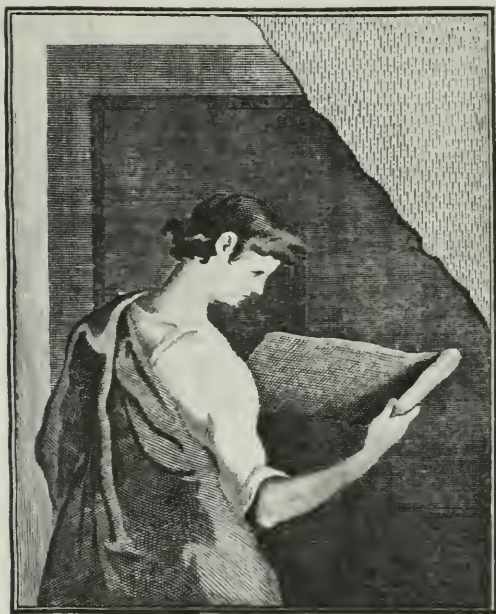




3 ✓ 1299-115



THE J. PAUL GETTY MUSEUM LIBRARY

DE OUDE HOLLANDSCHE
EN
VLAAMSCHE MEESTERS
IN DEN LOUVRE
EN IN DE NATIONAL GALLERY

DOOR

MAX ROOSES.

DE OUDE HOLLANDSCHE
EN VLAAMSCHE MEESTERS
in den Louvre en in de National Gallery.

DE OUDE HOLLANDSCHE EN VLAAMSCHE MEESTERS

in den Louvre en in de National Gallery

DOOR

MAX ROOSES.

Conservateur van het Museum Plantin-Moretus.

REMBRANDT.
FRANS HALS.
ADRIAAN BROUWER.
GEERAARD TER BORGH.
JAN STEEN.
GEERAARD DOU.
PIETER DE HOOGH.
KAREL DUJARDIN.
MEYNDERT HOBBEWA.
PAULUS POTTER.
JAN VAN EYCK.
HANS MEMLINC.
QUINTEN MASSIJS.
PETER BREUGHEL DE OUDE.
P. P. RUBENS.
ANTOON VAN DYCK.

JACOB JORDAENS.
DAVID TENIERS.

THOMAS DE KEYSER.
REMBRANDT.
NICOLAAS MAES.
JAN VERMEER VAN DELFT.
JACOB VAN RUISDAEL.
AALBERT CUYP.
JAN VAN DE CAPELLE.
WILLEM VAN DE VELDE DE JONGE.
GEERAARD DAVID.
P. P. RUBENS.
GONZALES COQUES.
ADAM-FRANS VAN DER MEULEN.

Met 32 Afbeeldingen hunner werken in houtgravure.



UITGEVERS-MAATSCHAPPY „ELSEVIER” AMSTERDAM.

N.Z. VOORBURGWAL 64.

ND
634
R78

INHOUD.

De Louvre.

	bladz.
I REMBRANDT	1.
II FRANS HALS	13.
III ADRIAAN BROUWER	20.
IV GEERAARD TER BORGH	26.
V JAN STEEN	32.
VI GEERAARD DOU	37.
VII PIETER DE HOOGH	42.
VIII KAREL DUJARDIN	46.
IX MEYNDERT HOBDEMA	52.
X PAULUS POTTER	56.
XI JAN VAN EYCK	61.
XII HANS MEMLINC	67.
XIII QUINTEN MASSIJS	73.
XIV PETER BREUGHEL DE OUDE	78.
XV P. P. RUBENS	87.
XVI ANTOON VAN DIJCK	105.
XVII JACOB JORDAENS	117.
XVIII DAVID TENIERS	130.

De National Gallery.

XIX THOMAS DE KEIJSER	139.
XX REMBRANDT	145.
XXI NICOLAAS MAES	154.
XXII JAN VERMEER VAN DELFT	160.
XXIII JACOB VAN RUISDAEL	168.
XXIV AALBERT CUYP	176.
XXV JAN VAN DE CAPPELLE	181.
XXVI WILLEM VAN DE VELDE DE JONGE	186.
XXVII GEERAARD DAVID	191.
XXVIII P. P. RUBENS	196.
XXIX GONZALES COQUES	210.
XXX ADAM-FRANS VAN DER MEULEN	216.

ILLUSTRATIEN

buiten den tekst.

De Louvre.

	tegenover blz.
I REMBRANDT. Eigen portret van 1634	1
II „ De discipelen van Emaüs	8
III FRANS HALS. Portret van Nicolaas van Beresteyn	13
IV ADRIAAN BROUWER. De rooker	20
V GEERAARD TER BORCH. De verliefde krijgsman	26
VI JAN STEEN. Het slechte gezelschap.	32
VII GEERAARD DOU. De waterzuchtige vrouw	37
VIII PIETER DE HOOGH. Een Hollandsch binnenhuis	42
IX KAREL DUJARDIN. Het paard bij den toom gehouden	46
X MEYNDERT HOBBEEMA. De watermolen	52
XI PAULUS POTTER. Koeien in de weide.	56
XII JAN VAN EYCK. Madonna en begiftiger	61
XIII HANS MEMLINC. Madonna vereerd door het huisgezin van Jacob Floreins.	67
XIV QUINTEN MASSYS. De bankier en zijne vrouw.	73
XV PETER BREUGHEL DE OUDE. De blinden	78
XVI P. P. RUBENS. De drie Schikgodinnen	87
XVII „ Thomyris' wraak.	92
XXVIII ANTOON VAN DIJCK. Karel Lodewijk, hertog van Beieren en zijn broeder Robrecht, Heitog van Cumberland	105
XIX JAC. JORDAENS. De kindsheid van Jupiter	117
XX DAVID TENIERS. De verloren zoon.	130

De National Gallery.

XXI THOMAS DE KEYSER. Een koopman met zijn klerk	139
XXII REMBRANDT. Portret van een oud man (1659)	145
XXIII NICOLAAS MAES. De luie meid.	154
XXIV JAN VERMEER VAN DELFT. Het vrouwtje bij het klavier	160
XXV JACOB VAN RUISDAEL. Het strand te Scheveningen	168
XXVI AALBERT CUYP. Riviergezicht met hoornvee.	175
XXVII JAN VAN DE CAPPELLE. Riviergezicht	181
XXVIII WILLEM VAN DE VELDE, DE JONGE. Hollandsche schepen elkander begroetende	186
XXIX GEERAARD DAVID. Het huwelijk der H. Catharina	191
XXX P. P. RUBENS. Landschap met het kasteel van Steen	196
XXXI GONZALES COQUES. Een familiegroep.	210
XXXII ADAM-FRANS VAN DER MEULEN. Vertrek naar de jacht.	216



REMBRANDT.
EIGEN PORTRET VAN 1634.

