MAANDBLAD VOOR BEELDENDE KUNSTEN

ONDER LEIDING VAN N. VAN HARPEN, MET MEDEWERKING VAN VELE DESKUNDIGEN
UITGAVE VAN DRUKKERIJ EN UITGEVERIJ J. H. DE BUSSY, ROKIN 60-62 TE AMSTERDAM
VOOR NADERE BIJZONDERHEDEN ZIE MEN PAGINA DRIE VAN DEN OMSLAG

SCHILDERKUNST

PHILIPPE SMIT. Philippe Smit, die begon het voetspoor der realistische impressionisten (met Manet als leider) te volgen, kwam langs dezen natuurlijken weg in het land der droomen, in hetzelfde Arcadië, waar ook Puvis de Chavannes zich bevond. Hij werd van sensueel spiritueel, zijne kunst is geen reactie, maar eene met eigen vondsten verrijkte, in onzen tijd geplaatste voortzetting der rijke tradities der Fransche kunst, waarvan Poussin, Ingres, Puvis de klassieken zijn. Hij behoort niet tot de omwentelings-gezinden in de kunst, zooals Gauguin b.v., hij blijft „dans le rang".
Het moderne deed hem weinig, omdat het oude hierdoor wordt achteruitgezet. Het impressionisme gaf hem geen genoegdoening en hij streefde toen naar een substantieeler verwerkelijking, naar een der abstracte contour en der afgesloten compositie dienende kunst. Zijne kunst is in den goeden zin conventioneel, omdat hij uit de traditie al het ontbeerlijke heeft verwijderd. Conventioneel zijn is algemeen en altijd en overal verstaanbaar zijn, het is altruïstischer dan het volgen van den eigen wil, het cultiveeren der eigenaardigheid. Juist dit onpersoonlijke is de kostbaarste eigenschap van persoonlijke werken.
Een zijner eerste werken, de „Spelrecommandeur" is geschilderd naar aanleiding van een gedicht van Stéphane Mallarmé, waarin de dichter de laatste gezonde vrouw van Frankrijk als een nooit gezien wonder op de kermissen laat kijken.
Een der aantrekkelijkste schilderijen uit deze periode is ook „De argelooze aan den oever eener rivier", die de giftige wereld niet vreest, voor wien de bloemen in alle schoonheid bloeien. In „De fee-verschijning", wordt een invloed van El Greco duidelijk. In een werk als „Het zwerversschip", en in een drieluik „Verschijning" (maneschijn), „De zwervers", „De centaures" is die van Puvis de Chavannes onmiskenbaar. Bij „Het zwerversschip", waarin hij de poëzie der Grieksche mythen schilderde, denkt men aan Charon, die de gestorvenen langs den Styx naar de onderwereld voerde. „Het verloren kind", een meisje aan het strand der zee gezeten bij een zeilrêe schip, dat haar straks naar den oever zal brengen van het land, dat zij met heel haar ziel zoekt, is als een nieuwe Iphigenia. Zooals al het werk van Philippe Smit door het verlangen wordt gedreven, zoo is ook dit teedere en krachtige schilderij de uitdrukking van een verlangen. In „La lavandière du Paradis" werd een eindloos teere gedachte schoon verwezenlijkt. Mede uit dezen tijd afkomstig is „De profeet", met den zielvol ten hemel geslagen blik. Het boek houdt hij vast als iemand, wiens gedachten in hoogere sferen zijn.



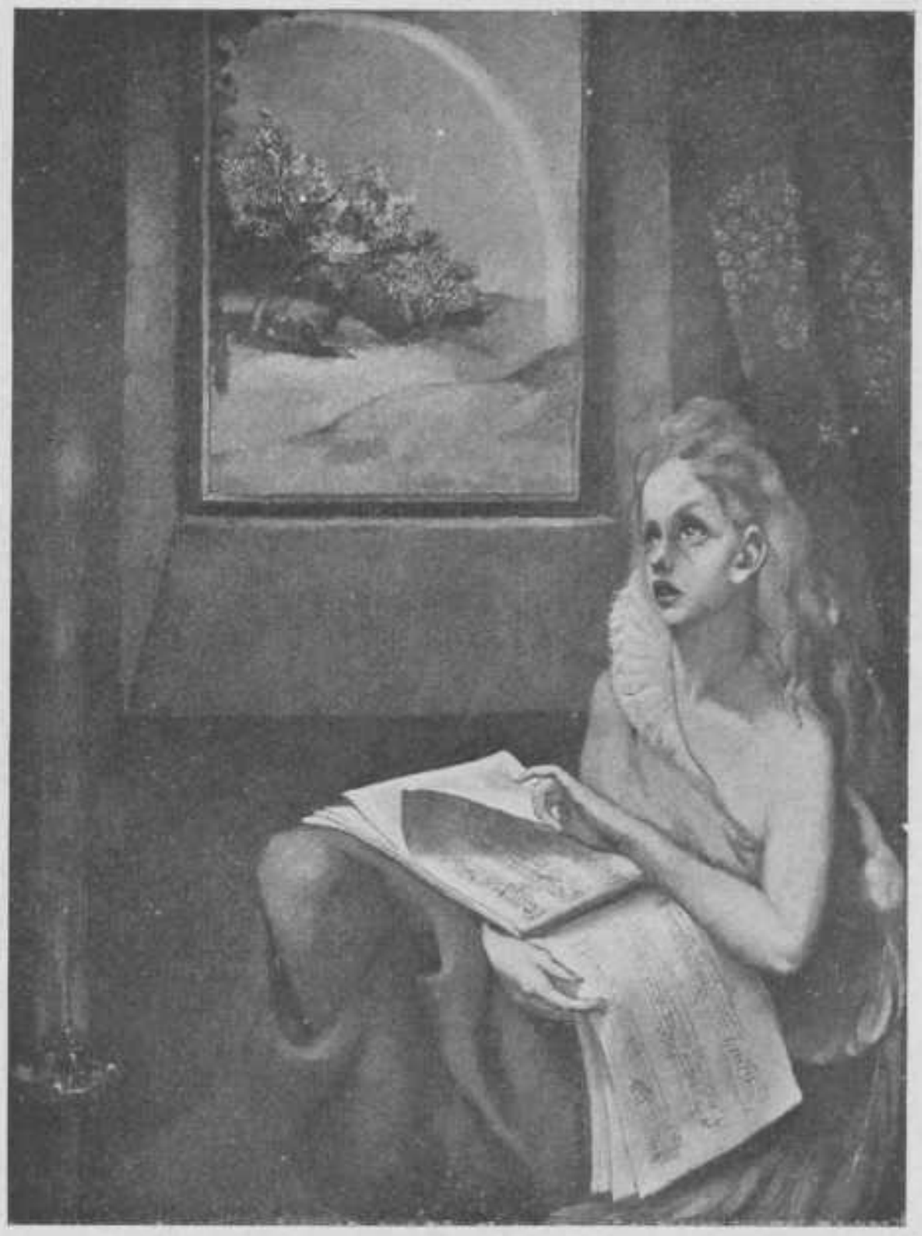
Philippe Smit — De woning van den Droom

Er zijn kunstenaars als Henri Rousseau b.v. die de alledaagsche werkelijkheid in de sfeer van het vreemde en raadselachtige heffen en er zijn anderen, die het onzichtbare geheim als tastbaar en werkelijk weten voor te stellen. Tot de laatsten behoort Philippe Smit. Verbeelding is misschien wel de meest kenmerkende eigenschap van zijn wezen. Hij verwerkelijkt het imaginaire, het poëtische is voor hem het ware. Hij leeft in het verlangen en brengt alles in betrekking tot het eindelooze leven. Zijne kunst staat op den breeden grondslag der liefde, zij is créatief en schept levende wezens. De zoete herinnering aan een smartelijk verlies maakte hem tot kunstenaar en tot mysticus, want alle mystiek is persoonlijk en het is de smart, die — zooals Millet zei — den kunstenaar zich het krachtigst doet uitdrukken. Alles wat deze kunstenaar ondervindt en doorleeft, doet hem tot zichzelven inkeeren. De inhoud en niet de vorm is hem de opgave der kunst, welke een ethisch verschijnsel moet zijn.

Philippe Smit is geen luidruchtig talent, zijn werk is totnutoe slechts aan enkele ingewijden bekend. Hij is een stille en eenzame in den lande, die zich niet geeft in triviaal gezelschap en nooit deelneemt aan onze mondaine tentoonstellingen. Hij streeft niet

naar roem of eer, maar naar de vrijheid. Hoogstens houdt hij van tijd tot tijd een aparte expositie — zooals die van z'n eerste werk in de „Maatschappij voor Beeldende Kunsten" — of op 't atelier. Ook in de étalages van de firma J. S. Fetter zijn twee keer eenige zijner werken, nadat zij ingelijst waren, te zien geweest. Twee daarvan waren pastels, een getiteld „Heilige", een der hoogtepunten zijner kunst, en een jongemeisjes portret. Op de eerste ziet men geen plekje van den hemel en toch is het tooneel in een wereld, waar het schooner en beter toegaat dan in de onze. Aan den voet van een boompje, dat in een droom bloesemt, tegen een sprookjesachtigen achtergrond, zit een heilige jonkvrouw, geschapen als een middelaarster tusschen aarde en hemel. Zij houdt een goddelijk boek in de hand, maar zij leest er niet in; zij weet alles reeds van te voren en slaat den zielvollen blik ten hemel als een onaandachtige engel, afgeleid door oude herinneringen. Een schuldloos knaapje ligt spelend aan haar voeten, terwijl een meisje zich zacht tegen de heilige aanvleit. De kunstenaar kon pathetisch worden, omdat alle sentimentaliteit hem vreemd was. Bij een dergelijk verinnerlijkt werk spreekt men niet van techniek, van den „mystischen" driehoek, waarop de bouw der compositie berust, van de kleur, die zich tot blauw, rose en groen beperkt (een dikwijls terugkeerende drieklank), hoewel Philippe Smit ook in technisch opzicht tot onze meest gecultiveerde en knapste schilders behoort. Deze jongere heeft weinig te lijden gehad van z'n moderniteit. Zijn vroeger werk stond soms onder den invloed van El Greco, voornamelijk van het gothische, het divine in Theotokopuli. In z'n laatste werken, in „Heilige" en in het meisjesportret, put hij geheel uit zich zelf. Zij behooren tot de voortbrengselen der hedendaagsche schilderkunst, die zullen blijven.

Het vinden van de pose en de belichting van het meisjesportret was het halve werk. Beide zijn zeer gerechercheerd. Ook zij zijn echter enkel door het gevoel ingegeven. Het laag geplaatste wit van den veeren waaier en de zwaarmoedige schaduw op het gelaat, zijn vol beteekenis. Het is een portret vol geestelijke spanning, het is niet alleen een aangenaam kleur- en toongeheel, het is een verwerkelijkte zielestaat. De



Philippe Smit — De zingende engel

eigenlijke waarde van dit portret ligt echter in het „accent", in de wonderbare sfeer, die er omheen is.

De voorzitter van de samenstellingscommissie eener tentoonstelling van werken door Gooische kunstenaars in Huize Corvin te Hilversum, was zoo gelukkig gedaan te krijgen, dat de schilder vier zijner werken afstond. Aan een aparten wand hingen een bloemstilleven, een zelfportret, een meisjes-

portret en een schilderij, getiteld „Verlangen". Onder op de lijst van het laatste werk stond het volgende gedicht van Stéphane Mallarmé te lezen:

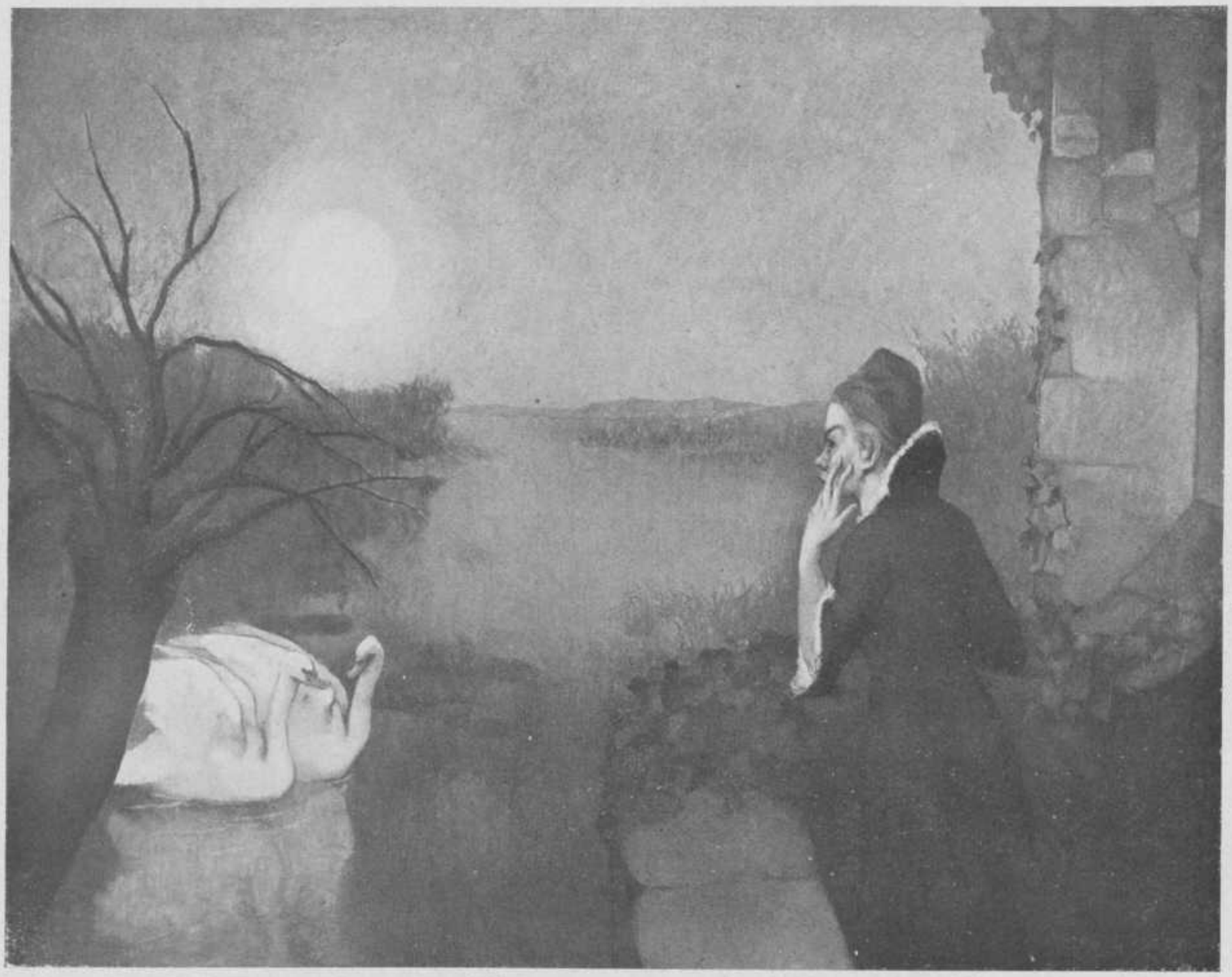
„Mon âme vers ton front où rêve ô calme soeur,
Un automne jonché de taches de rousseur
Et vers le ciel errant de ton oeil angélique,
Monte, comme dans un jardin mélancolique,
Fidèle, un blanc jet d'eau soupire vers l'azur".

