)	136
AMSTERDAM:	Rijksmuseum (W. Steenhoff)	25—57
ANTWERPEN:	Museum Plantin-Moretus (Ary Delen)	137

BOEKEN EN TIJDSCHRIFTEN

DUMONT-WILDEN (L.): Villes meurtries de Belgique: Bruxelles et Louvain	88
VERHAEREN (E.): Anvers, Malines et Lierre	88
The ruins of Ypres	(B.) 28
A book of Belgium's gratitude.	(F. D.) 59
Belgian Art in Exile	59
La Belgique monumentale.	(P. B.) 87
Collection des guides Joanne	(B.) 88

KUNSTVEILINGEN

Amsterdam	(J. J.) 58
Kunstzaal Kleykamp, Den Haag	(G. D. Gratama) 139

STERFGEVALLEN

Rik Wouters	(Ary Delen) 115
Georges Lemmen	(id.) 140
François Stroobant	(id.) 140

PLATEN

N.B. De cijfers met * gemerkt geven de bladzijden aan tegenover dewelke de platen buiten tekst moeten tusschengevoegd worden.

*Tekstversiering in hout gesneden door Edw. Pellens.
Omslag naar een tekening van Ch. Doudet.*

BEEST (Sybrand van):	Uitgeleide van Koningin Henriëtte van Engeland	43
BRUYN (Abraham de):	Antwerpsche vaandrig door een rondassier voorafgegaan	39
	Antwerpsche rondassiers uit 1581	41
	Antwerpsche Musketiers enz.	47—48
	Dragers van tweehandszwaarden	49
CLAESSENS (L. A.):	Eerste staat van de gravure naar den Schuttersoptocht	29
DAVID (School van Gerard):	Pietà	124
DAVID (Gerard):	Pietà's	125—*126
HALS (Frans):	Mansportret.	58
	Mansportret.	93
	(?) Lucas de Clerck	94
	(?) Trijntje van Steenkiste	95
	Portret van een jong echtpaar	*96
	Portret van Nicolaas Stenius	136—137
KEY (Willem):	(?) Pietà's	122—*122
MATSJIS (School van Quinten):	Pietà's	119—121
PAERELS (Willem):	Portret van mijn zoon	143
	Portret van mijn vader	144
	Het ontbijt	*144
	Portret van den schilder Blandin	145
	Lentebloemen	146
	Kermis op het strand	147
	Lichtbad	148
	Deventer	149
	Trommelslager	51
REMBRANDT:	Fries met portretten	52
	Fries met karakterkoppen	53
	Figuren uit den Schuttersoptocht	*54
	Eigen portret	10
TIJTGAT (Edg.):	Sinterklaas	11
	Roodkapje	12, 13, 14
	Pikhaantje's terugkomst	15

VAES (Walter):	Kinderportretje	62
	Portret van mijn vader	*62
	Portret van Marcel Vaes	64
	Zonvisch	65
	Oost-Duinkerke	66
	Portret van Mevrouw de Stuers	*66
	De inval der monsters	68
	De slokop	69
VERHAAST (G.):	Tegel	75
VELDE (Jan van de):	De maand Januari	104
	De maand Juni	105
	Vervallen hut	107
	Scheepstimmerwerf	109
	Vergezicht	111
WELDEN (Rogier van der):	Pietà	129

ONGENOEMDE OF ONBEKENDE MEESTERS :

Trap van den preekstoel der St. Bertijnskerk, Poperinghe.	3
Biechtstoel uit de St. Bertijnskerk, Poperinghe	5
Koorhek der O. L. V. kerk te Poperinghe	7
Plattegrond van Rembrandt's schutterstuk	33
Blauw kannetje van 1658	73
Olie- en azijnstel	77
Veelkleurige schotel	78
Veelkleurige spaarpot	79
Tegel van 1765	80
Veelkleurige schotel	81
Veelkleurige fontein	83
Onbekend meester der 16 ^e eeuw: Pietà	118
Het Kerkje van Sant Eligio, te Rome	153
Miskelk, vervaardigd te Rome (± 1600)	*160

158





BOEK-, COURANT- EN STEENDRUKKERIJ

v/n G. J. THIEME,
NIJMEGEN