DE LOUVRE.

1. REMBRANDT.

I.

De Louvre bezit een twintigtal stukken van Rembrandt, nagenoeg de helft ervan zijn portretten; sommige zijn pareltjes, een enkel is onbeduidend of onecht. De meeste stammen uit de oude koninklijke verzameling, drie maakten deel van Lacaze's legaat, één werd over een vijftigtal jaren aangekocht. Naar de tijdsorde gaan zij van 1633 tot 1661 en omvatten dus de verschillende tijdvakken van 's meesters werkzaamheid.

Onder de portretten en onder al de aanwezige stukken is er een dat al dadelijk de aandacht trekt: een vrouwenfiguur, dat bij de meesterstukken der wereldkunst in den Salon Carré heeft plaats genomen en die onderscheiding verdient; het is het portret van Hendrikje Stoffels, de trouwe levensgezellin des meesters in zijn laatste jaren. De vrouw was nederig van stand, weinig ontwikkeld van geest, zij onderscheidde zich eigenlijk niet door lichamelijke schoonheid en de liefde, die de groote kunstenaar haar toedroeg was niet van bijzonder edelen aard. En toch hier waar hij ze als schilder zag schiep hij ze om tot een der heerlijkste vrouwenfiguren, die ooit gepenseeld werden. Men onderscheidt niet meer of men een dienstmaagd of eene hertogin voor zich heeft, of de trekken fijn of ruw zijn of er in het hoofd een gewone of een rijk begaafde geest huist; de vrouw is een wezen geworden van alle stoffelijke gebreken ontdaan en door den kunstenaar omgeschapen tot iets heerlijks, verre verheven boven de kinderen der gewone menschen; zij is geworden zijne geliefde, zij prijkt met al de heerlijkheden waarmede zijne verbeelding haar tooide. De dosch is die van een sultanin: paarden in de ooren, op de borst, aan de polsen; een groen fluweelen mutsje met rooden strik, een pelsen mantel en een rijkdom van gulden lokken en weelderig vleesch. En de schilder heeft er behagen in gevonden die prachtige gestalte te hullen in goud van licht en goud van kleur, in een stroom van goud die alles doet stralen en warm doet uitkomen op de donkere schaduw. Hendrikje was niet gewoon aan dergelijke ophemeling en de meester is eerlijk genoeg geweest om hare bedeesdheid onder de koninklijke pracht niet te verbergen. Hare groote donkere oogen zien

aarzelend haren ontmoeteraar aan, en schijnen hem te vragen waaraan zij al die eer verdiend heeft. Wat hadde hij haar kunnen antwoorden dan dat hij ze onsterfelijk maakte omdat zij de zijne en hij Rembrandt was?

Het treft wel dat wij in den Louvre Hendrikje nog twee, driemaal weervinden. Eens in *Bethsabe*. De Bijbelsche schoone zit geheel naakt bij het bad, dat zij zoeven verlaten heeft; in de hand houdt zij een brief — de liefdesverklaring van David — dien zij gelezen heeft en dien zij nu dubbend overweegt. Zal haar man naar den oorlog en zij naar het paleis van den psalmist gaan? Das ewig Weibliche! Maar heerlijk is het naakte vleesch der anders nog al grof gebouwde vrouw, een tooverspel van licht, dat alle gedachte aan stoffelijkheid verbant en alleen de geheimzinnige verfijnende werking van de zonnigheid laat bewonderen. In *Venus en de Liefde* en in de *Badende vrouw*, vinden wij hetzelfde model weer, maar hier bepaald grover en prozaïscher.

Al deze stukken zijn van 1652—1654 den glansenden tijd in 's meesters kunstleven. Van uit hetzelfde tiental jaren is het *Mansportret* van 1651 en het *Jongelingsportret* van 1658, beide treffend door de warme lichtwerking; het eerste grover, het tweede merkelyk beter, frisch gemodeleerd, levend gedopt, met prachtigen gulden gloed dagende uit donkere schaduwen en lichten goudschijn op vaag gezien linnen.

Van 1638 van den tijd der zorgvuldige penseeling is een *Grijsaards-hoofd*, met een gelaat waar de rimpels één voor één in geschilderd zijn, met bruin gulden licht op half helderen grond, niet zeer uitvoerig maar stout en breed bewerkt.

De Louvre bezit niet minder dan vier eigenhandige portretten van Rembrandt, het jongste, van 1633, in zalvige verf gepenseeld, met zwakke lichtwerking en kastanjebruine weerschijnen in het haar; het tweede, van 1634, dat hierbij afgebeeld is en waarvan wij verder breedvoeriger spreken; het derde, van 1637, in fijne gedaste schildering, met sterker licht uitkomende op half donkeren grond en eindelijk een van 1660, waarin het licht is uitgedoofd en de gulden glimming van het gelaat nog nauwelijks door de donkere schaduw breekt. De machtige herschepper van het licht is lichamelijk verzwakt, maar zijn oog ziet nog scherp; hij geeft zich zelve weer zooals hij is, heel eêrlyk, heel nauwkeurig; in zijn hoofd leven herinneringen aan wel en wee van vroeger dagen, kommer wellicht voor de toekomst; maar de groote kunstenaar, die werelden van gedachten in ons oproept terwijl hij zich zelve peinzende schildert, leeft nog onverzwakt voort.

In het portret van 1634 is Rembrandt in de volle kracht des levens, zijn kastanjebruin haar omlijst met machtigen krullendons zijn gelaat; zijn lichte knevel bestaat uit een half dozijn omhoog gestreken haartjes; zijn onderlip wordt beschaduwd door een bundeltje baardstoppels; tusschen de oogen plooit een rimpel het vel, de zware wenkbrauwen dichter bij elkander halend en aan de wezens-trekken iets nadenkends en bezorgds gevende; maar de levendige bruine oogen, die zoo helder kijken uit hunne regelmatig gesneden luiken, maken het gelaat verstandig en innemend. De tamelyk zware neus is knobbelig aan het uiteinde en

legt een stoffelijken, eenigszins groven toets op het aangezicht, terwijl het zuiver en sierlijk ovaal er weer iets voornaams aan leent.

Hij draagt een zwarte fluweelen muts met een korte klep, boven welke een gulden, met edelsteenen verrijkte band loopt. Over de schouders ligt een zwarte mantel gedrapeerd en op dien mantel hangt in zwierige bochten een zwaarder keten insgelijks met edelsteenen bezet, die de kunstenaar vasthoudt.