„Verlangen" was voor mijn gevoel het allerschoonste, het meest poëtische, want het meest weemoedige. Mallarmé's vers moge de aanleiding er van geweest zijn, de oorzaak ligt dieper: in zijn eigen innerlijk. Het is geschilderd uit de oneindig teere herinnering, — herinnering, die evenals de kunst zelve alles idealiseert, — aan zijn zuster, van wie hij ook door den dood niet gescheiden is; zij leeft nog in zijn droom voort en heeft nog deel aan zijn werk. Een gelukkige, mysterieuze sfeer is om alles heen. In het op een diagonaal gecomponeerde meisjesportret schilderde hij op bewonderenswaardige wijze het ontwaken der vrouw. In een dofgroen kleed met witte kanten kraag, ligt zij, meer dan zij zit, als een tijgerin op een eiland, waaraan eenige rozen zijn aangespoeld. Als met een plotselinge beweging heeft zij zich opgeheven uit haar liggende houding en ziet vol ingehouden spanning naar de verte, de toekomst zoekend. Philippe Smit behoort niet tot die kunstenaars, die een hemelvaart van Christus kunnen voorstellen, zonder in Christus te gelooven en wier werken even slecht zijn als hun daden. De waardigheid der onderwerpen, die hij meestal behandelt, verhoogt zijn gevoel van eigenwaarde als priester van het schoone. Het is deze waardigheid als mensch, welke hij in z'n zelfportret schilderde. Hij stelde zich voor in een diepblauwe schilderskiel, van het blauw van Madonnamantels, een baret op 't hoofd en een geel boek achteloos in de slanke hand houdend. Wij mogen blij zijn, dat wij in ons land, waar de schilders over 't algemeen uitmunten in de nabootsing of vertolking van de dikwijls zonder intellectueele contrôle aanvaarde voorstellingen der werkelijkheid, thans weer een jongen dichter-schilder hebben, bij wien de gevoelde gedachte in het centrum zijner werkzaamheid staat en die evenals Rembrandt, Millet en Vincent een diepen zin in zijn werk legt. Een kunstenaar moet, — zooals hij me eens schreef —, niet meer willen zijn dan deze of gene, maar zooals Claude Debussy zegt, zichzelf steeds overtreffen. Dan zullen wij iets diepers krijgen, want het gemis aan diepte van de meeste huidige kunstenaars is „à vomir": „weinig of tenminste heel ver levend van die nobele en sublieme extase, welke de kunst schenkt, zijn zij van de wijs gebracht door al de theorieën en principes, die hen meer en meer verwijderen van de oerbron".



Philippe Smit — Portret

Tot z'n laatste werk behooren het in den



Philippe Smit — De burchtvrouwe (pastel)

zomer van 1923 te Fontainebleau ontstane woudgezicht met den treffend juisten naam „Weg van het geheimenis", dat een zachte calmatie is en een veldbloemstuk, van een diepen deemoed voor de natuur. De „Woning van den droom" en de „Hemelvaart in een sterrennacht" behooren tot de grootste stukken, die hij ooit maakte. Aan het eerste heeft hij drie maanden onafgebroken gewerkt. Het is geschilderd naar aanleiding van een poème van den door den schilder hoogvereerden poète-musicien Maurice Rollinat: „Manoir tragique".
Het tooneel is in de zaal van een oud kasteel. De maan schijnt door een met klimop omrankt venster naar binnen. In de hooge schouw vlamt een vuur. Twee kaarsen verlichten een opengeslagen heilig boek, een dier veelgelezen folianten, zooals ook Rembrandt gaarne schilderde. (De moeilijkheid van drie verschillende lichtbronnen in een en hetzelfde schilderij is glansrijk overwonnen). Een engel is van den hemel gedaald en zit in het zilveren licht van de maan te spelen op een harp, zoo schoon, dat de beeltenissen der vrouwen aan den wand van ontroering weenen.
De schilder bekende me, dat, wanneer hij een middel wist om pastel bevredigend te fixeeren, hij de „Woning van den droom"



Philippe Smit — De Hemelvaart in een sterrennacht

wellicht hierin geschilderd zou hebben en inderdaad hebben de kleuren van dit olieverfschilderij het zachte en zuivere van pastel. De „Hemelvaart" echter is in geen ander materiaal denkbaar.

De „Woning van den droom" is als al het werk van Philippe Smit, een invitatie voor het droomenland. Het verbindt de aarde met den hemel. Men voelt er zich een beter mensch door worden. „Het is zoo moeilijk", schreef hij me, „de realiteit der dingen te verbinden met den droom, die voor een zuiver kunstenaar niet vervuld zal zijn, dan wanneer hij uiterlijk en innerlijk zooveel mogelijk waarheid gegeven zal hebben. Want er is geen schoon zonder poëzie en zonder een groote uiterlijke waarheid. De vorm moet voor het gevoel van een onberispelijke juistheid zijn. De kleur en de vorm moduleeren zich naar de sublieme extases der ziel. Dan komt men tot een verscheidenheid van z'n werk en wordt men bevrijd van al de aesthetische en theoretische formules, die onzen tijd zoo zwaar en smartelijk tot last zijn". Sinds El Greço's „Hemelvaart van Maria" is er geen „Hemelvaart" met zoo'n waarlijk hemelsche, majestueuze vaart geschilderd als die van Philippe Smit, die een van de heel weinige schilders van onzen tijd is, die dergelijke door de overlevering geheiligde onderwerpen eigenlijk mogen behandelen. Hij gaf hiermee niet toe aan een uiterlijke en gauw voorbijgaande mode, gelijk zoovelen voor wie het religieuze onderwerp slechts een aanleiding voor het schilderen is, maar hij werd gedrongen door eene innerlijke noodzakelijkheid om te getuigen, door het gevoel van z'n hart en niet alleen door het verstand van z'n hoofd. De schilderkunst is

hem een taal, hij schildert niet om ook maar iets te zeggen, doch om z'n diepe en schoone ziel te uiten. Schilders van heiligen moeten heilige schilders zijn of zich althans in hun doen en laten op de grootste reinheid van zeden toeleggen. Een schilder die zonder oprecht in Christus te gelooven een heilig tafereel uit zijn leven schildert, maakt zich schuldig aan blasphemie en compromitteert de vrome levensopvatting. . . . . Het is niet mogelijk in een kort artikel, dat enkel bij hen, die aanspraak maken op het mededragen onzer beschaving den wensch om deze kunst te beschouwen wil doen ontstaan, alle schilderijen uitvoerig te beschrijven, gesteld al dat woorden een equivalent eener andere kunst konden geven. Elke reproductie is eigenlijk welsprekender. Ik hoop echter nog eens een uitvoeriger studie aan den mensch en het werk te wijden. De sfeer der ziel komt u tegemoet en omhult u voor al z'n werk, zooals de „Pièta", een wanhopige klacht van Maria en Johannes, dat God de wereld verlaten heeft; „De zingende engel", een kindengel, die zingt voor een open venster, waardoor men een landschap gewaar wordt met een regenboog, die de aarde met den hemel verbindt, zooals deze engel een middelaarster is tusschen hemel en aarde; „De dwaas", die haar herinnering verloren heeft en dwaalt om een hoogen, varen-begroeiden heuvel, waarop een oud en bouwvallig kasteel eenzaam in de sombere lucht staat; „De burchtvrouwe", een gekerkerde ziel, op een met klimop begroeid steenen balcon van een stillen en ouden burcht, — alleen aangeduid door een ouden, vervallen muur met een dood venster —, verlangend ziend in de opkomende maan, over de slotgracht, waar twee zwanen statig zwemmen. Als titel zou Rollinat's gedicht „Le Silence" onder dit doek, dat vol is van ruïnen-poëzie, kunnen staan:

„Le silence est l'âme des choses
Qui veulent garder leur secret", etc.



Philippe Smit De argelooze aan den oever eener rivier

Want zooals Rollinat de stilte hoorbaar maakt, zoo maakt Philippe Smit het onzienlijke zichtbaar.
Aan het einde van een hooggestemd artikel over El Greco en Philippe Smit, schreef een jong dichter o. a.: „Het komt U misschien onwezenlijk voor, dat een zoo groot mensch en kunstenaar nu in Nederland leven zou, bijna zonder te worden gekend. . . . .; ge vergeet, dat slechts zeer weinigen in onze cultuur contact hebben met de spheer der ziel". Laat ons hopen, dat dit getal door de werken van Philippe Smit vergroot moge worden! Want hierin zijn de woorden van den wijze: „De materieele werkelijkheid is slechts de verschijning van een dieper, d. w. z. psychisch beginsel", in schoone beelden gebracht. En wie geen begrip van de abstracties der philosophie of van de gelijkenissen der religie bezit, die hebbe gevoel voor kunst!

KASPER NIEHAUS.

KUNSTNIJVERHEID

C. A. LION CACHET. Bij gelegenheid van de kroningsfeesten te Amsterdam, anno 1898, trof mij in 't bijzonder de wijze van versiering, aangebracht op eene schutting, die geplaatst was voor een patriciërwoning op een van onze hoofdgrachten. Deze onderscheidde zich van alle overigen, juist door hare oorspronkelijkheid.
Cachet had haar versierd en daarmede had hij mij „gepakt".
Hoeveel heb ik sindsdien in de jaren van onze vriendschap, van zijne groote kunde en juist inzicht mogen leeren! Daarvoor ben ik hem oprecht dankbaar!
Toegerust met een veelzijdig talent, begaafd met een rijke fantasie, onvermoeid in zijn arbeid, weet hij door zijn werk velen te boeien. Cachet behoort, volgens mij, zeker tot de bijzondere figuren in de kunst van den tegenwoordigen tijd. Door zijn fijngevoelden smaak en zijne voorname keuze van materiaal, geeft hij aan al zijn werk eene distinctie, die hem blijvend een plaats zal doen behouden onder de baanbrekers op het gebied van toegepaste kunst uit dezen tijd. In dit jaar is er juist nogal veel over zijn werk geschreven, hoofdzakelijk in verband met zijne scheepsbetimmeringen. Vóóraanstaande lichamen en kunstlievende particulieren roepen zijne medewerking bij voortduring in.
Laten wij hun daarvoor erkentelijk zijn; want zij stellen daardoor het komende geslacht ook in de gelegenheid, uit Cachet's werk meer en meer te kunnen leeren zien, hoe, èn met talent èn met technische kennis in dezen tijd, gewrocht en gewoekerd kon worden, om een kunstwerk tot stand te brengen.



C. A. Lion Cachet

28 November a.s. wordt Cachet 60 jaar. Moge hem de gelegenheid nog dikwijls gegeven worden, ons nog veel van zijn kunst te laten zien.

TOM POGGENBEEK.

BOUWKUNST

OUDE AMSTERDAMSCHE TUINHUIZEN.
TIEN ETSEN DOOR B. WESTENDORP-OSIECK.

Architectuur te ondergaan als een ruimtebeelding, waarin een brok van 't dagelijksch leven zich afsjouwt en te ervaren hoe in rijke schakeering van vreugde en smart dat leven zelf in de bouwsteenen sluipt, welke die ruimte formeeren — ziedaar een recht dat een sensitief mensch zich nu en dan toeeigent, wanneer hij stil en schuchter het stede-schoon tracht te genieten.

Is het een kunstenaar, die beeldend kan uitleven wat in vrome wijding zijn gemoed doorstraalt, dan kunnen zijn producten een moment van vreugde brengen, die de eenling schenkt aan de velen.

Zeker — het is een subjectieve weergave der architectuur en de objectieve denker mag misschien op stellige wijze verklaren dat de bouwmeester zijn geesteskinderen daarvoor niet geschapen heeft.

In zijn intellectueel betoog zal hij nog verder gaan en met stelligheid beweren, dat de opdrachtgever nog minder er aan gedacht zal hebben, deze bouwwerken, waarin een practische en zakelijke geldbelegging tot uiting kwam, ooit tot motief te geven aan droomers om hun vergankelijkheidswaanzin er uit op te diepen.

En toch — is het niet iets oermenschelijks, zoolang er nog wat in ons brandt, de passie aan te wakkeren en buiten ons nuchter zakelijk leven een eigen droomwereldje te scheppen, waarin we telkens en telkens schuil kunnen gaan, wanneer het omringende werkelijke ons te kil wordt?

Zoo zie ik van dat alles iets weerspiegelen in de fijnaanvoelende kunstenares, die een tiental etsen maakte van bijna vergeten, afgeleefde Amsterdamsche tuinhuizen, welke eens de glorie waren van een hard werkend koopmansgeslacht. Het is alsof die vreemde tuinhuizen iets van den wonderen geest willen verhalen, die straalt uit het oude, vergeelde boek van den Prediker en wel daar, waar de ongenoemde aan 't eind van alles de vraag stelt, wat de mensch dan voor al zijn werken onder de zon heeft.

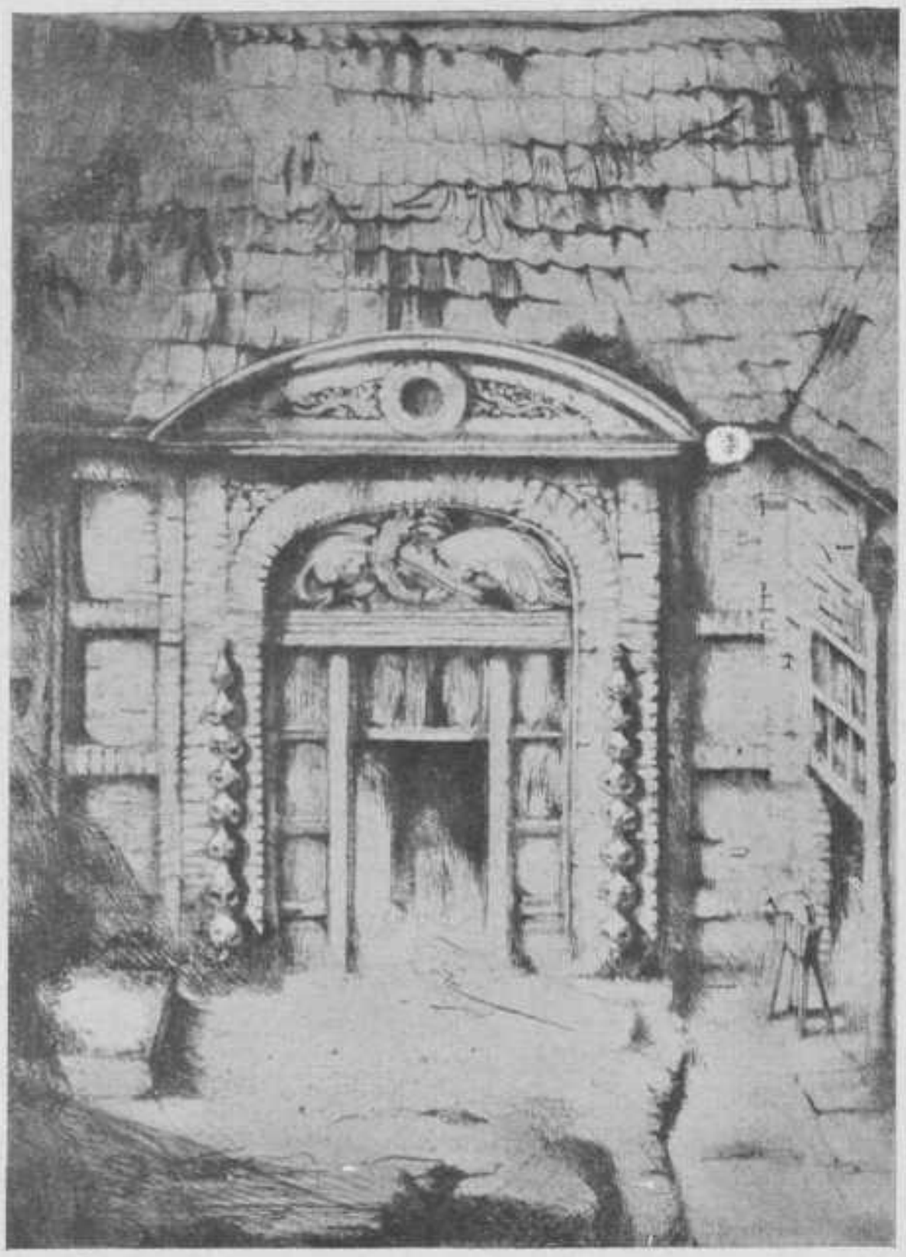
Die kunstenares heeft gevoeld, dat architectuur in al haar abstractheid toch ook een weerglans kan geven van het concrete menschelijke leven, niet als de bouwmeester, wiens illusie ligt in het scheppen van nieuwe, groeiende beelden, heeft zij in strakke lijnen, gaaf en puntig de gestollen gedachten in steen willen weergeven. Zij heeft de producten beschouwd na het moment dat de bouwmeester ze aan de wereld heeft geschonken, een wereld nu die ze op haar beurt zal koesteren en beschermen, maar ook zal loslaten en verguizen, want in de werkelijke wereld zal het „tout lasse, tout passe, tout casse" onmeedoogenloos voortijlen. Juist die tuinhuizen immers zijn ten doode opgeschreven. Ze hebben afgedaan in ons gejaagd en gecompliceerd leven nog vóór de woonpaleizen, waaraan ze toebehooren, zich uitgeleefd hebben. Lang mocht „de wijdvermaarde stad" er prat op gaan, dat in haar kern de koopmanschap ook woonde, maar nog een korte wijle en langs de grachten behoort dit tot de geschiedenis. Is het niet alsof in onze dagen reeds die lange rij van huizen zich opmaken tot een somberen stoet van woon-complexen om het „ave caesar, morituri te salutant" als zwanenzang te laten wegsterven langs de weergalooze pracht der grachten.