Dit is Rembrandt van lichaam, van geest, van kunst. Van geboorte is hij een Hollansch burgerman: zijn weinig voorname trekken bewijzen het en de getrouwheid, waarmede hij ze weergeeft, getuigen van zijn onbeschroomden waarheidszin, die wat anderen schoon of leelijk vinden van gelijke waarde acht voor de kunst. Zijn open oogen, de plooi van den denker, die er tusschen ligt, spreken van den man, die verder in de wereld ziet en dieper peilt in het menschelijk gemoed dan de gewone sterveling; de zwierige haartooi en de vreemdslachtige pralerige kleederpracht verraden al dadelijk, dat deze burger van geboorte iets ongemeens wilde zijn door de kunst, dat nevens zijn gadeslaan der werkelijkheid in hem een behoefte aan verdichten en omscheppen leefde, die ten allen tijde de nuchtere waarheid verlevendigde en verhoogde door den adem der phantasie, dien hij haar inblies.

Hij was 28 jaar oud toen hij dit stuk schilderde. Den 15den Juli 1606 te Leiden geboren, had hij in 1624 eene eerste maal die stad verlaten na er drie jaar bij Jacob van Swanenburg in de leer geweest te zijn, was zes maanden te Amsterdam bij Pieter Lastman gaan werken en keerde dan naar Leiden terug, ten einde zich door eigen studie voor te bereiden om als zelfstandig kunstenaar op te treden. In 1631 vertrekt hij opnieuw en ditmaal voor goed naar Amsterdam; hij huwt daar in 1634 zijn geliefde Saskia.

Het is dus in zijn huwelijksjaar, dat hij deze zijne beeltenis maalde. Hij had drie jaar vroeger zijn Offerande in den Tempel uit het Haagsch Museum, een kleinood reeds van fijne lichtspeling, geleverd; het jaar daarop volgende had hij zijne Anatomieles voltooid. Na zijn terugkeer in Amsterdam had hij het druk gehad met bestellingen en was hij als conterfeiter gezocht door bijzonderen en door gilden. Hij was jong, vol scheppenslust. Hij was gelukkig, hij beminde zijne vrouw en werd door haar bemind; hij was niet onbemiddeld en zijne gade had enig fortuin medegebracht. Hij blikte in zijn portret onbeschroomd uit de groote goedige kijkers, omdat de gezichteinder des levens grenzenloos wijd voor hem open ligt en de lucht helder is. Op zijn voorhoofd is nog geen schaduw gevallen, zijn oog is door geen wolkje verdoofd, omdat het bestaan zonder zorg voor hem is gebleven. Hij wist, dat hij de wereld iets te verkondigen had, en zag, dat zij genegen was naar hem te luisteren.

Hij kwam op zijn tijd: de Italianisten, volgelingen der groote zuidelijke idealisten hadden uitgediend, van Mander's schilders-evangelie had men afgezworen en tot een nieuw geloof zich bekeerd. De schilders van het licht en bruin van gene zijde der Alpen waren de gunstelingen van den nieuwen tijd, en Elsheimer, die in stukken van kleine afmeting hun spelen met helder en duister, hun phan-

taseeren met personages en onderwerp verder dreef, was de meester van Lastman, Rembrandt's meester. De portretschilders, zooals Theodoor De Keyser, zochten naar waarheid, niet de stijve, harde van vroeger, maar de levendige, die de vleezen helder en malsch zocht te schilderen en met eigen oog de modellen in hun werkelijk wezen en bewegen waarnam. Frans Hals had met forsche hand aan de schoolbanden gerukt en had er zijn kunst vrij van gemaakt; van Goyen en Hercules Zeghers hadden het landschap ontdaan van zijn pralerig bijwerk en de natuur voor haar zelve geschilderd, en daarginder in Zuid-Nederland had Rubens de zegepraal van het bewogen leven en van het glanzend koloriet bewerkt en hadden van Dijck en Jordaens hunne personages doen tintelen van lichtgloed. Het rijk der academische lijnen, der schoolsche idealen was uit; de menschelijke waarheid ging overheerschen, terzelfder tijd als het teekenkrijt in aanzien daalde en de schilders in de eerste plaats schilders gingen worden.

De rijzing der Hollandsche kunst was op verbazend korten tijd geschied; zoohaast was niet het vaderland bevrijd van vreemde overheersching of zij maakte zich los van uitheemsche wetten en invloed; zij schiep naar haar eigen aard, onafhankelijk, zelfstandig, een kind door de jaren, een kloeke vrouw door de kracht. Bij Rembrandt's optreden was zij jong en frisch, alles durvende, alles kunnende, zooals hij zelf was.

Toen hij zich na zijn eerste kort verblijf uit Amsterdam terug naar Leiden had begeven, bracht hij daar verscheidene jaren aan den arbeid door, en oefende hand en oog. Hij vervaardigde tal van werken, waar hij weinig naam en geld mee verdiende, maar meesterschap over de stof en over palet en borstel verkreeg. Hij schilderde zich zelve, zijn vader en moeder; hij koos uit de Bijbelsche geschiedenissen onderwerpen, die hij in kleine stukken afbeeldde. Wat hem bij zijne portretten zoowel als bij zijne historische tafereelen vooral aantrok was niet enkel hoe zij zich vertoonden aan den juistzienden opmerker, maar ook en meer bijzonder hoe zij zich aan hem voordeden onder de ongewone verlichting, waarin hij ze plaatste. Aan het leven vroeg hij de waarheid; aan het licht de schoonheid.

Het portret zijner moeder van 1628 uit het Museum van den Haag toont zijne bezorgdheid om met nauwlettende, haast angstige vlijt al de deelen en onderdeelen van het gelaat weer te geven. Zijn eigen portret van 1629 in hetzelfde Museum bewijst, hoe hij een jaar nadien reeds meer prijs hechte aan de studie van licht en bruin. De Offerande in den Tempel van 1631 getuigt hoe hij in onderwerpen, die ruimer baan aan zijn verbeelding laten, al dadelijk zich liet meeslepen door zijn lust om op avontuur uit te gaan naar het geheimzinnig land, waar klaarheid en duisternis met elkander zulk een vreemd en aantrekkelijk spel drijven. Handeling, algemeene lijnen, bijzondere vormen trekken minder zijn aandacht, zij zijn het alledaagsche voor hem, het wetenswaardige, het aantrekkelijke, het schilderachtige is het licht, dat een kring van glorie trekt in het onmetelijk schip van den tempel en dien kring vult met een klaarte, waarin de menschen baden, hunne vastheid en logheid verliezen, onder-

deelen worden van een onstoffelijk geheel. Hij heeft dit tafereel niet gezien met de oogen des lichaams, maar met die van den geest. Het voorval uit het Evangelie is voor hem een visioen geworden, dat hij niet verhaalt noch beschrijft, maar bezingt.

In zijn *Anatomieles* van 1632 herneemt de werkelijkheid weer hare rechten en overheerscht, maar hij herschept ze zooveel hij kan. Zijne menschen zijn gegroepeerd en handelen naar de eischen van het onderwerp, maar zij poseeren ook wel wat voor hem. Met al den eerbied, dien hij toont voor hun eigen zeer persoonlijk leven, breekt zijn lust en kunst in het omscheppen en ontstoffelijken toch door. Uit hun figuren straalt een edeler dan de alledaagsche levensvlam; er loopt niet enkel bloed maar ook licht door hunne aderen en, als om zich te wreken over de banden, die hun zelfstandigheid hem oplegt, laat hij van het vormelooze lijk, moedwillig op den voorgrond geplaatst, een straling uitgaan, die aan het wezenlooze wrak meer glanzing, dat is voor hem meer waarde, geeft dan aan de menschen daar achter.

In zijn portret van 1634 vloeit de dubbele strooming van zijne kunst dier dagen samen. Het is met zorg en eerbied voor de waarheid, zonder eenige vermetelheid, in al de bijzonderheden van het hoofd gepenseeld. Het is een studie van het licht. Het warm doorschijnend hoofd staat tegen een half verlichten achtergrond en doemt daaruit op, als ware het uit gestolten klaarheid gekneed: het is vleesch geworden licht. De haarlokken weerkaatsen er een deel van, de gouden kettingen op muts en mantel stralen er door, maar worden toch niet meer dan weerschijnen van het zonnige gelaat. Het licht is nog jong en maagdelijk, de flikkering ervan is nog zacht en bedeesd, de huid heeft iets teeders en donzigs als zonneschijn, die door de morgennevelen breekt. Later, wanneer des schilders hand zekerder en krachtiger zal geworden zijn, zal zijn licht ook vaster en voller worden: zijne vleezen zullen dan blaken als roode of witte gloeiende metaalbonken; maar heel zijn leven door zal zijn streven zijn het geheim te doorgronden van den strijd tusschen helderheid en duisternis, en het tooverwoord machtig te worden, dat heerschappij geeft over beiden. Zijn zegenpraal zal zijn dit geheim en die kracht meester te worden en zijne ware menschen te boetseeren in de minst stofelijke aller stoffen, die ooit een kunstenaar bezigde, het pure zonnegoud.

Een andere trek in Rembrandt's aard spreekt uit de kleedij, waarmede hij zich in zijn portret van 1634 tooit. Wanneer hij bestelde portretten te schilderen had, moest hij zich wel den dosch van het model laten welgevallen; waar hij zelf zit, kent hij dien dwang niet en mag hij offeren aan eigen smaak en gril. Of hij van de gelegenheid gebruik maakt! Als een kind, dat nooit moe wordt zich in vreemde plunjes te steken, hoe vreemder, hoe liever, had hij er pret in zich te sieren met allerlei zonderling gewaad: hier met een fluweelen muts van ongewonen snit en met een mantel verrassend genoeg met gouden kettingen behangen; elders met een tulband, of een helm; nu eens met een stalen harnas, dan met gouden borduursels op het linnen en met pelsen voering in den fluweelen mantel. En niet alleen zich zelve maar zijn vader en zijn moeder worden in zonderling toisel

voorgesteld: hij met een rechtstaande pluim op de muts, zij met juweelen in het haar of een rijken pels om de schouders. Zijne Saskia smukt hij met niet minder welgevallen en grilligheid op dan zich zelve: nu eens als een prinses, dan als een joodsche bruid, dan met bepluimden Rubenshoed, met kostelijke kleeren of vreemdsoortige mantels. Dit was de gril nevens de waarheid, het aandeel van het sprookje in het echt verhaal. Wat blinkt, wat schittert, wat rijk van kleur en ongewoon van vorm is, trekt hem aan; hij bemint het om het zeldzame, het onburgerlijke. Hij is de groote romantieker van zijnen tijd, van alle tijden; hij zoekt vooreerst en vooral het schilderachtige; hij geeft wel de natuur, maar voegt er van het zijne bij; hij maakt haar genietbaar door zijne kunst, door zijne fantasie.

In de tafereelen uit de geschiedenis houdt hij zich liefst bij onderwerpen aan Bijbel of Evangelie ontleend. Die gaven hem het vergezicht van afstand in tijd en plaats en lieten hem vrij naar eigen lust aan te vullen wat van zoover niet meer te onderscheiden valt. Het waren andere menschen, wien hij andere kleederdrachten mocht aantrekken. Maar zoo geheel vreemd waren zij toch niet dat zij louter verzonnen waren. Daar toch in zijn naaste buurt, in zijn eigen straat woonden de afstammelingen van het uitheemsche ras, die nog in kleedij en godsdienst, in uitzicht en gewoonten, veel hadden meegebracht en bewaard uit het Oosten, dat hen onderscheidde van zijn landgenooten.

Er waren zooveel andere schilders, die er tegen opzagen den Hollandschen burger in zijn dagelijksch leven en woning te schilderen, welke zij, evenals Rembrandt, waarschijnlijk te koud en te saai vonden. Ze verkozen officieren in bonte kleedij zooals Terburg en Metsu; Italiaansche boeren zooals Berchem en Dujardin; klanten van boerenkroegen zooals Brouwer en Adriaan van Ostade en wat er verder ondeftig te vinden was op Hollandschen grond, maar wat prikkelde en er ongemeen uitzag, wat schilderachtig was. Zoo ook Rembrandt. Maar hij ging veel verder: hij ontdekte de Joden in hetheden en het verleden, de Oostersche en de Westersche, en haalde aan hen zijn hart op, dat haakte naar iets dat afsmaakte in de werkelijkheid, naar geheimzinnige dingen, die opdoemden uit de duisternis der tijden, evenals zijne gloeiende gestalten opdaagden uit de duisternis van den nacht. Zij en hunne geschiedenis boden hem een werkelijkheid, rond welke hij zijne borduursels mocht leggen, zooals de gouden kettingen op zijn mantel en muts; een vasten grond, waarop hij dichtend en droomend mocht voortbouwen.