Het is juist deze elegische stemming die opstijgt uit het tiental etsen en als een stille droom rondwaart over den arbeid dezer schilderes.

WILLEM VAN DER PLUYM.

I.

Vergeten als een afgedane grootheid, slechts wachtende op den al-slooper, verzinkt het huisje meer en meer in de aarde, waaruit het eertijds zoo fier en statig oprees. De

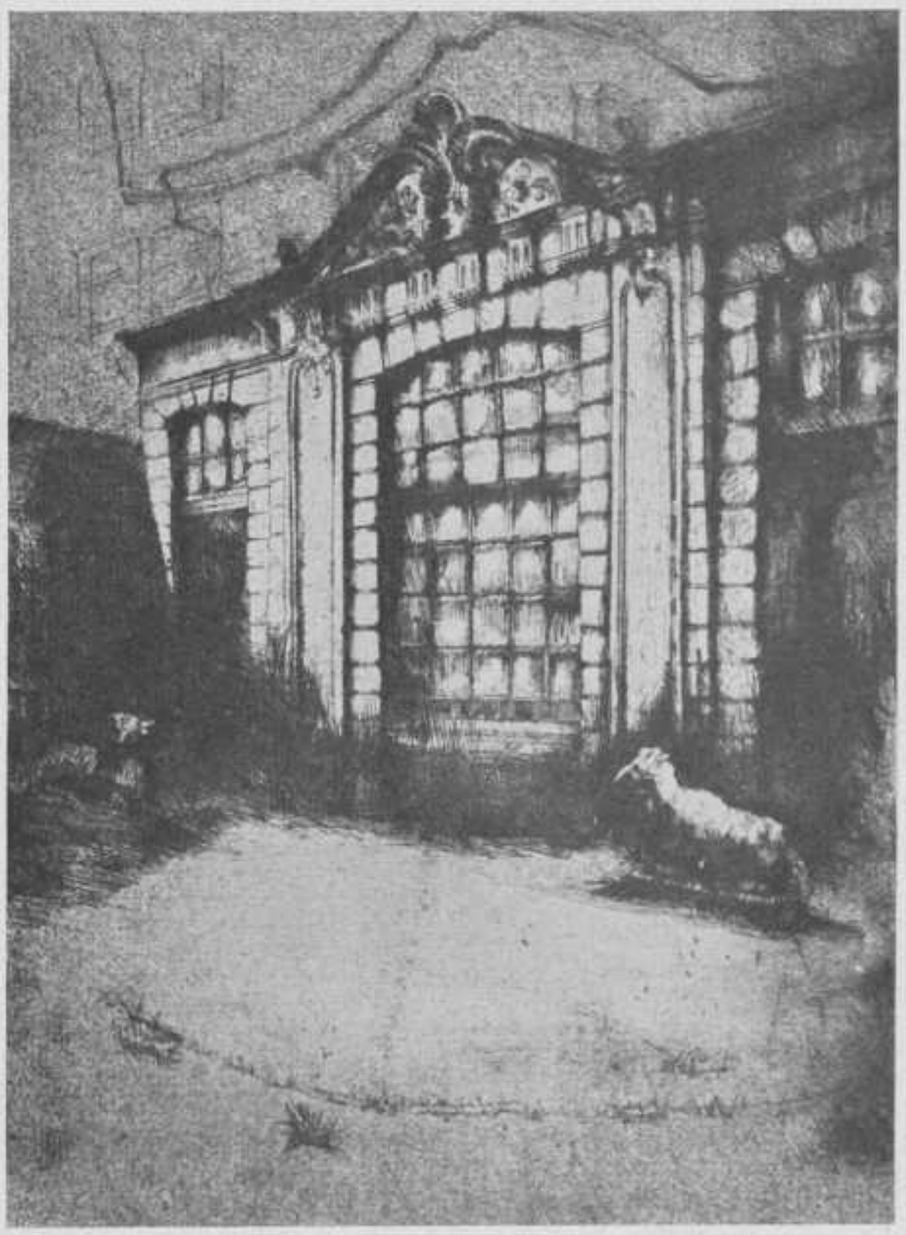


B. Westendorp-Osieck (1) Kloveniersburgwal 23

zielige, uitgeleefde muurtjes leunen mat tegen de eens zoo weidsche ingangspoort, en het is alsof de volle energie van het gansche gedoe in dit brokje architectuur is saamgeschrompeld. Juist hiervoor had immers de bouwmeester-beeldhouwer zich zoo danig uitgesloofd. Nu is zijn trots en glorie tot een vreemd gapend gat verwrongen en zoover de flodderige gordijntjes den doorkijk niet belemmeren, lonkt het den aanschouwer naar een vaag en onbestemd doel. Links en rechts bengelen op de uitgezakte pilasters looftrossen, wier pittige vormen van weleer, samengeklonterd zijn tot een snoer van vooze knollen. En toch vormen ze weer een harmonie met het geheel, nu die afgesleten slierten mee willen droomen in het langzaam versterven.
Zoo werd de zakelijkheid van intieme woonruimte uitgeleefd en zette zich om tot werkplaatsje van een nijveren ambachtsman, waarvan de practische slijpsteen en trog getuigen. In al hun vereenzaming typeeren ze vol ernst de eeuwige verandering van doel.

II.

De allure van het „groot doen" streek ook over Aemstels stad—en lang in de 18e eeuw nog zou ze haar kracht doen gelden, toen ze reeds in haar geboorteland was overvleugeld door het parfum der rocailleurs. Hier in Holland echter aanvaardt ze een compromis en zal haar forsche lichaam omhangen worden met fijnzinnige rococo byoux. Ja haar genade gaat zoo ver dat zelfs op 't eind dier krakende eeuw, triglyphen en metopen moeten getuigen van den adem der klassieken, al moge deze in het noorden een weinig bevroren zijn.



B. Westendorp-Osieck (2) Prins Hendrikkade 171

Zoo staat dit tuinhuis, waarin de drie opeenvolgende stijlbegrippen der 18e eeuw versmolten tot één synthese, nu droomend aan 't eind van den tuin. Mochten andere hun veile lichaam te koop bieden aan de maatschappelijke veranderingen, dit had fier alles getrotseerd. Hier was het „parce domine" wellicht gevolgd door een „parce domui tuae" en daarom verhoord en behoeden zijn beide stilzwijgende wachters nog niet gemetamorphoseerd te worden in een practischen slijpsteen en trog.

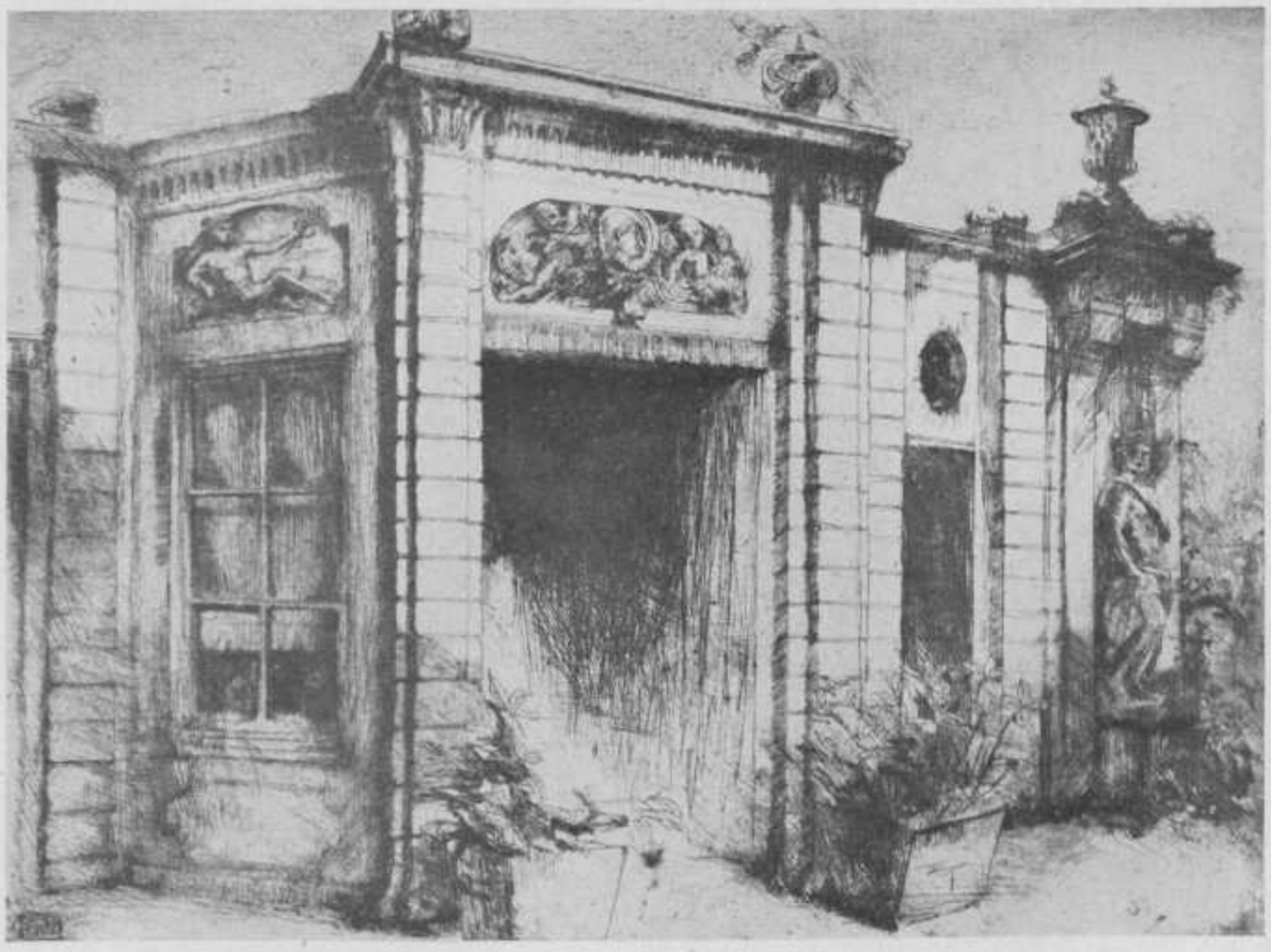
III.

Er zijn eenmaal wezens voor wie droomen en versterven iets buitenissigs is en slechts het daadwerkelijke de eenige mogelijkheid inhoudt van een bestaansvoorwaarde. Zij zijn het, wier vierde evangelie aanvangt met: „in den beginne was de kracht" en schijnen van hun prille jeugd af iets hiervan opgepot of geweckt te hebben om later nog een stimulans aan hun laatste levenssappen te verzekeren. Zoo ook hier; bij



B. Westendorp-Osieck (3) Keizersgracht 643

dit tuinhuis schijnt de laatste stormende kracht gestuwd te worden in voorsprong dat uit het stervende muurvlak nog eenmaal op wil prangen. Onstuimig jaagt het zijn vensterborstwering, beladen met wild krullende schelpen omhoog, terwijl zijn pilasters door zwoele druipsteen-banden omwikkeld worden. Hoog boven dit alles kuift de sterk uitgeholde kroonlijst als beeindigingsvorm tegen de fijngrijze hollandsche najaarslucht.
Toch zou dit kleine brokje architectuur nog gevaar kunnen loopen een verbrokkeld aan-



B. Westendorp-Osieck (4) Keizersgracht 317

zien te geven, zoo niet een drabbige verflaag als een soepele huid het geheel overtrokken had. Als een dekmantel der liefde beschut deze huid de muurvlakken, die anders door den tijd zoo langzaam weggevreten kunnen worden.

IV.

De storm woedt verder. De tijd van vereering der klassieke vormen-pracht heeft zich ook in Holland doen gelden. Het soepel plastisch uitgedijde bouw-lichaam zal teruggebracht worden tot een kantigen en stuggen vlakken-bouw. De synthese van het omsluiten der ruimte door een in zichzelf gerijpten vorm, wordt weer verlaten voor een kunstig tegen elkaar-geplak van wanden-complex. Mocht in Frankrijk Jean Jacques' rurale ideeën-wereld, gevaren in 't bekrompen brein der Oostenrijksche en haar trawanten, den bouwmeester verleiden tot de paskwilachtige hameau-hallucinatie voor haar paleismenschen, omgekeerd zou zich nu in Holland het sobere burgerdom een paleizen-bouwstijl in zijn landelijke theehuizen gaan wenschen.
Het hier gebeelde vertelt ons van dien luister, waarin het vermaarde koopmansgeslacht een van zijn trouwe zonen liet wonen. Is het onbegrijpelijk dus, dat deze uit eerbied voor zijn bedrijf, het zinnebeeld van welvaart, den Mercurius, in zijn waarheid naakt liet vereeuwigen in het rustig tuinhuis.

V.

Tot nog toe waren de gebeelde bouwgedachten meer of minder decoratieve reliefafsluitingen van den tuin. Ze schenen vaak als uitgerolde coulissen, waarachter nog een ruimte voor intiem woon-leventje zich deed vermoeden. Nu echter zien we zoo'n tuinhuis een ruimtewerking zelf worden en grijpt in zijn verschijning juist daarom naar het oerbegrip der bouwkunst dat omsluiting der ruimte in laatste instantie is. Zagen we tot nog toe optrekjes spaarzaam bedeeld met



B. Westendorp-Osieck (5) Heerengracht 546

een vlak of flauw-hellend dak, thans nu een zelfstandig bouw-lichaam in den theekoepel bereikt is, wil het dak ook als massa-werking plastisch aangevoeld worden. Schoof bij de voorgaande typen het gewir-war van takken slechts als een fijnzinnig licht- en schaduwspel flaneerend over zoo'n muurvlak heen, thans zijn het de boomen zelve uit wier bonkige stammen een bladerenkrans zich ontwringt, die de ruimte in haar drie afmetingen wil omramen en als baldaquin het boltronend koepeldak zal overhuiven.