Dus doende gehoorzaamde hij aan eenen aandrang naar het ongemeene, dien velen met hem voelden. De afstand, die er ligt tusschen hem en zijne voorgangers, is zoo ontzaglijk, dat indien wij door opsporing en vergelijking er niet toe gekomen waren mannen te vinden van wie hij afstamt of met wie hij punten van aanraking heeft, wij wanen zouden, dat hij met een geweldigen sprong plots in de kunstwereld was opgetreden. Die verwantschap valt niet te loochenen, maar evenmin zijn uitstekendheid boven zijne voorgangers. Het bedeesde romantisme van Elsheimer en zijne Hollandsche volgelingen wordt bij Rembrandt een nimmer uitgeputte noch vermoeide vindingskracht, die aan elk onderwerp, eenvoudig of ingewikkeld, dadelijk een treffenden, schilderachtigen kant ontdekt; de

zwakke of ruwe werking van licht en bruin wordt bij hem kunstvol tooverspel; de kalme behendige portretschildering wordt omschepping van den mensch; het gadeslaan en weergeven der werkelijkheid wordt doordringen in haar innigste wezen en persoonlijke voorstelling harer treffende kenmerken; de min of meer geslaagde pogingen der Hollandsche schilders om zich los te maken van de overleveringen en opvattingen van het zuiden wordt een zelfstandig optreden, in het volle bewustzijn van het beoogde doel, in het volle bezit der kracht vereischt om het te bereiken.

II.

Van verschillenden aard zijn de stukken van Rembrandt, die, behalve de portretten, de Louvre bezit.

Eene *Beenhouwerij*, waarin men een gevilden en geruimden os ziet hangen. De schilder van het leven en van de natuur werd getroffen door de heerlijke kleur van de doode natuur en heeft zich vermeid in het weergeven van het geweldige rood van het vleesch, het gesmijldige blond van de vetklompen; hij nam er behagen in die forsche en die malsche tonen te laten schitteren en glimmen op een rijk en fijn getinten achtergrond.

In zijn twee *Mediteerende filosofen* schildert hij tweemaal denzelfden denker in dezelfde woonplaats op verschillende wijze gezien. Die woonplaats is een kelderachtig gewelf, waarin de filosoof leeft, afgescheiden van de wereld, voor studie en overpeinzing. Het doodsche van zijn verblijf wordt verlevendigd door het blijde licht. De stukken zijn van 1633: kleine figuurtjes in fijne stille, haast bedeesde lichtspeling, in een ruim vertrek met warme tinten gevuld, met dezelfde blijde geheimzinnigheid der werken van dien aard en van dien tijd, de *Oprichting in den tempel* uit den Haag bijvoorbeeld.

De *Engel Rafaël Tobias verlatende*, van 1637, is duidelijk van verhaaltrant als men het zoo heeten mag, korrelig geschilderd met sterke lichtwerking en doorschijnenden dampkring even rijk van uitdrukking als van kleur. De engel vliegt in geweldige, eenigszins stramme beweging de lucht in. Naïef en door en door menschelijk zijn de gevoelens, welke dit plotselinge heengaan bij Tobias en de zijnen verwekt. De vader valt op de knieën met de twee handen te zamen op den grond, de moeder volgt den engel met een blik vol verwondering, met opengeslagen handen en gapenden mond: dit alles is juist gezien, diep gevoeld en onbewimpeld weergegeven.

Het *Huisgezin van den Timmermann*, van 1640, is een Rembrandt-

sche voorstelling van de H. Familie. Moeder zoogt haar kind, vader staat aan de schaaftank en terwijl dit alleedaagsche gewone leven zijn prozagang gaat speelt het licht in het nederige verblijf en maakt een Zondag van den werkdag, een paleis van dien winkel en legt den stralenkrans der heiligen rond die burgermensen. Het bescheiden stukje is een zang vierende het schilderachtige van het binnenhuis, het stille geluk van het familieleven.

In den Goeden Samaritaan van 1648, overheerscht meer de schilder dan de verteller; hij heeft er genoeg in gevonden zijn penseel te laten gaan, het licht te laten spelen en zijne gulden vlagen naar links en rechts, fijn maar krachtig, te laten zenden.

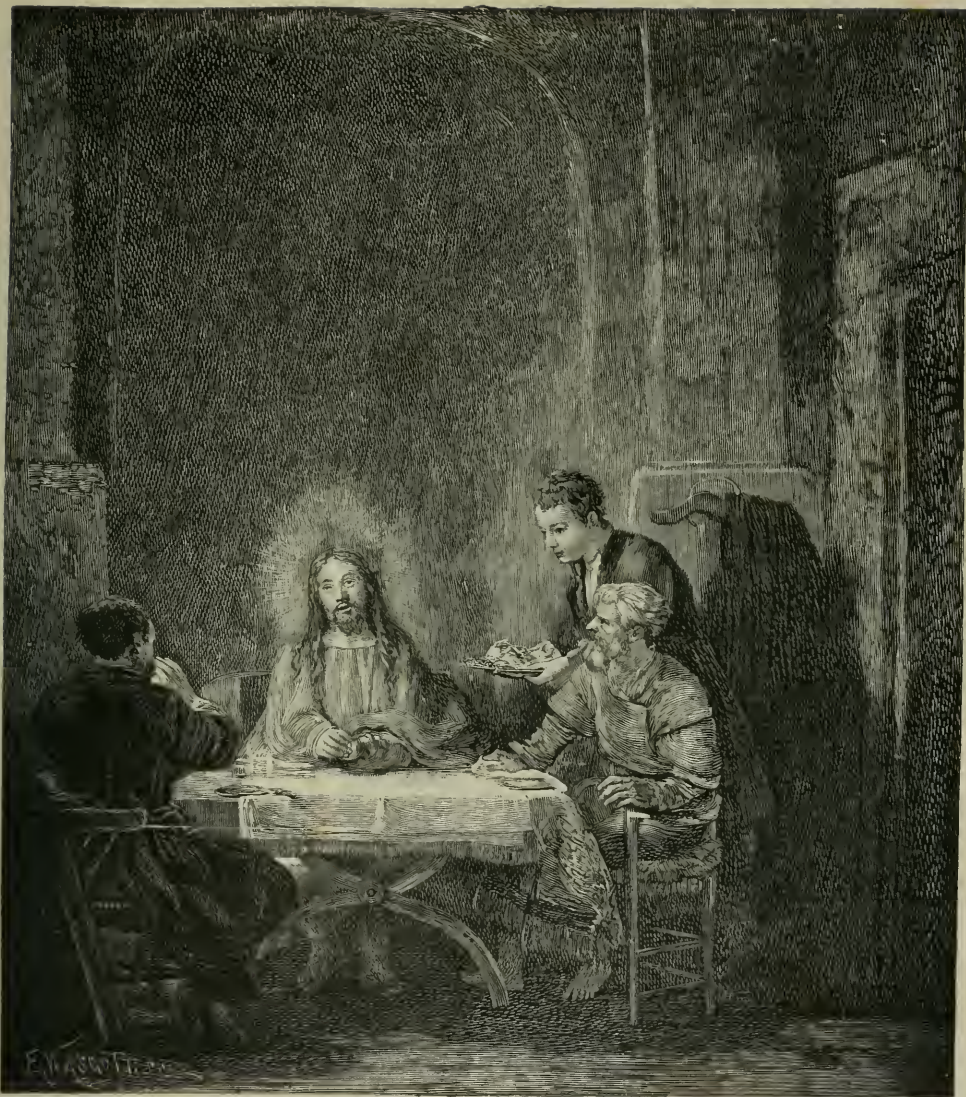
De Sint-Matthias van 1661 is ernstiger. Brokkelig en knoestig is de schildering, zwaar, machtig. De evangelist is verslonden in gedachten, beseffende de verhevenheid zijner zending; hij is van hetzelfde jaar als de Staalmeesters en van hem straalt ook hun doffe gloed uit.

De Discipels van Emaüs is het heerlijkste van die meesterwerken.

Eene zaal met hoog gewelf; in den achtergrond eene nis, die tot aan de zoldeering reikt; rechts eene deur, links een soort van schoorsteen. Christus en zijn twee volgelingen zitten aan tafel; de Heiland met het gelaat naar de toeschouwers gekeerd; een discipel op den rug, de andere in profiel gezien. Achter dezen laatsten een knecht, die visch opdient. Christus legt de hand op het brood en zegent het. „Toen gingen hunne oogen open en zij herkenden hem,” zegt de Evangelist. De eerste heft de handen tot aan het gelaat in stille verbazing, de andere wendt zich, sterker getroffen, met vragenden blik naar den verzeene; met de eene hand houdt hij de servet vast, die hij op de tafel heeft gelegd, met de andere vat hij de leuning van den stoel; de knecht ziet onverschillig toe, niets begrijpende, niets vermoedende.

In hoofdzaak krijgen wij een tooneel uit het dagelijksch leven te zien. De drie voetgangers hebben een langen weg afgelegd, de avond is gevallen en zij hebben zich neergezet aan de tafel eener dorpskerk, op stoelen, die men in elk boerenhuis kan aantreffen; een hunner heeft zijn mantel gehangen aan den kapstok, die in een hoek staat; het blank zindelijk ammelaken is gespreid en de knecht dient het eenvoudige avondmaal op. Het weder is warm geweest en met den valenden schemeravond is er in de groote gelagkamer een geheimzinnig halfduister neergedaald, dat het afgematte lichaam ontspanning brengt en dat, de uiterlijke dingen omsluitend, den geest vrijer laat bewegen, vatbaar maakt voor zachte ontroeringen en hem het rijk der droomerijen opent. Het is het uur der vertrouwelijke gesprekken, waarop de herinneringen uit vroeger dagen, de plannen voor de toekomst, als van zelf opdoemen, naarmate de werkelijkheid van het oogenblik wegdommelt in het uitdoovende daglicht.

En keuvelend zitten zij aan tafel, opvangende de wijze woorden, die vloeien uit den mond van den onbekende, zooals kinderen in het halfduister luisteren naar wonderverhalen. En daar gaat de werkelijkheid ineens in het sprookje over. Zij hooren niet enkel meer de vreemde dingen, die de boeiende verteller hun zegt,



REMBRANDT.
DE DISCIPELEN VAN EMAÛS.

zij zien ze. De gekruisigde is verzezen, daar zit hij tusschen hen beiden in; hij was het zelf, van wien hij hun sprak en als eenvoudige menschen verwonderen zij zich op eenvoudige wijze. Rembrandt laat hun de gedaante, de kleedij, de beweging van mannen uit het volk; zij spelen geen rol, zij maken aanspraak op schoonheid noch voornaamheid; zij zijn nederig van hart en van stand; de knecht met zijn rond frisch hoofdje is naiever zelfs dan een gewoon tafeldienaar er uit ziet.

Maar daar houdt de weergever der werkelijkheid op en nu vangt de kunstenaar, de dichter aan. De kamer, waarin hij zijne gasten plaatst, heeft door hare hoogte iets kerkachtigs en laat ons denken aan de weidsche gewelven uit de *Offerande in den tempel*. De dag, die valt in die ruimte, doet haar naaktheid en alledaagschheid vergeten; men weet niet van waar hij komt. Zijn uiterst fijne nuanceeringen maken haast heel de kleurenladder van het tafereel uit. Christus is gehuld in een geel kleed; het witte ammelaken ligt op een bruin doek; een discipels draagt een donker gewaad van onbestemde tint, de andere draagt een geel kleed. De kleurenkeus is dus bijzonder beperkt, maar de werking van licht en bruin wisselt af in het oneindige. Zij is het, die de boerenherberg omschept tot een passend tooneel voor hoogere gebeurtenissen. Het warme licht valt op het witte tafellaken, het bestraalt de handen en kleeren van Christus, het neemt af en wordt stiller naarmate het hooger klimt; maar het drijft overal zijn spel, afnemend, toenemend, gloeiend, verdoovend, te voorschijn tredend waar men het verloren achtte: tusschen den mond en de hand van den eersten discipel, aan zijn knie, onder de tafel, aan den schoorsteen; nadruk leggend op een bijzonderheid, zonder ergens uit zijn stillen harmonieusen toon te vallen; immer zacht, fijn met een kostelijke gulden tint. Zoo stemt naar zijn verlangen de kunstenaar het gemoed, dat hij wil treffen, evenals de sprookjesverteller zijn jeugdige toehoorders voorbereidt op de gebeurtenissen, die hen zullen doen rillen en ijzen, met zijnen aanhef: „Het was in het diepste van een donker bosch.” En nu mag de schilder als verteller van het wonderdadige optreden. Volgens het Evangelie herkenden de discipelen Christus aan het breken van het brood; Rembrandt veroorlooft zich die verklaring te wijzigen. Niet naar de handen van hunnen geheimzinnigen makker zien zij, maar naar zijn hoofd en in dit hoofd vatte hij dan ook samen wat er bovennatuurlijks in de schamele gelagkamer omgaat. Christus, die er daar straks als een sterveling onder de stervelingen moest uitzien, bidt; zijne oogen verheffen zich eventjes, terzelfder tijd als zijn gedachte de aarde verlaat; zijn hoofd zakt naar den schouder als van iemand, die in vrome gepeinen wegdwaalt. Zijne trekken zijn vermagerd, haast onstoffelijk geworden, de lange haren, de pelgrimskleedij dragen er toe bij om zijn uitzicht weeker en onvaster te maken. En, zie! daar stijgt van zijn schouders rond zijn lokken, tot boven zijn hoofd een zachte straling, die in het schemerlicht der kamer een lichtenden kring teekent. De twee dischgenooten bemerken het en nu gaan hunne oogen open: zij zitten aan tafel met eenen verzezene, met de schim van hunnen goddelijken meester! Zij zien het, zij begrijpen het, hen overvalt de schroomende eerbied,

die hun heele lichaam zoo verschillend beweegt en hen uit de dagelijksche kamer in de wereld der wonderen verplaatst.