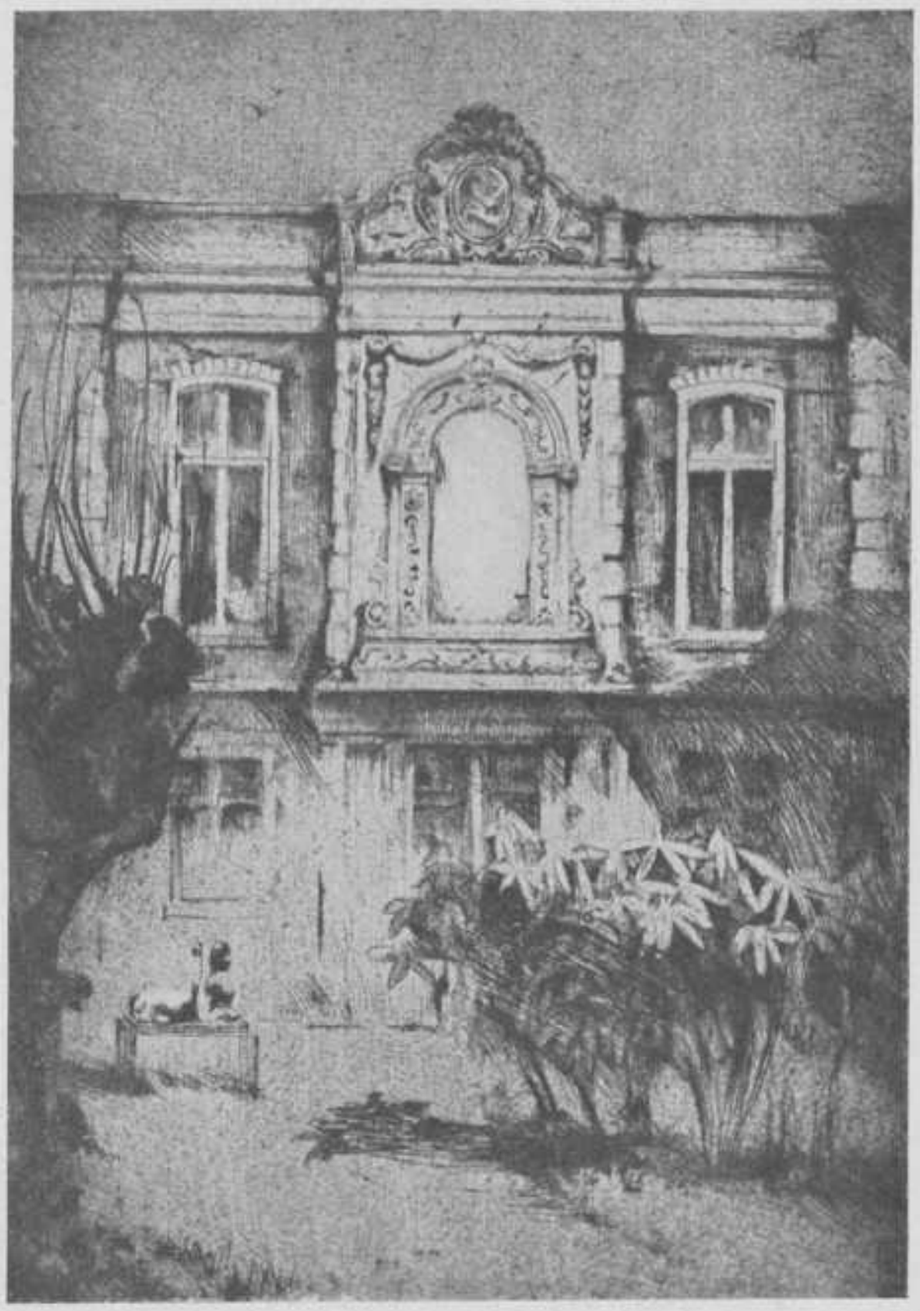
VI.

Er was een tijd, waarin het onwaardig gekeurd werd het dak, als beschuttend element der behuizing, den voorbijganger te toonen. Was dit begrip uit het zuiden, uit het land van den „Sole" naar Frankrijk overgewaaid, dan zou dit op machtige wijze gepropagan-

deerd worden door Claude Perrault's Louvre façade. Maar eenmaal „en marche" zou die paleizen-stijl met zijn ontkenning van dak, weldra ook doordringen in de landen van sneeuw en regen. Vooral na de opheffing van het edict van Nantes zullen hier de bouwmeesters onder de refugiés, niet het minst een Daniel Marot, die fransche architectuuridee enten op het bestaande.
De gevelbouw, deftig en groot door kolommen en pilasters rhythmisch verdeeld en bekroond door een zwaar doende balustrade, zal weldra zich ook in de tuinhuizen gaan uitleven. Waar vroeger stilte en eenvoud nog het kenmerk was, zal nu alles omgetooverd worden tot een sensueele barokstemming, waarin de deftige regentenfamilie zich meer en meer bewust wordt van haar gewicht.



B. Westendorp-Osieck (6) Heerengracht 475



B. Westendorp-Osieck (7) Heerengracht 493

VII.

Oer-menschelijk is het overschrijden van doel en hieruit is dan ook te verklaren dat het simpele intieme middag-vertrekje kan zwellen tot een paleisachtig gebouw. Hier nu neemt het de allure aan van een volledige woonillusie en zelfs zoo dat de lage beganengrond verdieping tot verblijf zal benut worden van het bedienend personeel, terwijl de bovenverdieping weidsch en grootsch, gelijk bij het Italiaansche paleis, het heiligdom der familie moet typeeren. Nu de patriciër in den loop der jaren ontgroeid is aan den gewonen stede-burger, zal ook het uiterlijk den glans van zijn ongekenden rijkdom moeten afstralen. Zoo goed als hij nu, de groote man van zaken, een bedrijvig personeel dagelijks om zich voelt, zal hier in het tuinhuis zijn altijd nog degelijke huisvrouw

toch ook een eerbiedwaardige matrone willen zijn door zich te omgeven met een stoet van gedienstigen. Het zijn juist deze vertrouwden der vrouw, die als familiemeubels beschouwd, een erfgoed vormen dat vaak van het eene in het volgende geslacht overgaat. En gelijk het tuinhuis met zijn regentenglorie langzaam zou verdwijnen, zoo behoort die kategorie van gedienstigen ook tot het verleden thans.

VIII.

In de eeuw der al maar voortkweelende dichter-genootschappen duiken toch ook nog eenige merkwaardige dichters op, wier gaven verder gaan dan het doorsnee-type van Jan de Poet, gelijk Bilderdijk, naar ik meen, die goedzakken noemde. Onder de uitverkorenen nu moge met eere genoemd worden Hubert Poot, de zanger van de landelijke rust. En was het juist niet deze idylle, welke de Amsterdamsche grachtenhuizen in hun fijnstemmige tuinen wilden opwekken.

Niet altijd toch was er tijd om naar zijn buitentje aan Vecht of Amstel te rijden en moest de stille theekoepel ook hier het zalig verblijfje zijn wanneer „de halve wereld voelt met lust", „zich uit den dichten drom der daegsche zorgen redden" gelijk Poot het zong.

Daar stond dan het huisje als een pretiosum in den tuin gelijk de porcelein-kast in de „zaal". Was het dus te verwonderen dat de veelhoekige vorm van de laatste stilzwijgend op de eerste overging en bijbehoorende beelden, vazen en wat dies meer zij, als opschik ook het tuinhuis sierden. Nu is het leven uit dit alles gevloden, slechts de wat uitgezakte maar toch stevig geconstrueerde tuinbank fluistert stillekens, dat pater en mater familias zwaarwichtige „persoonaadjes" waren.

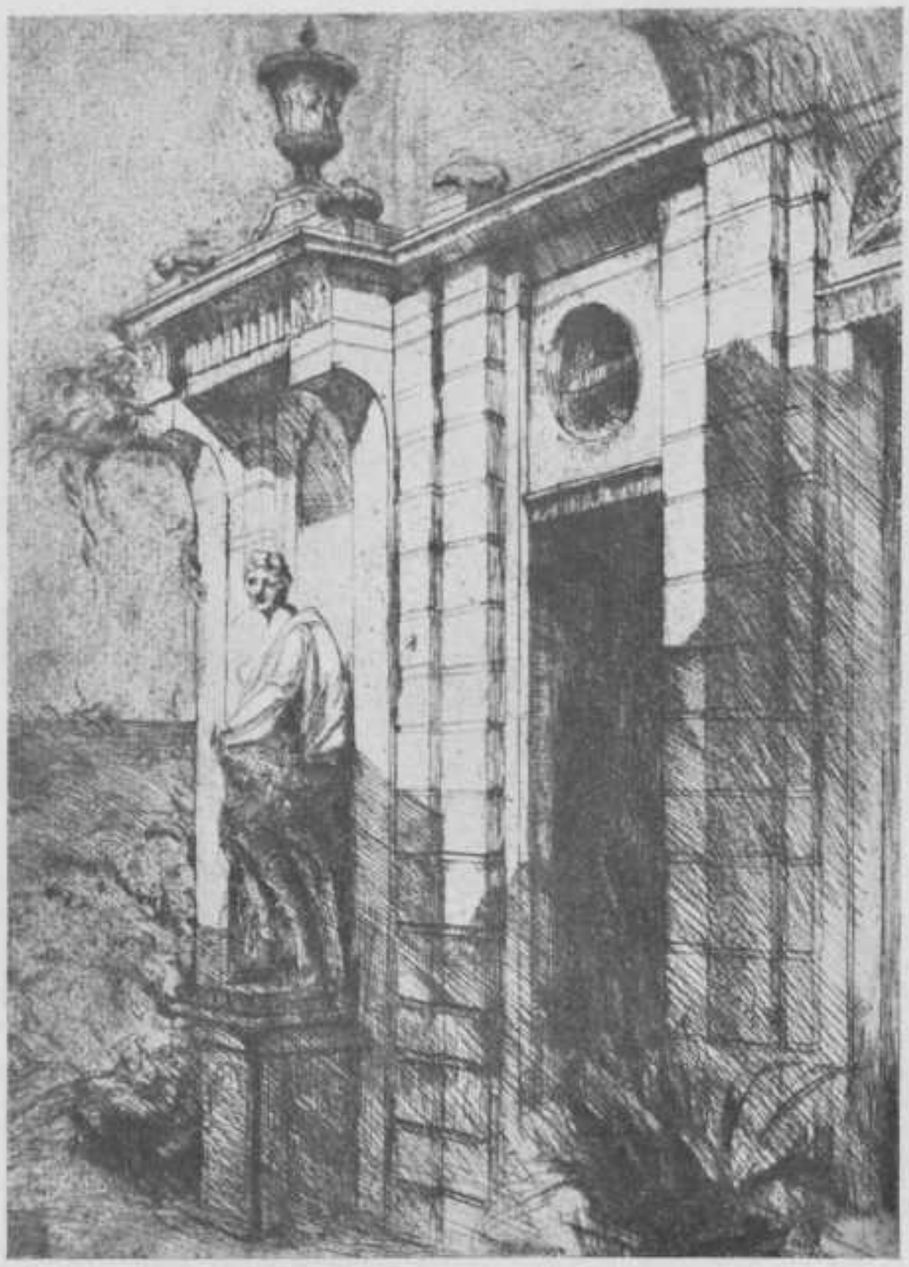
IX.

Pieter Langendijk heeft in zijn „spiegel der



B. Westendorp-Osieck (8) Heerengracht 434

vaderlandsche kooplieden" op 18e eeuwsche luimige wijze de nabootsing der Fransche zeden en gewoonten van het Hollandsche koopmansgeslacht getypeerd. Al was de stevig en solide generatie der „Ernsten en Hendrikken" niet geheel en al overgegaan in de „Ligtharten en Losbollen" zooals de Poeet zijn personages belieft op te voeren, toch is er wel een kantje van vermakelijke grootheidswaan in, wanneer het intieme tuinhuisje opgevijzeld wordt tot een bijna deftig Lodewijk XVI paleisje. We hebben dit reeds gezien in de vierde ets, waar-



B. Westendorp-Osieck (9) Keizersgracht 317

van deze thans een detail geeft. De consequentie van dit alles bracht mee, gelijk de Fransche architectuur de beeldhouwers opriep hun gaven kunstig uit te strooien over haar scheppingen, dit ook in Holland na te volgen. Maar hoe dan ook, zeker getuigt dit tuinhuis van de liberaliteit des eigenaars, die den beeldhouwer vrij liet zijn vrouwen-figuur te scheppen naar eigen geest. Immers een dergelijk wezen, voor drievierde slechts gekleed en dan nog in bijna bedenkelijk dun gewaadje; 't was veel gevergd van den soliden braven koopman. Nu ja—hij zelf mocht weten dat dergelijke wezentjes ongelegitimeerde dochters waren van vaak ravissante Fransche moeders, maar noch zijn zedige familiekring, noch de buitenwereld behoefde die geheimen te kennen. Hier moet het eigendom dus toebehoord hebben aan een vrijer geest, dan die in het kamp der philisters zijn kracht zoekt en naar buiten hoogelijk prijst de oprechte burger-dochterdeugd der passieloozen.

X.

Goethe zegt in zijn „Wahrheit und Dichtung", dat er menschen zijn die vol illusie kunnen staren naar het wondere spel der ondergaande zon om tegelijk te genieten van het aan de tegengestelde zijde opkomende maanlicht. Zoo gaat het blijkbaar ook sommige deftige burgers der 18e eeuw, wanneer ze in den herfst vol verrukking het gelen der bladeren bespieden. Naarmate het schouwspel der kleurenpracht-verandering afloopt, doemt voor hun oogen een ander aspect op en verlustigen zij zich er in hoe de tuinhuisfaçade meer en meer werkelijkheid wordt als begrenzing van hun erf. Als een uitgerold steenen scherm, lijkt het als 't ware een deftig tweede huis en toch is het vaak niet anders dan een schijngevel waarachter weinig of niets van woonruimte



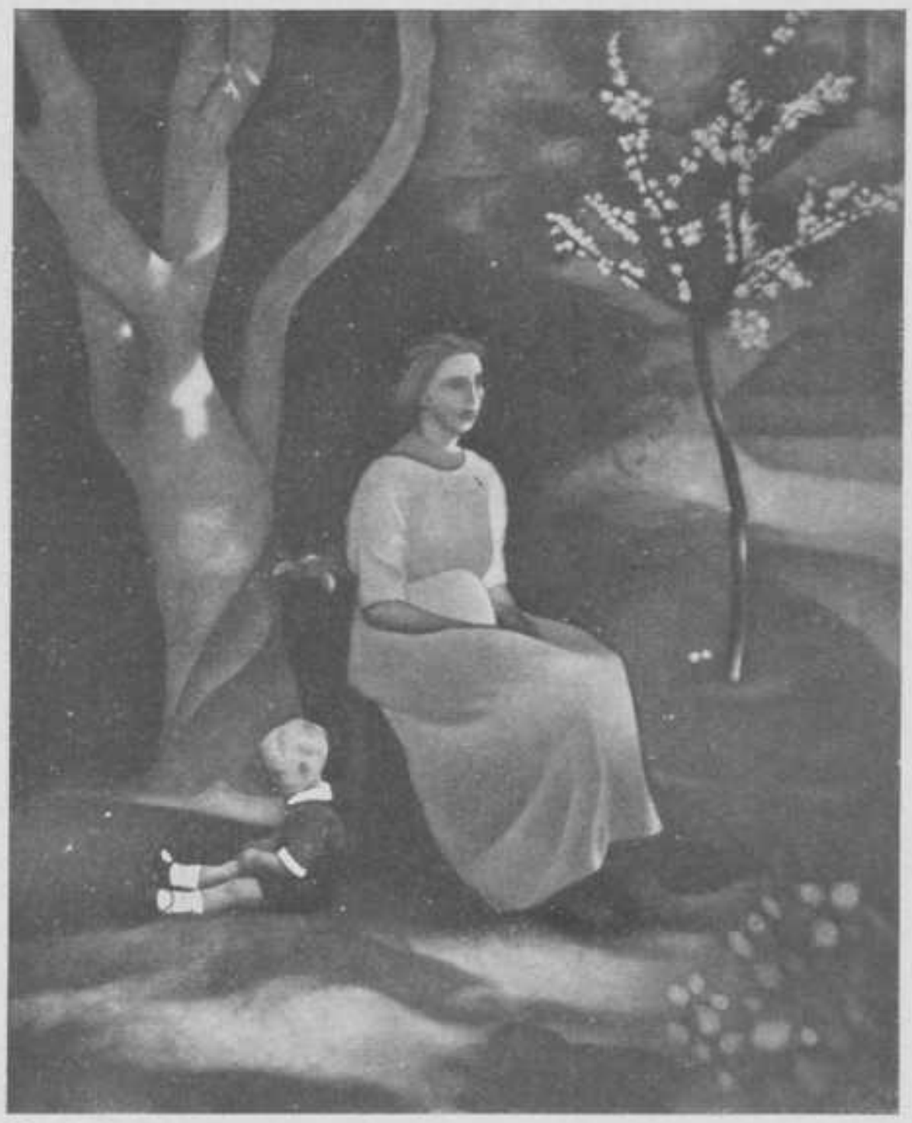
B. Westendorp-Osieck (10) Heerengracht 491

te bespeuren valt. Maar is de schijn, de verbeelding dikwijls niet voldoende voor tal van menschen. Zeker als ze er te veel waarde aan gaan hechten, sluit men ze liever op in bepaalde inrichtingen, maar zoolang ze zonder schade te berokkenen aan de mede-ondermaanbewoners, hun inbeelding uitleven, dan laat men ze gaan. Waan en schijn, worden ze niet vaak verhaspeld en verwanten genoemd van ideaal en illusie en zijn het deze niet die den mensch soms helpen in den harden wereldstrijd. Zou de stil starende kater op het dunne planken schuttinkje misschien iets van de wijsheid der eeuwen hebben vernomen, waarin waan en schijn nog welig tieren, maar ideaal en illusie toebedacht worden slechts aan imbecilen?