Zoo loopt bij Rembrandt de meest onverbloemde waarheid met het bovennatuurlijke ineen, zonder schokken, geleidelijk, als van zelve, door de enkele werking van licht en kleur.

Wanneer von Uhde tafereelen uit het Evangelie schildert, waarin Christus optreedt onder de dorpelingen onzer dagen, leent hij aan den Verlosser die zelfde zachte uitdrukking, dien stillen stralenkrans, die ingetogen houding. Wat ons bij hem aangrijpt deed Rembrandt hem voor, zonder stelsel, heel eenvoudig, en natuurlijk.

De Discipels van Emaüs is een der kleinste werken des meesters; wat het tot een juweeltje maakt is dat stille, maar diepe gevoel, dat in elk figuur is gelegd en dan ook, en meer nog, de uiterst kiesche bewerking van licht en kleur. De verf is met kleine toetsjes aangebracht, dadelijk, zonder aarzeling, zonder her-toetsing: het zijn zoovele tikjes, waarmede de schilder het visioen doet herleven, dat voor zijn oog opdoemde, wanneer hij het tooneel van dien zomerafavond te Emaüs wilde zien. In zijnen stillen, zachten toon is de welsprekendheid van het licht doordringend; nooit werd het met fijner gevoel gebezigd om verband te brengen tusschen de buitenwereld en de stemming des gemoeds, die de schilder wenschte te verwekken. Geen wonder dat de grootste plaatsnijder onzer eeuw, Ferdinand Gaillard, jaren doorbracht om het schijnbaar onaanzienlijke stuk te graveeren en het met zijnen zachten lichtgloor en zijne geheimzinnige schemering weer te geven. De groote moderne kunstenaar besteedde langen tijd en groote moeite om te hermaken wat Rembrandt op korten tijd en zonder inspanning schiepte.

Het was in 1648, dat hij het schilderde: in het jaar van den vrede, in het tijdstip, waarop de Hollandsche School haren hoogsten bloei bereikte. Frans Hals was nog in de volle kracht van zijn talent; van der Helst werkte aan zijne Schuttersmaaltijd; de van Ostades en Adriaan Brouwer, van Goyen en Aart van der Neer, de Vliegheer, van de Capelle en Willem van de Velde, Albert Cuyp en Potter brachten hunne meesterstukken voort; Nicolaas Berchem en Karel Dujardin, Jan Steen en Pieter De Hooch, Jacob van Ruysdaal en Jan Hackaert traden met frisch en jeugdig talent hunne loopbaan in; de eerste leerlingen van Rembrandt, Ferdinand Bol, Geeraard Dou, Govert Flinck, Philips en Salomon De Koninck waren op hunne beurt meesters geworden. Een heel legioen van schilders van hooge begaafdheid werkten op het kleine plekje gronds en maakten het in de kunst tot een rijk van eersten rang.

Rembrandt was nog in zijn tijdperk van welstand, van onbekommerd leven voor de kunst. Na 1634 had hij eenige gelukkige jaren doorgebracht met zijne jonge vrouw, de bestellingen van portretten waren talrijk, de meester was gevierd, de leerlingen stroomden toe, zijn invloed op zijne omgeving was machtig. In 1640 had hij zich een patriciërshuis kunnen aankopen; in 1641 was hem een zoon geboren. Daar trof een jaar later hem een zware slag: zijne beminde Saskia stierf. In de eerste tijden schijnt dit verlies geen merkeliijken invloed op zijn toestand te

hebben gehad; hij vertrouwde zijn zoon aan een huishoudster, die bij hem woonde.

In 1649 bemerkte deze met leede oogen, dat niet meer zij, maar de jonge dienstmeid, Hendrikje Stoffels, de uitverkorene des kunstenaars was. Zij verliet zijnen dienst en sedert dien leefde hij samen met de goedaardige en verkleefde vriendin, die hem hetzelfde jaar een dochter schonk, in de oogen der wereld voor zijne vrouw doorging en een tweede moeder voor zijn zoon was. Het huiselijk leven was dus in 1649 heringericht, aan liefde en verzorging ontbrak het den nog jongen en krachtvollen meester niet.

Maar na dit jaar komen er wolken in zijn bestaan. Hij leeft te uitsluitend voor zijne kunst en is te weinig bedacht op de stoffelijke behoeften van den dag en van de toekomst. Hij is verzot op kunstwerken en verzamelt en koopt zonder na te rekenen of zijne beurs die uitgaven dragen kan. In 1656 is zijn fortuin ten onder gegaan; in 1657 worden zijn meubels en have, het jaar daaropvolgende zijn deftig huis verkocht. Hij hield zich als kunstenaar recht, als mensch ging hij gebukt onder dien kommer. Zijn eigen portretten van die dagen toonen hem niet meer met den blos der jeugdige gezondheid op het gelaat en met den helderen glans van zelfvertrouwen en scheppingslust in het oog; vóór zijnen tijd ziet hij er verouderd uit, schaduwen van zorg verduisteren zijne trekken, verdooven zijn blik, doen het hoofd op de borst zakken. Hij leeft meer en meer afgezonderd, nog altijd onverpoosd voortwerkende en meesterstuk op meesterstuk voortbrengende in schildering en etsing. Hij volmaakt immer zijn trant, wordt meer en meer eigenaardig, persoonlijk. Hij eindigt met zich zoover boven zijne tijdgenooten en leerlingen te verheffen, dat hij er gaat buiten staan, dat hij verlaten wordt door zijne vroegere volgelingen en dat de valsche behaagzucht, waar hij nooit aan geofferd heeft, veld wint en boven geraakt naarmate hij dichter bij zijn einde nadert.

Hij sterft den 8sten October 1669, in den ouderdom van 63 jaar, denzelfden dien Rubens, de vorst der Vlaamsche schilderschool, bereikte.