TENTOONSTELLINGEN

AMSTERDAM is een Fransche en een Duitsche kunsthandel rijker geworden. Op de Prinsengracht bij de Utrechtsche straat heeft de heer Van Deene een Fransche inrichting geopend, die hij „Galerie d'art Français" noemt, doch waar naar ik meen, tot dusver het meest werk van Hollandsche schilders vertoond werd. Nu exposeeren er Kasper Niehaus, peintre et le sculpteur Johan Polet, artiste Hollandais. Het is mogelijk dat onze stad even veel Fransche als Duitsche inwoners telt en alleen in dat geval heeft het raison dat de heer Van Deene, een volbloed Amsterdammer naar ik meen, zich van de Fransche taal op zijn publicaties bedient. Dit tusschen twee haakjes, de hoofdzaak is of wat hij laat zien de moeite waard is en dit moeten we onmiddellijk toegeven. Het was ons bizonder aangenaam kennis te maken met het werk van Kasper Niehaus die als kunstcriticus van *De Telegraaf* zijn Fransche neigingen niet alleen niet onder stoelen of banken steekt, doch aan zijn medeschilders dezelfde hooge eischen stelt als aan zich zelf. Er zijn hier slechts zeer weinig schilderijen, maar de qualiteit vergoedt de quantiteit. Niehaus toont ook in zijn werk dat de Fransche schilderkunst voor hem geen gesloten boek is en zonder zich op een of ander Franschen schilder van naam te inspireeren, draagt het goede Fransche qualiteiten in zich als daar zijn: smaak in de compositie, vorm en kleurbeheersching. Men ziet 't het werk aan, dat het niet spoedig is losgelaten en het onderwerp den schilder heeft bezig gehouden tot hij het in zich had verdroomd en beheerschte. Zoowel de kleur als de atmosfeer zijn van een gevoeligheid, die men uit het hier gereproduceerde schilderij zeer duidelijk kan onderkennen en die ons den sleutel in handen geeft voor zijn groote vereering van het werk van Philippe Smit, waarover hij in dit zelfde nummer schrijft.

Thans vertoont de heer Van Deene het werk van den Franschen schilder Robert Lotiron, meestal met het plamuur-mes geschilderd, weinig pretentieus, doch goed van kleur.



K. Niehaus — Moeder en Kind

ARTI heeft Zaterdag 18 October haar Najaars-tentoonstelling geopend voor veel belangstellenden. Het is een tentoonstelling van aquarellen, pastels en teekeningen, waarbij zeer veel goeds. O.m. zijn er ook enkele doeken, of beter, teekeningen van Paulides, welke in ons vorig nummer werden afgedrukt. De kleine zaal, waar men vroeger niet gaarne gehangen werd, heeft door de goede zorgen van den architect H. Baanders een nieuwe verlichting gekregen met een velum, waardoor het zaaltje een groote verbetering heeft ondergaan. Er is sprake van, de groote zaal op gelijke wijze te verbeteren, wat de zalen als tentoonstellingszalen zeer zou doen winnen.

BIJ BUFFA een tentoonstelling van mevrouw Van Houten-Edwards, een Amerikaansche van geboorte. Zij schildert stadsgezicht en figuur, ook landschap en zoekt bij voorkeur naar kleur, sterke kleur, zooals onze beste impressionisten dat deden. Bij deze firma zijn verschillende belangrijke tentoonstellingen in zicht: van 1-15 November Hetty en André Broedelet, van wier beiden, sedert het verdwijnen van den Larenschen Kunsthandel in Amsterdam, men niet veel meer te zien kreeg. Naar ik hoor moeten beiden met zeer belangrijk werk uitkomen. In December komt er een tentoonstelling van het werk van Coba Ritsema; in Januari van Ernst Leyden. In het nieuwe jaar twee jubilarissen: Wijsmuller, die 70 jaar wordt in Februari en Bernard A. van Beek van Kortenhoef, die zijn halve eeuwfeest viert.

DE WEISSENBRUCH-TENTOONSTELLING in het Sted. Museum is weer uitgesteld, doch dit beteekent niet dat zij is afbesteld.

IN PULCHRI wordt Zaterdag 8 November een Eere-tentoonstelling voor wijlen Suze Robertson ingericht door haar dochter en met een toespraak van Mr. Dr. Bakels geopend. Bij die gelegenheid zal een verluchte catalogus verschijnen met een levensschets door N. van Harpen. Vele schilderijen en teekeningen, die nooit tentoon gesteld werden en andere uit particulier bezit zullen deze tentoonstelling tot een zeer bizondere maken.

DE FIRMA CASSIRER uit Berlijn, die daar voor den oorlog behalve de moderne Franschen de meest moderne Duitschers vertoonde, was sedert jaren de kunsthandel van Max Liebermann. Dat hij hier na een opening met een tentoonstelling van oude kunst, die wij niet zagen, nu in het nieuw betrokken huis op de Keizersgracht met een tentoonstelling van dezen vermaarden Berlijnschen schilder volgde, laat zich begrijpen. Groot is de voorraad van Liebermann's werk niet meer en behalve enkele oude werken uit Holland leert men den modernen Liebermann met deze tentoonstelling niet kennen. Liebermann werkte vroeger jaren geregeld des zomers in Laren en Noordwijk, waar ook Cassirer destijds een eigen villa bezat. Liebermann was een groot vereerder en vriend van onzen Jozef Israëls, over wiens werk hij meermalen met groote vereering schreef. Israëls had op zijn beurt ook waardeering voor het werk van Liebermann, die meer dan Israëls de kunst verstond zich aan de nieuwe stroomingen in de schilderkunst aan te passen. Voor mij is het Hollandsche werk het sympathiekst. Zijn vlasschuur uit Laren en zijn hofjes uit het Amsterdamsche Oude Mannen- en Vrouwenhuis aan den Amstel van Haarlem en Leiden leven nog steeds in mijn herinnering voort. Behalve Liebermann zagen we bij Cassirer menig mooi en interessant oud schilderij en ook nog Fransche Barbizonners.

KUNSTENAARS-PORTRETTEN vormen veelal voor kunstliefhebbers een groote aantrekkelijkheid, omdat men, bewonderaar van een schilderswerk, hem gaarne in persoon wil zien, al is het slechts om te kunnen

controleeren of hij de voorstelling, die men door zijn kunst van hem kreeg, nabijkomt. Het was daarom een goede gedachte van de Vereeniging tot het vormen van eene openbare verzameling van hedendaagsche kunst te Amsterdam (bij verkorting de „Vereeniging met den langen naam" genoemd) een tentoonstelling aan te richten, van portretten, door hen zelf en door anderen geschilderd, van kunstenaars die met werk in de verzameling der Vereeniging vertegenwoordigd zijn, ter gelegenheid van het 50 jarig bestaan, waarover wij in ons vorig nummer berichtten. Een belangwekkende tentoonstelling vooral voor psychologen, die hier hun studiën op de proef kunnen stellen en aan de vaak geuitte en ook door mij onderschreven stelling, dat het uiterlijk van een kunstenaar in de meeste gevallen klopt met zijn werk, kunnen toetsen. Er zijn natuurlijk uitzonderingen, die den regel bevestigen, doch in het algemeen zal men de zelfportretten ziende, niet kunnen beweren, dat men zijn werk kennende, zich van den geportretteerde een geheel andere voorstelling heeft gemaakt.

Een tweede punt van studie gaf deze tentoonstelling te zien in het groote verschil van opvatting die de schilder zelf in zijn zelfportretten van zich heeft en die anderen, vrienden zelfs, van hem hebben. Dat loopt zeer uiteen. Over het algemeen is de commissie uit het bestuur er in geslaagd nagenoeg van allen, meer dan een en vaak zeer verscheiden, portretten bijeen te krijgen. Israëls, Vincent van Gogh en Mankes zijn wel het meest en het meest verscheiden vertegenwoordigd. Jammer dat zoo'n collectie weer uiteen moet en niet in een afzonderlijke zaal bijeen kan blijven. Ik ben overtuigd dat vele bezitters evenals mevrouw de Wed. Slagmulder met het portret van Israëls deed, hun bezit aan portretten gaarne voor het Stedelijk Museum zouden afstaan. Het zou vooral voor den vreemdeling een groote aantrekkelijkheid te meer zijn.

JAN POORTENAAR, die steeds reizende en trekkende was, doch zich nu weer in Amsterdam heeft neergelaten, vertoonde zijn etsen bij Fetter & Co. Veel nieuw werk, dat bizondere bespreking vraagt, zagen wij er niet bij. N. v. H.

BREITNER. In den Rotterdamschen Kunstkring stelt men de schilderijen, aquarellen en schetsen van Breitner, uit de verzameling Hidde Nijland, tentoon. Met klaar en vroegtijdig inzicht bijeengebracht, toen nog zeker niet velen den schilder waardeerden, is deze collectie in meer dan een opzicht belangrijk, al ontbreken haar werken als de Japansche figuurstukken en de schitterende geschilderde naakten (wel maakt er een geteekend naakt deel van uit). Zij is belangrijk, omdat er schilderijen toe behooren uit den tijd, toen Breitner in zijn volle kracht stond; zij is het mede, wijl zij een kijk geeft op zijn ontwikkeling van leerling tot meester.

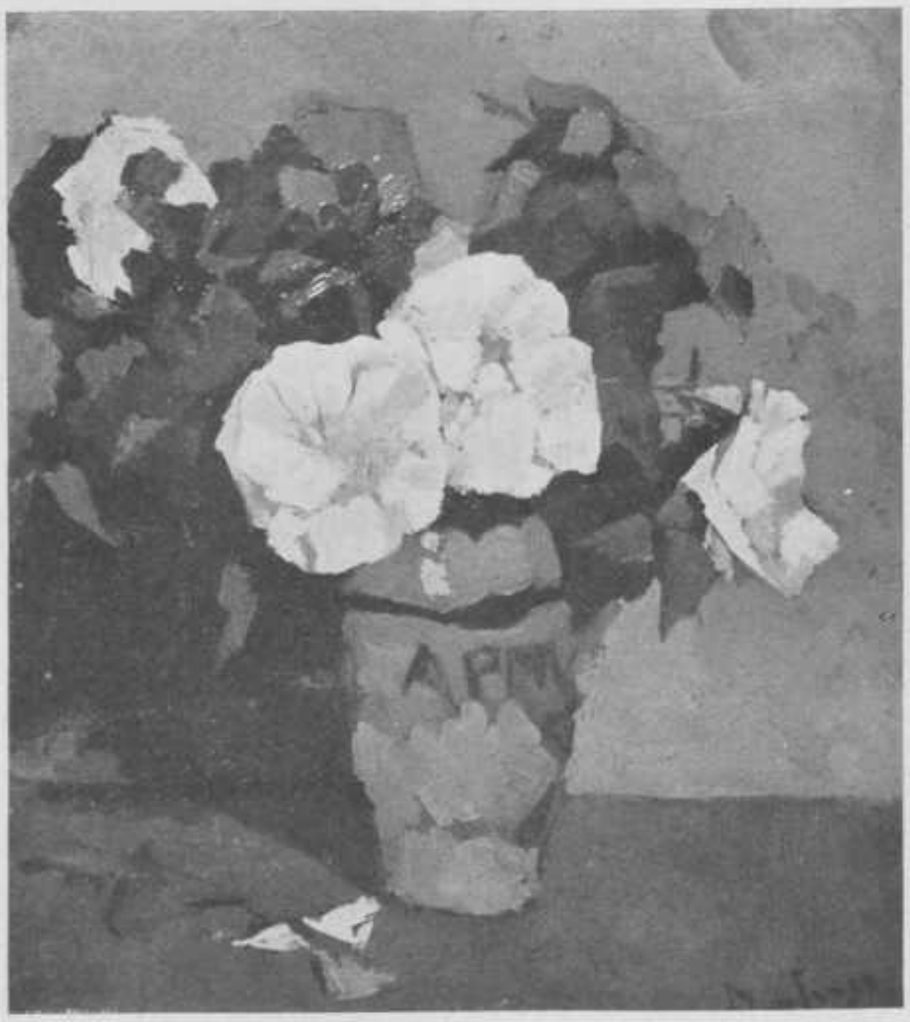
Er zijn academie-teekeningen zonder buitengewone waarde; maar die toch beteekenis hebben, juist omdat zij doen blijken, dat de sterk-persoonlijke kunstenaar, die Breitner was, pas zijn kracht en zijn majestueuze macht heeft kunnen toonen, nadat hij de vrijheid had verworven om aan zijn impulsen toe te geven. Oude studies, met historische tafereelen tot onderwerp, bewijzen, dat Breitner in zijn jeugd den invloed van zijn raadsman Rochussen heeft ondergaan; maar óók, dat hij desondanks toen al iets eigens had. Dat was die zin voor krijgshaftigheid en onstuimigheid, welken men in vrijere uiting terugvindt in zijn cavaleriestukken, waarvan hier een omvangrijk werk aanwezig is.

Het belangrijkst op deze tentoonstelling zijn de groote stadsgezichten, in welke de ontvankelijke beschouwer het duidelijkst de eigenschap herkent, die Breitner van voorgangers als Jacob Maris onderscheidt. Hij bezat de vatbaarheid voor directe visueele sensatie en schilderde zijn hartstochtelijke

emotie van de stad; de anderen componeerden een stadsbeeld.

VAN HOYTEMA. Een kleinere retrospectieve tentoonstelling, van beperkter overzicht, werd in „De Zonnebloem", den Haag, gehouden. Daar zag men kleine litho's en teekeningen door Th. van Hoytema; zeker niet zeer imposant, doch daarom niet minder belangrijk werk.
Met Van Hoytema's scherpe waarneming, kan men zijn liefde voor de dingen der natuur, zoo sterk-in-teederheid, en zijn zin voor het decoratieve waardeeren.

JONKVR. M. DE JONGE en MARGOT VAN HASSELT hielden een tentoonstelling van schilderijen en studies in de Kunstzaal-Everts te Rotterdam. De stellig zeer opmerkenswaardige knapheid van Jonkvr. De Jonge toonde zich daar in verschillende uitingen. Er waren naaktstudies (teekeningen) zóó op het papier gezet, als in een enkel, magistraal gebaar. Die zekerheid van geest en doen kenmerkt ook haar schilderijen; stillevens zonder atmosfeer, zonder het geringste van dat, wat men gaarne bekoring noemt, soms hard van kleur, en toch nooit grof. Daarvoor bewaart hen de beschaafde smaak der schilderes, welke haar een enkele maal iets doet bereiken, dat meer dan krachtig van expressie is, n.l. sterk van karakter, en voornaam.
Het werk van mej. Van Hasselt zal waarschijnlijk menigeen „sympathieker" zijn. Het is zeker niet zoo persoonlijk als dat van Jonkvr. De Jonge; juffrouw Van Hasselt zoekt blijkbaar nog, in haar arbeid en in zichzelf. Zij schilderde o.m. uitvoerige bloemen- en vruchtenstillevens, van goede stofuitdrukking; een stilleven met een kastje, dat verschillende voorwerpen draagt: een schilderij, die alshetware de intimiteit ademt van een *bewoond* intérieur en dus zeker niet zonder atmosfeer is; een groot zelfportret, dat levensspanning mist en stellig ook niet feilloos van vormgeving mag worden genoemd. Het stilleven met het kastje en nog een ander met een heiligenbeeld schijnen de richting te wijzen, in welke deze schilderes (die men niet mag verwarren met de portretschilderes Bertha van Hasselt) zich vermoedelijk met de beste uitkomst zal ontwikkelen. Maar het is verstandig, daar nog niets met zekerheid van te willen zeggen.



Jonkvr. M. De Jonge — Bloemen

PULCHRI STUDIO. Tentoonstelling van werken der leden. Een zoo uitgebreide tentoonstelling kan men in een overzicht als dit, eigenlijk slechts vermelden. Een onderscheidende bespreking zou bij volledigheid te veel ruimte vergen en bij beperking allicht tot een voorkeur leiden, die onrechtvaardig kon schijnen.
Waar mocht het trouwens toe dienen, werd hier medegedeeld, dat Is. Israëls, Lizzy Ansingh e. a. goed, sommigen daarentegen weer minder goed, enkelen misschien slecht

vertegenwoordigd waren? In een kort bestek, als dit, bepaalde deelnemers aan de tentoonstelling afzonderlijk te noemen, kon slechts zin hebben, indien deze, door met iets bizonders te verrassen, een ongewoon-levendige aandacht hadden gewekt.
Dit nu, komt op Pulchri-tentoonstellingen te weinig voor. De algemeene indruk van deze is er in den regel een van degelijke middelmatigheid. Zeker behoeft zulk een middelmatigheid niet zonder verdiensten te zijn; zij is het ditmaal stellig niet. Maar verrassingen zou men er toch niet aantreffen, waren daar niet het navrant-zinnelijke en toch zoo teer geschilderde naakt van Jan Sluijters en het fijne, in hout gesneden jongenskopje van Termote.
Wat over werk van andere inzenders te zeggen kon zijn, blijve bewaard voor bespreking van groepen-tentoonstellingen.

VAN DAALHOFF, in den kunsthandel Walrecht, Den Haag. Eentonig? Men beweert het soms. En men heeft nog brutaler bewering. Dat de eigenaardige toon, waar Van Daalhoff's schilderijen om bekend zijn, resultaat zou wezen der toepassing van een maniertje. Een foefje, dienend om gebreken, o.a. onvaste schildering, te verhelen.
Ware dit juist, men kon opmerken, dat de schilder zijn doel dan toch niet bereikt, zoolang men die gebreken desondanks bespeurt. En tevens vragen waarom hij het maniertje niet stelselmatiger aanwendt.
Het schijnt integendeel juist, dat Van Daalhoff dikwijls tracht tot een andere, niet aldus versluierende schildering te komen. En dat niet nu voor het eerst; reeds jaren geleden heeft hij gepoogd, dingen te schilderen in hun eenvoudige wezenlijkheid. Een stilleven, dat hier aanwezig was, bijna twintig jaar oud, bewijst het. Men neemt hetzelfde streven naar meer openheid, meer klaarheid, aan een drieledig landschap waar, dat een her-dichting in kleur en vorm, van een vers van Gorter zou zijn. Hetzelfde streven, doch met verschillende uitkomst. Mat is de toon van het stilleven; die van het landschap licht-doorschenen, ofschoon gedempt.
Wie met verwondering erkent, dat de stille droomer, die Van Daalhoff is, die zich telkens opnieuw in zichzelf verdiept, toch altijd zoo zuiver gevoelig blijft en nooit in zijn gevoel verstart, gelooft niet aan een foefje.

MOISZEY KOGAN, bij d'Audretsch, Den Haag. Deze is een Russische beeldhouwer; maar beelden waren er op de tentoonstelling slechts enkele en dan nog meerendeels van kleine afmeting. Dit laatste is echter van weinig belang; in grootere beelden kan bezwaarlijk meer adel van geest zijn uitgedrukt dan in die kleine.
Voor het overige werd de tentoonstelling gevormd door een aantal teekeningen en weefsels, en, niet in dezelfde mate belangrijke, houtsneden.
Bijna al dit kleine werk wordt gedragen door een voornamen geest, geuit met een geniale gemakkelijkheid van voordracht, welke evenveel eerbied als bewondering wekken. Het is nagenoeg alles grootsch in het kleine. Eigenaardig, om de statigheid der conceptie in zulk een klein teekeningetje te waardeeren, is het, een der naaktfiguurtjes te beschouwen, van vrouwen met boven het hoofd geheven armen. Men ziet dan hoe de heuplijnen oploopen — inderdaad erlangt men den stelligen indruk, dat deze van beneden naar boven zijn getrokken — waardoor in grandiozen eenvoud het rijzige figuurtje is gemodelleerd.
Zuiver van vormschoonheid en als van diepen geest vervuld, bleken ook de beeldjes.

DIRK JANSEN, die sinds lange jaren in Marokko woont, heeft vroeger bij Biesing, later bij Kleykamp tentoongesteld; thans liet hij in den Koninklijken Bazar (v. h. D. Boer & Zonen) te 's Gravenhage een aantal schilderijen, wederom in Marokko vervaardigd, zien. Van vroeger kan men zich herin-

neren, dat Jansen's werk destijds zeer ongelijk van waarde was. Dat het dit nu nòg is, pleit niet voor de kracht van zijn talent.
Talent bezit Dirk Jansen zeker. Hij is eigenlijk wel wat men gaarne een rasschilder noemt. Maar het schijnt, dat hij nauwlijks met zekeren en fermen toets een schilderij heeft voltooid, of hij floddert onmiddellijk daarna een doek vol verf, waarvan de behandeling alles te wenschen laat. Ook wisselt zijn kleurgevoel met klein genoegen in kleurigheid; dan verruilt hij pracht voor praal.
Het bleek volstrekt niet moeilijk, in deze collectie verscheiden mooie schilderijen aan te wijzen. Doch het was evenmin bezwaarlijk, er eenige uit te halen, die kortweg grof en slecht geschilderd waren. Bezinning en geduld ontbreken dezen schilder.

CAROLA MACHOTKA, de Tsjecho-Slowaaksche schilderes, die al een aantal jaren in ons land woont, had, als het geheugen betrouwbaar is, in geruimen tijd niet tentoongesteld. De vorige maand heeft zij nu in de Kunstzaal-Pictura, den Haag, een vrij groote verzameling meerendeels nieuwe schilderijen laten zien.
Sterk bleek zij vooruitgegaan. Haar werk is krachtiger en rustiger, bewuster geworden, dan het vroeger was. Zij past thans (niet overal) een geometrische vlakverdeeling toe; wat er op wijst, dat zij zich nauwkeurig rekenschap geeft van evenwichtige compositie. Nochtans is deze vlakverdeeling iets bijkomstigs; men zou kunnen zeggen: de basis, waar de samenstelling van het werk op berust, geen innerlijke eigenschap van het werk zelf. Een portret als dat van mej. L. G., bijv. zou zeker niet minder expressief zijn, zag men er niet zoo duidelijk die ruitvormen in. Mej. Machotka is stellig een knap portrettiste. Haar portretten hebben karakter. Ook stillevens schildert zij vol expressie; beter dan landschappen. Zij teekent goed; haar vormgeving is bijna altijd verdienstelijk. Haar kleur heeft beteekenis. Doch met gewijde tafereelen als „Processie" en symbolieke voorstellingen als „De wijze en de dwaze maagden", moet zij voorzichtig zijn. Wijding is iets zoo teêrs, dat men er alle opzettelijkheid ver van dient te houden. En symboliek mag zich zeker niet opdringen.

DE KUNSTZALEN KLEYKAMP herbergden beneden een zeer mooie verzameling *Oud-Chineesche kunst*, waar Westersche kunstenaars zoo noodig van konden leeren hoeveel men kan bereiken met zeer strengen eenvoud en weinig middelen. Boven waren de werken tentoongesteld, welke het *Nederlandsch Kunstverbond* sedert zijn oprichting in Mei 1922, van onderscheiden kunstenaars heeft aangekocht. Men weet, dat het Kunstverbond een tweeledig doel heeft: steun aan beeldende kunstenaars, welke door de ongunst van dezen tijd zijn getroffen; en ten tweede: opwekking en verbreiding van kunstzin, door van de aangekochte werken tijdelijk tentoon te stellen op plaatsen, waar anders niet veel kunst te zien komt.
Men trof goed en mooi werk bij de verzameling aan. Ook wel werken, waarvoor men zich kon afvragen hoe deze ooit het in de tweede plaats genoemde doel zouden bevorderen. . . . . .

CHRIS LEBEAU in de kunstzaal „De Rietvink", Wassenaar. Een gestadige ontwikkeling kan men in het werk van Chris Lebeau waardeeren. In den aanvang sierkunstenaar, had hij alle reden zich te hoeden voor de speelsche viering van zijn vaardigheid en is zijn zin voor gebondenheid en beperking gegroeid. Toch heeft hem dit niet den lust in breedheid van voorstelling en ruimte-in-het-voorgestelde doen verliezen, die, vroeger en later, in de welving van duinpan of over de duinruggen uitweg vond.

Heeft men voorheen een aantal duinlandschappen in zwart-en-wit, van Lebeau, kunnen zien, op deze tentoonstelling vindt men er in gekleurd waskrijt, van glanzige atmosfeer en soepel lijnenspel.
Maar het belangrijkst zijn hier de portretten: litho's, houtsneden en penseelteekeningen — verscheidenheid, waar reeds het streven naar veelzijdigheid uit blijkt.
Loonend is het, de evolutie te volgen, die van de veelal schier minutieus en fijnzinnig neergeschreven litho's, over de houtsneden, welke den rustig stemmenden indruk maken volkomen gekund te zijn — Paulus Budowsky, de Javaansche kunstenaar Jodjana — tot de zoo breed en vaardig, soms los behandelde teekeningen met het penseel heeft gevoerd. Deze penseelteekeningen zijn ook onderling weder verschillend. Men vergelijke bijv. de krachtig beeldende lijnen van het portret van den schilder Van Daalhoff, met de soepel modelleerende van dat van mevrouw Agathe Wegerif, en deze ook met de streng styleerende van dat van Fräulein Kaete Tilgner.
Lebeau beseft wat de lijn kan uitdrukken, weet hoe zij tot het eene moet worden toegepast en hoe het andere, en bezit de kunde, die dat weten uitdrukt in de daad. In duinlandschappen neemt men de golvende lijn van de heuveling waar, naast de glijdende der glooïing en de klimmende der helling. Minder expressief zijn teekeningen geworden, waar een andere dan zulke sierlijke expressie, meer uitdrukkingskracht was vereischt. De „Wilgeboomen" wringen zich niet op uit den grond, naar der wilgen aard en zij weren zich te weinig tegen wind, die hen bestormt.
Was er vroeger veelal strijd tusschen Lebeau's decoratieven zin en zijn lust in breedheid en ruimte, thans is die tegenstelling tot harmonie geworden. Dat in het bizonder maakt deze tentoonstelling zoo belangwekkend.

P. K.

BOEKAANKONDIGINGEN

MAX J. FRIEDLÄNDER *Die Altniederländ'sche Malerei. I Die von Eyck. Petrus Christus*[1]).
Ongeveer een halve eeuw lang hebben vele geleerden en schrijvers van allerlei richting, nationaliteit en aard, ijverig en scherpzinnig, ook wel eens spitsvondig, bewonderend en getuigend of speurend en ontdekkend zich bezig gehouden met het vraagstuk, dat Max Dvoràk eens „Das Rätsel der Kunst der Gebrüder von Eyck" heeft genoemd.
Dat wil zeggen, onder hunnen arbeid is dat onderwerp eerst langzamerhand tot een te formuleeren probleem geworden. Men was begonnen met te verzamelen en mee te deelen, men eindigde met steeds stelliger te vragen.
Tenslotte heeft W. H. James Weale al wat men bijeengegaard en veroverd had trachten vast te leggen in zijn lijvig boek: „*Hubert and John von Eyck*" (Londen 1918). Dit boek, door den auteur in den avond van zijn werkzaam leven geschreven, staat boordevol met alle gegevens, die evenzeer eigen speurzin en nauwgezetheid als de ijver en het talent van voorgangers en medestanders aan 't licht gebracht hadden. Maar Weale's belangrijk compendium is even bruikbaar als nuchter, even rijk aan kostbare grondstoffen als gespeend van zelfstandige stijlkritiek. Hij schonk het veeleer als een basis waar de wetenschap een nieuw gebouw veilig op zou kunnen zetten, dan als een omspannende kroonlijst, of een sluitenden nokbalk aan een reeds overeind staand, onvoltooid bouwsel. Weale's verdiensten zijn er niet minder om. Wat hem had ontbroken, was niet de liefde voor zijn onderwerp, maar wel het onfeilbaar orgaan om in elk opzicht recht te doen wedervaren aan de kunstwerken, waar het toch ook hem tenslotte om te doen was. Van de talrijke anderen, die ons hier als gids hebben gediend — ik noem slechts vluch-

[1]) Berlin, Cassirer, 1924.

tig: Crowe, Waagen, Fromentin, Conway, Tschudi, Dvoràk, Durrieu, Durand-Gréville, Kämmerer, Voll, Cohen en Friedrich Winkler, zijn er eenigen zeker wat betreft aesthetisch besef, breeden historischen blik en scherp kritisch vermogen tegen Weale opgewassen, zoo niet zijn meerderen gebleken. Maar geen hunner kan zich, wat de gave van de beoordeeling der kunstwerken zelf aangaat, meten met de twee mannen, wien het gelukt is met al het materiaal dat reeds voorhanden was — waar zij zelf althans niet al te veel aan hebben toegevoegd — ook een overtuigend beeld te ontwerpen van wat ons heden verschijnt als het wezen der kunst der befaamde broeders. Die beide geleerden: Max Friedländer en George Hulin de Loo, rivalen, die elkander steeds ten volle erkennen, ook al wijken hunne werk-hypothesen in enkele opzichten nogal sterk van elkaar af, hier te vergelijken, zou ons te ver voeren. Slechts Friedländer heeft trouwens zijn resultaten geheel uitgespreid voor een grooten kring; maar zonder beider arbeid zou het laatste eerlijke streven van Weale niet gekomen zijn tot de afsluiting, die ons voor eenigen tijd bevredigt. Voor eenigen tijd, want natuurlijk ook Friedländer's boek heeft de beteekenis noch de bedoeling van een blokkeering der studie op het terrein, waar de auteur zich bijna 35 jaar als „facile princeps" heeft bewogen. Het heeft veeleer de beteekenis van een caesuur in den gang van het wetenschappelijk onderzoek. Het meest bruikbaar deel in Weale's boek is het objectieve, de nauwgezette overlevering, de ampele opsomming, de volledigheid der gegevens, hij gaat veelal uit van archivalia, van schriftelijke getuigenissen.

Friedländer heeft dit alles dankbaar aanvaard en er met verstand en kritiek van gebruik gemaakt, maar wat zijn geschriften steeds de bijzondere waarde verleend heeft, dat is het oordeel over de kunstwerken zelf, hunne authenticiteit, hun toestand, hun waarde voor ons. Deze kant van zijn arbeid is — hij stelt



Jan van Eyck (Victoria Museum te Melbourne)

het zelf in zijn voorrede voorop — subjectief en moet dat ook zijn. Maar in het subject, dat hier aan 't woord is, gaat tevens óp een aanzienlijk deel van al de min of meer subjectieve oordeelen van onzen tijd. Niet Friedländer's subjectivisme, maar het subjectivisme van 1924 is hier aan het woord. Zoo leeft door hem het werk der Van Eycken voor ons . . . of moeten we zeggen het werk van Jan van Eyck? Maar daarover straks.

Na de wat aphoristisch uitgevallen, maar juist daardoor voor Friedländer hoogst karakteristieke uitgave: „*Von Eyck bis Bruegel*" beteekende het voor den schrijver in zeker opzicht een overwinning op zichzelf, om het kritisch kouter nogmaals door de welbekende velden te drijven. We dienen den uitgever dankbaar te zijn voor zijn aandringen. Wat wij nu in de verdere elf deelen nog kunnen

verwachten — er volgen voorloopig dergelijke uitgaven over den Meester van Flémalle en Rogier, Ouwater, Bouts, Geertgen en Hugo van der Goes — is waarlijk, als het peil gehandhaafd blijft en dat is bij dezen auteur te verwachten, het beste waartoe een denkbeeld van een uitgever op dit gebied ooit heeft geleid.
Friedländer deelt zijn stof, na een korte inleiding, die in breede trekken de kunst van de voorloopers omschrijft, als volgt in:

1. Beschrijving van het Gentsch altaar, de Geschiedenis van dit werk en de inscriptie er op.
2. De kwestie: Hubert en Jan; de historische data van hun leven. Dan volgen:
3. De gemerkte werken van Jan v. Eyck.
4. „Die Eyck-Kunst in der Buchmalerei".
5. De schilderijen „im frühen Eyck Stil".
6. „Hubert und Jan als die Meister des Genter Altars".
7. De niet gemerkte schilderijen „im reifen Eyck Stil".
8. De werken van de Van Eycken, waarvan slechts beschrijvingen of kopieën bestaan.
9. „Die Zeichnungen im Eyck Stil" en
10. „Jan v. Eyck — sein Schaffen und seine Persönlichkeit".

Men ziet dus, dat Friedländer bij de behandeling der verschillende problemen, die het eenvoudig klinkend onderwerp hem heeft opgegeven, tot een zeer rijke geleding, een gecompliceerde indeeling komt. Zelfs het verschijnsel: Petrus Christus, reeds in den titel van dit boek als zelfstandig doel van het onderzoek aangekondigd, wordt toch terecht bij het groote geheel van de kunst der Van Eycken ingelijfd, wat reeds blijkt uit het hoofdstuk waarmede de tekst besluit en dat tot titel heeft „Die Wirkung der Eyck-Tat."
Friedländer omspant dus ditmaal de geheele kwestie zonder een spoor van moeite, wat hem slechts mogelijk is, doordat hij alle verwarrende onderdeelen van het geval als reeds bekend mag veronderstellen, daar zij immers goed en wel tot een compendium vereenigd zijn. Hij geeft dus schijnbaar den titel der volledigheid gewillig prijs, maar hij veronachtzaamt toch nauwelijks één punt, al behoeft hij ons niet meer met citaten te vermoeien. Men heeft — dat is voor de rechtvaardige beoordeeling van dit boek van gewicht — zijn ruiterlijk aandoende bondigheid niet, zooals dat wel eens gebeurt, toe te schrijven aan magistrale verachting voor détails, een verachting, die men dan beurtelings hoort prijzen en laken, doch aan die zelfstandigheid, die het een goed wetenschappelijk publicist bijkans onmogelijk maakt iets te herhalen, wat elders is gezegd. Zijn boek is van begin af aan geen compilatie, maar kritiek op heel wat andere boeken, die men, om hem recht te verstaan, evenals hij moet hebben gelezen en evengoed moet hebben onthouden als hijzelf! Deze habitus geeft echter aan het geheel, ook voor den outsider, een frischheid, die den lezer elke vermoeienis bespaart.
Men kent van vroeger Friedländers standpunt ten opzichte van de rolverdeeling, aan de beide broeders. In tegenstelling met Hulin en Winkler, in zekeren zin in overeenstemming met Dvořàk, blijft hij Hubert van Eyck als een min of meer mythische figuur beschouwen. Ten deele op grond der overweging, dat Huberts naam wel al zeer vroeg in vergetelheid raakt — een argument, waar men o. i. niet al te veel aan dient te hechten, omdat onmiddellijke voorloopers van roemruchte grootheden vaak spoedig worden vergeten — ten deele omdat Jan van Eyck's stijl, volgens Friedländer, wel degelijk in zijn jeugd zoo geweest kan zijn, als wij dien leeren kennen uit de door Hulin en anderen aan Hubert toegeschreven bekende miniaturen der Heures de Turin en Heures de Milan. Voor ons blijft de klove tusschen dit werk en het latere door Jan gesigneerde nog steeds te groot om ze met de eenvoudige hypothese van een gestadige ontwikkeling en verandering in den stijl te overbruggen.

Ook het argument, dat dezelfde schilder die, in jonge jaren een dramaticus van de eerste orde blijkt, zich later tot de wat exclusieve bezonkenheid, bijna van een stillevenschilder, zou hebben kunnen ontwikkelen en dat hij toen zijn frisschen kijk op het bewegelijke leven zou hebben afgezworen, ook dit argument blijft voor ons eenigszins kunstmatig geconstrueerd, in vergelijking met de hypothese der tegenpartij, die beweert dat men met twee schilders te doen heeft, een ouderen en een jongeren. Slechts op één punt konden wij den auteur reeds bij vroeger gelegenheid volgen, nl. hierin, dat de tweede groep van de beroemde Miniaturen uit de Handschriften van Turijn en Milaan, de groep (H), die Hulin aan Jan van Eyck in diens jeugd toeschrijft, geen absoluut archaïsch karakter draagt. Ze zouden door een of anderen leerling van Hubert of Jan ook later kunnen zijn gemaakt. Ik wil deze meening nog iets versterken door erop te wijzen, dat de figuur van den slapenden Petrus in den Hof van Gethsémané (Heures de Milan), wiens krullen zoo merkwaardig overeenkomen met de steenen kurketrekker-lokken van Johannes den Evangelist op 't Gentsch Altaar, eerder t e g e n de authenticiteit der miniaturen pleit dan er voor. Waarom zou een schilder van Jan's qualiteiten, zelfs in zijn jeugd, die gewilde steenachtige factuur hier, waar toch een levende figuur bedoeld is, toegepast hebben?

Maar dit zijn détails. Friedländer's exposé mag men aanvaarden of niet, aan helderheid van betoogtrant laat het nergens te wenschen over. Men weet tenminste nu zeker hoe h ij erover denkt. Enkele nieuwe scherpzinnige opmerkingen mogen ons daarbij niet ontgaan, al staan ze er als terloops bij. Wij meenen Friedländer's verklaring van het chronostichon, waar men volgens hem den zin „frater arte secundus perfecit" (of perfectus? of suscepit laetus?) evengoed, inplaats van als een graduatie, zou kunnen lezen als een eenvoudige instrumentalis-constructie. Dus: Frater—arte —perfecit secundus, d.w.z. „door zijn k u n s t voltooide hij, de tweede meester, het werk". Wordt deze meening vroeg of laat b.v. door veel analogieën philologisch bevestigd, dan vervalt een der oude argumenten ten gunste van Hubert, wien immers Jan zelf uitdrukkelijk den lof zou hebben gegeven, die hem als den meer begaafde toekwam.

Op de dateering van den cyclus van Miniaturen wil ik hier niet ingaan. Of inderdaad Willem VI dan wel Jan van Beyeren, dan wel Albrecht-Ruwaard († 1404) voorgesteld is, doet weinig ter zake. Huizinga's aardige opmerking, dat God de Vader en niet Maria in de wolken verschijnt, terwijl wij van Willem VI weten, dat hij na zijn redding uit het gevaar op zee ter bedevaart naar de H. Maagd van Polre toog, is niet



Petrus Christus (Verzam. Oppler te Berlijn)

geheel steekhoudend. Immers juist op dit blad verschijnt ons, zooals Dvořàk reeds had doen opmerken, wellicht onder de travestie van een historische gebeurtenis, niets anders dan een gewoon illustratie-cliché, dat bij een bepaalden Psalm behoort: een vorst, die uit de zee gered wordt. En bij dat geval past wel de woeste zee, wel de geredde vorst, ook eventueel God de Vader, maar zeker nooit de Maagd Maria, tot wien Willem zich desondanks in werkelijkheid naderhand heeft kunnen wenden. Dat komt er echter allemaal niet veel op aan. We komen door deze verschuivingen tot geen wijziging in de dateering, die ons het probleem in een ander licht zou doen zien. De overigens een oogenblik, om geheel andere redenen, aanlokkelijke meening omtrent „Albert Ruwaert", die hier zou zijn voorgesteld, is reeds wegens het kostuum hoogst onwaarschijnlijk.

Meer van belang schijnt het mij, dat Friedländer, die niet licht iemand over 't hoofd ziet, met geen enkel woord Fürbringer's, door Schmarsow zeker sterk geïnspireerde dissertatie noemt. In dat merkwaardige, schoon wat „wilde", boekje staan nl. zeer plausibele verklaringen van allerlei incohaerenties van de verschillende luiken van het altaar. Fürbringer neemt aan, dat het geheel oorspronkelijk misschien en grisaille d.w.z. als „nagebootst beeldhouwwerk" was opgevat en dat Jan van Eyck, die de figuren en interieurs naderhand kleurde, hier soms wat gewelddadig verandering in bracht. Fürbringer's denkbeeld verklaart in ieder geval heel wat; zoo o.m. de vreemde, alleen voor steenen reliefs verklaarbare houding der profeten aan de buitenzijde op hunne zoldertjes.

Elders heeft Fürbringer (Schmarsow?) ook wel dergelijk interessante verklaringen van vreemde verschijnselen trachten te geven. Zijn verklaring van het tijdrekenkundig versje op de lijst van Jan de Leeuw te Weenen is in ieder geval de eenige, die het contrast in de getallen begrijpelijk weet te maken:

. . . . geconterfeyt nu heft mi Jan v. Eyck
Wel blijckt wanert begahn. 1436.

De letters waar het op aan komt in 't versje bereiken, als Romeinsche cijfers gelezen en opgeteld, een som, die men slechts door wat gewrongen interpretatie tot 1436 kan brengen. Normaal leest men daar 1434. Fürbringer ziet daarin juist de ongedwongen verklaring van „wel blijckt wanert beghan", nl. in 1434. Er zou dus aan 't schilderen van dit portret twee jaar tijd besteed zijn. Over al deze en andere, soms ook wel te weerleggen en eenigszins gewaagde beweringen heeft Friedländer zich niet uitgelaten, terwijl hij het minutieus onderzoek van Hirsch over de chronologie, die men uit „Sexta Mai" moet halen, overneemt. Maar dit is ook het eenige, wat ik in dit boek, waar in den meest beknopten vorm alles in staat, gemist heb. Het gemis is zeker overkomelijk genoeg, waar het staat tegenover zooveel ingenieuze bewijzen voor de scherpe dateering van tot nu toe ongedateerde werken. En vooral waar het staat tegenover de kostelijke wijze van karakteriseeren in korte woorden. Dit geldt ook van het hoofdstuk over Petrus Christus, wien de schrijver, voor zoover ik zien kan, voor het eerst nauwkeurig zijn plaats aanwijst. Petrus Christus, ik zou zijn monogram zoo en niet Christi willen lezen, is zeker geen groot schilder geweest, maar wel de eenige, die tenminste iets begrepen heeft van enkele groote kanten van zijn leermeester. De eenige, die tracht en wat het materieel hulpmiddel de perspectief betreft, met succes tracht, in dezelfde lijn nog een eind verder door te gaan. Wie het voorrecht heeft Friedländer zelf lang te kennen, zal in deze behoefte om alle dingen precies af te doen en om nooit een smalend woord in verkeerden zin te gebruiken, een markante zijde van 's auteurs merkwaardig karakter terugvinden. Dat is het wat ons steeds zooveel vertrouwen geeft. Nooit een overdrijving, maar ook geen lauwheid. Warme bewonde-

ring van het zeer hooge en geniale, rechtvaardige en stellige beoordeeling van het middelmatig en zelfs van het geringe talent. Wat de illustraties aangaat, blijft er wel iets te wenschen over. Maar men moet in aanmerking nemen, dat het hier gereproduceerde materiaal voor een zeer groot deel reeds in ieders handen is. Er zijn maar een paar werken van Jan van Eyck, zoo de eenige jaren geleden aan het Victoria Museum in Melbourne verkochte Madonna uit Ince Hall (fig. 1) en de thans voor eenigen tijd in 't Mauritshuis tentoongestelde Christus uit den Engelschen kunsthandel, verder onder Petrus Christus' schilderijen de Madonna „van den dorren boom", (fig. 2) uit de collectie Oppler en een paar andere stukken uit Amerikaansche verzamelingen, benevens de H. Maagd uit de collectie van Graaf Matuschka Greiffenklau (fig. 3) die velen nog nooit gereproduceerd hebben gezien. Van deze korte reeks kent men bovendien de Madonna van Ince Hall reeds eenigszins uit afbeeldingen, die vóór de restauratie waren gemaakt.



Petrus Christus (Verzam. Graaf Matuschka Greiffenklau)

Dat neemt niet weg, dat men de autotypie veelal wel gaarne scherper, minder week en flauw, minder geretoucheerd had gezien. Vooral het prachtige schilderijtje uit Melbourne wordt door deze afbeelding slecht weergegeven. Enkele vergrootingen van onderdeelen uit andere stukken zijn daarentegen schitterend uitgevallen.

Al deze opmerkingen zijn echter slechts gemaakt als bewijs van dankbaarheid en van onze groote belangstelling in dit laatste boek, dat een zoo uitstekende saâmvatting van het oeuvre en een zoo heldere belichting van alle kwesties geeft.

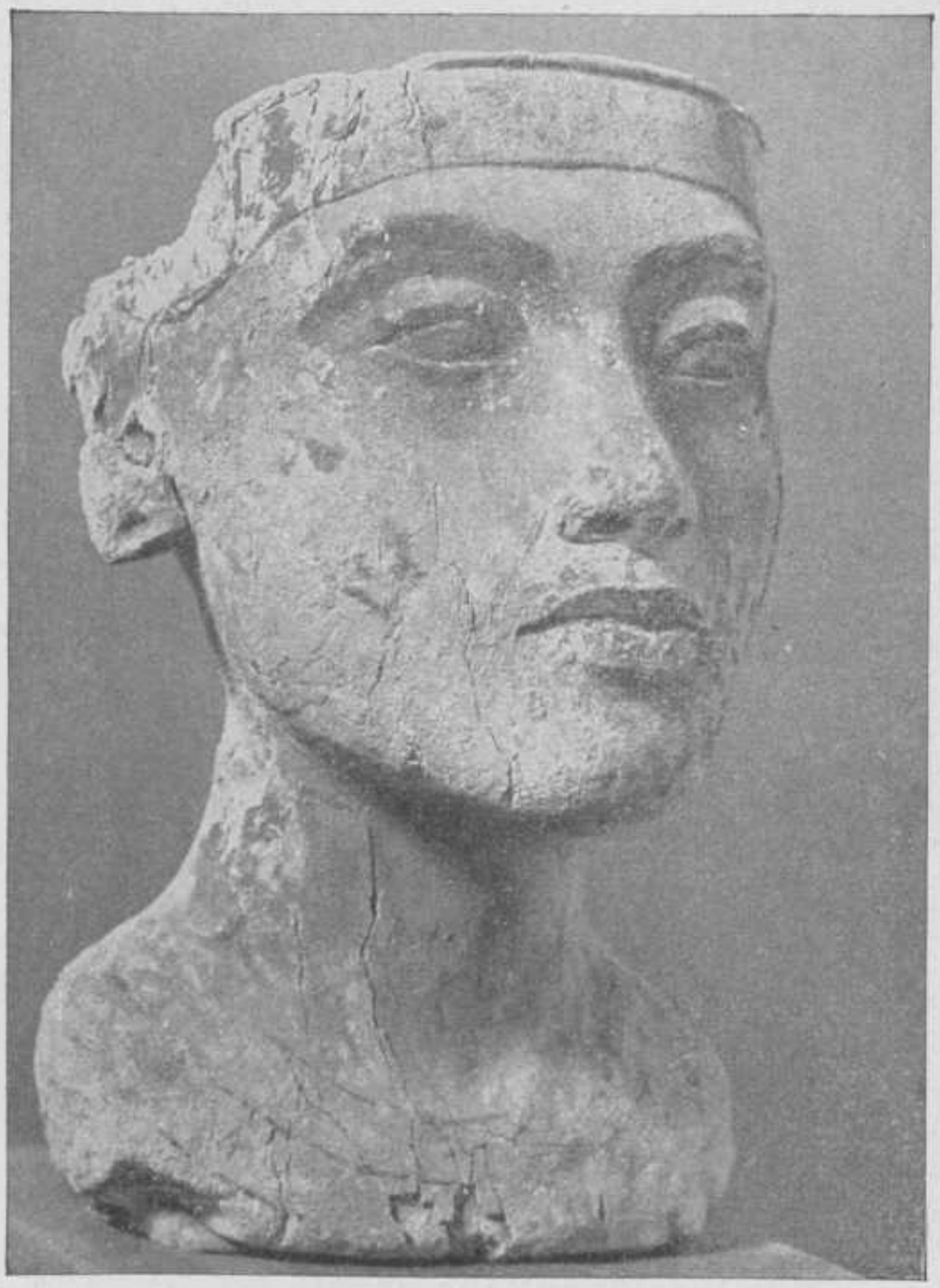
Men heeft Friedländer wel eens verweten, dat zijn stijl tweeledig was, nl. óf nuchter en droog, refereerend, óf pretentieus en gewrongen. Het eerste verwijt kan hem niet treffen: eenvoudige meêdeelingen wringt men niet of behoort men althans niet te wringen in pompeuze wendingen. Het laatste verwijt kon hem vroeger — ik denk aan enkele zinnen over Bruegel, Grünewald en Altdorfer — niet altijd worden bespaard. Hier is daarvan geen spoor. Als men bij dezen stylist aan een illuster voorbeeld zou willen denken, dan zou men hem het liefst in Tacitus' buurt plaatsen, zoowel waar hij met een paar zinnen een situatie, een gebaar, een achtergrond beschrijft, als waar hij bij gelegenheid zijn appreciatie of zijn verwondering uit over vroegere critici en schrijvers.

Ook de leek kan dit boek lezen en genieten, maar slechts dan als hij er zich aandachtig en studieus toe zet. De kunsthistoricus zal het gemakkelijker bestudeeren dan de oudere literatuur en er zeker meer uit putten, omdat al het overbodige reeds geheel door de zeef is gegaan.

W. VOGELSANG.

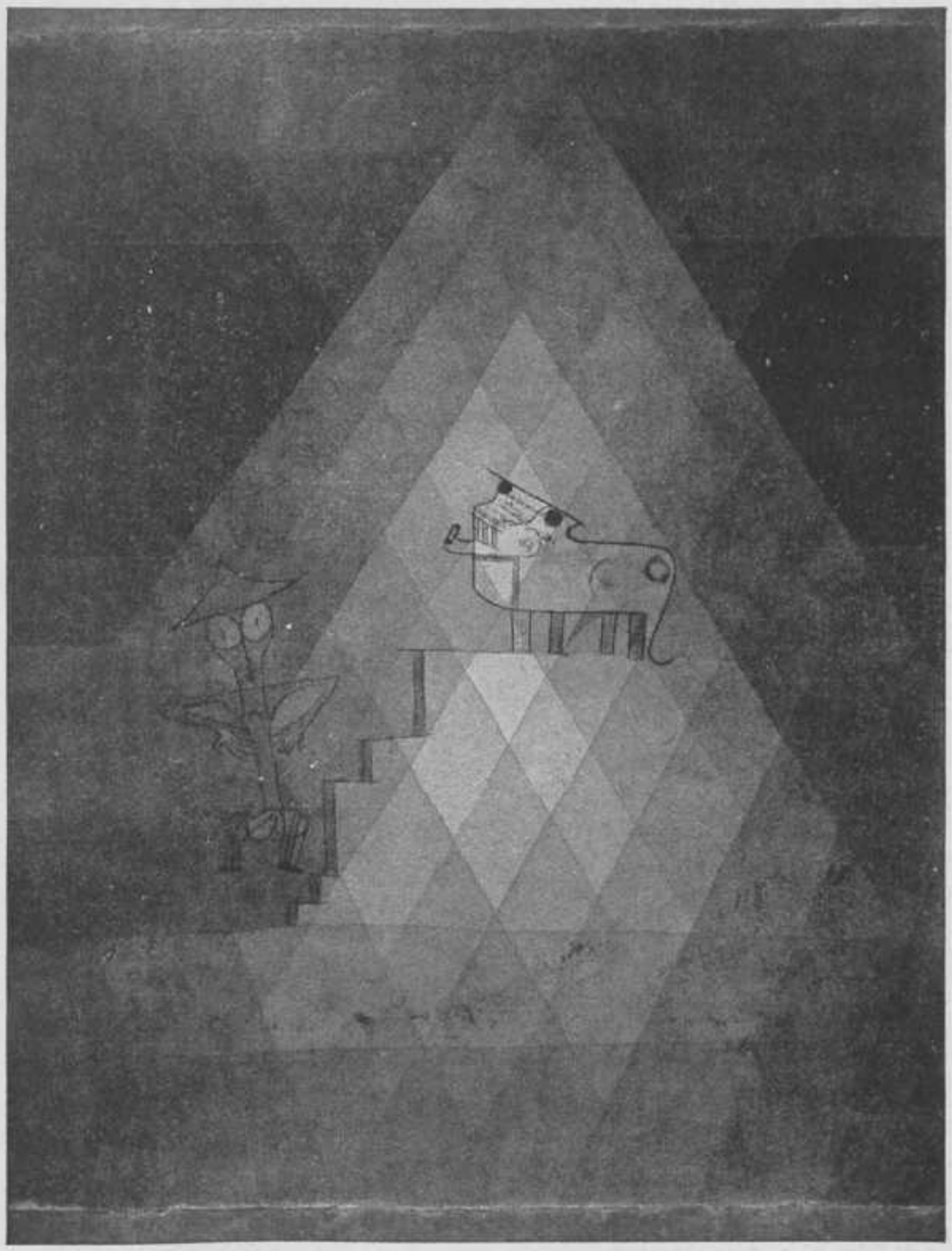
KUNSTTIJDSCHRIFTEN

UIT BUITENLANDSCHE TIJDSCHRIFTEN. De *Cicerone*, het door Dr. Biermann te Leipzig uitgegeven halfmaandelijks tijdschrift toont tegenover alle kunstsoorten een groote liberaliteit; ook aan de allermodernste kunstuitingen wordt hier de meest gulle gastvrijheid verleend. Maar dit niet alleen; helderziende critici, die het gras hooren groeien, stellen hun gunstelingen als de hoogste openbaringen van den wereldgeest voor. In vele gevallen zal zich een sceptische lezer bij deze meestal suggestieve waardeeringen, waarin superlativen een voorname plaats innemen, met eenige bezorgdheid afvragen: meent de schrijver werkelijk, wat hij zegt of wil hij in geheime verstandhouding met den kunstenaar het publiek maar voor den gek houden, om te zien, wat men alles aan de geduldige menschheid kan opdisschen. Want bij sommige van deze hypermoderne kunstgewrochten kan men de gedachte niet geheel onderdrukken, dat men met het werk van menschen te doen heeft, die hun geestelijk evenwicht kwijt zijn, en zeker kan men, indien iets dergelijks als hoogste en diepste kunst wordt aangeprezen, aan de profeten, die ons den ondergang van onze westersche beschaving voorspellen, niet zoo geheel ongelijk geven. Natuurlijk zijn deze aan gene zijde niet alleen van het gezond verstand, maar ook van alle waarneembare werkelijkheid staande kunstenaars uitzonderingsgevallen, zeldzame broeikastplanten. Maar dat dergelijke verschijningen dadelijk een kring van bewonderaars vinden en een gewillige kritiek, die de reclametrom voor hen slaat, is bedenkelijk. Nu is in enkele gevallen aan de kunstwerken van deze „décadents", als zij werkelijk echt en niet maar namaak zijn, een zekere perverse charme niet te ontzeggen, maar een charme, die alleen aan een detail van hun werk aankleeft, b.v. de geraffineerde samenstelling van aparte kleuren, of een enkel expressief gebaar of een geestige vondst in de compositie. Maar als geheel zijn zij met den besten wil niet te aanvaarden; in hun ijle abstracties blijven zij vraagteekens, rebussen, die ons in het gunstigste geval intrigeeren, zooals puzzles dat kunnen doen of wiskundige problemen, en aan wiskundige-mechanische constructies doen sommige van de „schilderijen" van Paul Klee ons denken, waaraan in de Augustus-aflevering van de



Amenhotep IV *(uit Die Cicerone)*

Cicerone Will Grohmann een uitvoerig artikel wijdt. Aan het slot daarvan haalt de schrijver een gezegde van den kunstenaar over zijn eigen werk aan, dat aantoont, welke diepe ernst hem zijne kunst is en welke tragiek in de noodzakelijke geïsoleerdheid van zulk een ontwortelde ligt, die elke voeling met het werkelijke leven verloren en zich geheel en al in een wereld van bloedlooze spoken ingesponnen heeft. Hij zegt van zich zelf, met een zachte zelfironie: „Diesseitig", van deze wereld uit ben ik niet te begrijpen. Want ik woon even goed bij de dooden als bij de ongeborenen. Iets dichter bij het hart van de schepping dan „usance" is. En nog lang niet dicht genoeg". Het is alleen jammer, dat Klee ons het kloppen van dit hart niet aanschouwelijker weet te maken. Ook een Rembrandt, een Van Gogh zijn dit hart der schepping heel dicht genaderd, maar zij hebben ons daarvan in een algemeen verstaanbare taal verteld. Een kunst die er van afstand doet verstaanbaar te zijn, die als het ware in de luchtleege ruimte zweeft, mist haar doel en heft zich zelf op.



Paul Klee — Am Berg des Stiers *(uit Die Cicerone)*

Met een anderen modernen Duitschen schilder Rudolph Czapak worden wij in het hoofdartikel van de tweede Augustus-aflevering bekend gemaakt; deze kunstenaar gaat echter in tegenstelling met Klee van de bekende werkelijkheid uit, al is zij voor hem symbool van daarachter liggende dingen. Czapak is iemand, die ook veel over kunst heeft nagedacht, en het grootste gedeelte van het artikel handelt dan ook over zijne kunsttheorieën. Volgens Czapak bestaan er zes verschillende trappen van kunst, waarvan de hoogste en laatste die is, waarin het goddelijk wezen als het alleen werkelijk zijnde voorgesteld wordt. Op deze trap van ontwikkeling is de kunstenaar priester, het kunstwerk godsdienst.

Haar schoonste vruchten heeft dit soort van kunst — steeds volgens hem — in Siena in de 13e en 14e eeuw, voorts in Assisi en in de schilderijen van Fra Angelico voortgebracht; maar ook eenige werken uit den nieuwsten tijd, van den Fransch-man Derain en den Duitscher Erich

Heckel moeten daartoe gerekend worden. Met het werk van de Italiaansche trecentisten hebben de schilderijen en houtsneden van Czapak in het geheel geen verwantschap, want zij zijn geheel en al modern, zoowel wat sentiment als wat stijl betreft. Of men echter bij zijn werken al hetgeen zal voelen, wat de schrijver van het artikel daarin legt, blijft twijfelachtig. Zonder kennis van zijn theoretische geschriften vermoedelijk niet. Tegenover kunstenaars, die er theorieën op na houden en daarover dikke boeken schrijven, moet men in het algemeen ietwat voorzichtig zijn. Ook nu geldt nog Goethes woord: Bilde Künstler, rede nicht. Wat zoo vele van deze moderne kunstenaars missen, de onmiddellijke uitwerking, dat vindt men bijna steeds bij de kunst der oude volkeren. De kunst had daar ook een heel andere functie, zij was gemeenschapskunst en stond in nauw verband met het zedelijke en godsdienstige leven van het gansche volk, dat zelf weer een vrij homogene massa vormde. In onzen tijd heeft de kunst, en vooral de moderne kunst, haast elk contact met den kern van het volk verloren, omdat ze te verfijnd of te abstract is geworden, om buiten de kleine kringen van kenners van invloed te zijn.

Nu heeft de antieke kunst ook in verschillende tijdperken hoogtepunten van verfijning bereikt, maar ook daar treft ons toch nog steeds het algemeen-menschelijke; en als tegenstelling met de moderne excessen van het op de spits gedrevene individualisme is het van belang een paar duizendtallen van jaren terug te gaan tot de Egyptische kunst uit den tijd van Amenhotep IV, waaraan een artikel in de Septemberaflevering van de *Cicerone* is gewijd. Het museum te Berlijn bezit een uitgebreide collectie van kunstwerken, die allen uit de onmiddellijke omgeving van dezen Egyptischen heerscher afkomstig zijn. Zij werden een tiental jaren geleden opgegraven in de door hem tot residentie gemaakte, nieuw gestichte stad El Amarna, die na zijn dood weer spoedig verlaten en even spoedig onder het zand van de woestijn bedolven werd. Deze Amenhotep was zelf iemand, die het oude omver wilde halen en in plaats van de vele goden, die men in Egypte vereerde, eenen eenigen god trachtte in te voeren, voor zijnen tijd dus een hervormer en vernieuwer, een modern mensch, daarom heeft de kunst van zijn tijd, vooral de portretten van hem, van zijne vrouw en zijn dochters ook iets moderns aan zich, maar dan in den goeden zin, door dat zij ook tot ons nog spreekt, in haar menschelijkheid en haar verfijndheid.

M. D. HENKEL.

BLADVULLING. *Volkskunst.* Men zegt dat de groote kunst *die* is, welke uit het volk zelf opbloeit. Zoo dankt de Gothiek haar grootsten bloei aan het gemeenschappelijk geloof, dat in dien tijd overheerschend en algemeen was. Men spreekt in onzen tijd van een opleving van het geloof en zoekt verband met een opleving der religieuze kunst in onze dagen, waarin o. m. zooveel kerkramen geschilderd worden. Van een Toorop en een Lion Cachet is hun voorliefde voor kerkramen dan ook volkomen verklaarbaar. Zij kunnen daarin van hun geloof (Toorop is een geloovig katholiek en Lion Cachet een geloovig protestant) getuigen.

Maar hoe moet men de voorliefde voor kerkramen verklaren van kunstenaars als Der Kinderen en Roland Holst, die, indien we ons niet vergissen, beiden renegaat zijn.

Bij hun spreekt het geloof, de devotie dus, dunkt ons, niet meer mee, doch gelden louter artistieke overwegingen.

Zoo moet men tegenwoordig voorzichtig zijn om elken schilder van „Grafleggingen" of „Beweeningen" voor geloovig aan te zien.

Doch misschien zijn dit de uitzonderingen, die den regel bevestigen?



M. J. B. Jungmann