Van 1634 tot 1648, den tijd, die er ligt tusschen zijn portret van dit eerste jaar en zijne Discipels van Emaüs, verloopt er een glorierijk tijdperk voor Rembrandt. Hij legt alle bedeesheid, alle aarzeling af, die hem nog van vroeger dagen mocht overblijven. Als portretschilder geeft hij zijne menschen een sterk uitgesproken eigen leven, zij zien er bloeiend en gelukkig uit zooals hij zelf is; uit hun gelaat lacht een levenswarmte, die voller en inniger wordt naarmate hij zelf rijpt in zijne kunst.

Zijn portret van vrouw Elisabeth Jacobs Bas uit het Rijksmuseum, dat rond het midden van dit veertienjarig tijdsverloop geschilderd werd, is één uit de onoverzienbare reeks bewijsstukken van de volmaaktheid, van de rustige bewerking, van het evenwicht bereikt tusschen de kalme waarneming en weerspiegeling van het leven en den glans door de kunst er aan verleend.

Zijn Korporaalschap van kapitein Frans Banning Cock van 1642, zijn schoonste werk misschien, zijn stoutste zeker, getuigt er van hoe de groote heerscher over licht en duisternis, wanneer hij de eigen ingeving vrijen

teugel vierde, stoutmoedig schreed door zijn rijk, gehuld in zijn macht, levende in de wereld, die hij zich geschapen had, en de anderen er in oproepende; de menschen doende bewegen naar zijn willekeur, hun vorm en leven gevende door zijn licht, en schoonheid door zijn kleur; de kunst boven de waarheid stellende en de eigen fantasie voor de hoogste weet uitroepende.

Als zinnebeeld dier dagen van weelde en kommerloosheid schilderde hij rond 1637 zich zelve met zijne jonge vrouw op de knie. Hij lacht den aanschouwer toe; op zijn zwarten hoed praalt een bos witte pluimen, zijn lang krullend haar valt hem op de schouders, hij is in het rood gedoscht en om den gordel draagt hij een langen degen. In de opgeheven hand houdt hij een hoogen wijnbeker; de andere ligt om het midden van Saskia, die een schitterend blauw kleed draagt en zich stralend van gezondheid en opgeruimdheid, met goedigen glimlach naar den toeschouwer wendt. Kon het duidelijker gezegd worden, kon hij uitbundiger pralen met zijn geluk!

Na 1648 sluipen zorg en kommer zijn leven binnen; na 1657 is het gedaan met zijne opgeruimdheid. Zijn portret in 1660 geschilderd, dat de Louvre bezit, toont ons wat er van den joligen en glansenden jonker met zijn degen aan de zijde, met zijn jonge vrouw op de knie is overgebleven. Mat en grijs is het licht geworden; in plaats der straling van zijn figuur is de schemering getreden, zijn oog is gebroken, een doek van twijfelachtige blankheid heeft den gepluimden hoed vervangen.

Lichamelijk en stoffelijk is Rembrandt erg achteruitgegaan; gelukkiglijk is de kunstenaar ongedeerd gebleven en zijn dezès gaven eerder gerijpt dan verzwakt. Zijn oog omvat onmiddellijker het onderwerp; zijn hand geeft het in vasteren vorm weer; het flakkeren van zijn licht is uit, maar in de plaats is getreden een rustige, diepe gloed, die niet tot den schijn, maar tot het zijn der dingen behoort. Zijn fantasie is gestild; alle bijzaken, alle opsmuk vallen weg, alleen het innigste wezen blijft. Natuur en kunst, waarheid en verbeelding zijn één geworden. Zoo doet zich een werk zijner latere jren voor, dat meer en meer algemeen voor zijn meesterstuk gehouden wordt: de *Staalmeesters* uit het Rijksmuseum, van 1661.

Acht jaar later was Rembrandt niet meer; zijn roem was reeds getaand vóór zijn heengaan, en bleef een eeuw lang verdoofd. In onze dagen is hij luider en luider verkondigd: de toen miskende is nu de meest gevierde meester der wereld geworden. Zijn stukje de *Discipels van Emaüs*, dat in de veiling van Burgemeester W. Six in 1734 tegen 170 gulden verkocht werd, en in 1777 voor de verzameling van den koning van Frankrijk 10,500 francs werd betaald, zou, indien het nog in veiling kon gebracht worden, zeker tegen geen tonne gouds meer te koopèn zijn.



FRANS HALS.
PORTRET VAN NICOLAAS VAN BERESTEYN.

2. FRANS HALS.

Tot voor een tiental jaren lag in de lange Heerenstraat te Haarlem een hofje, gesticht in 1684 uit de nalatenschap van Nicolaas van Beresteyn, waar een twaalf-tal oude vrouwen van R. K. godsdienst een onderkomen vonden. In de regenten-kamer van het hofje hingen vier schilderstukken van Frans Hals, het portret van den stichter en dat zijner vrouw, een familieportret waarop de twee zelfde personen, hunne zes kinderen en twee dienstmeiden waren afgebeeld, en eindelijk het portret van een meisje hunner familie, freule Emerentia van Beresteyn. 1)

Elders plachten vorsten en adellijke heeren hunne praalgraven van marmer en brons in kerken op te richten, waar duizenden hunne eeretitels zouden lezen; veel bescheidener zorgde de Haarlemsche edelman er voor dat in dit stille vertrek, de luidjes, die hem een gerusten ouden dag verschuldigd waren, dankbaar de oogen konden opheffen naar de beeltenis van hem en van de zijnen. Zijn wensch zal wel geweest zijn in dit afgelegene plaatsje voor weinigen voort te leven.

Het lot heeft er anders over beschikt.

De schilder, die Nicolaas van Beresteyn conterfeitte bleef een paar eeuwen lang verloren in den grooten hoop der mislukte kuntenaars. Daar klaarde, een halve eeuw geleden, het halfdonker op dat zijne verdiensten verborgen hield; men leerde hem schatten als een der oorspronkelijkste meesters, die hier of elders het penseel hanteerden, en elk stuk dat zijn naam draagt werd naarstig opgezocht en duur betaald.

De Beresteyns in hun hofje wekten al spoedig de belangstelling op: er lag een waas van geheimzinnigheid over al die stukken, waarvan ieder had gehoord en die weinigen hadden gezien, en de heeren regenten van het gesticht, die zoo lange jaren in rust en vrede geheerscht hadden, werden nu van velerlei zijden met vragen en aanbiedingen van kooplustigen bestormd. Zij weerstonden niet aan de beking. Eerst verliet het meisjesportret, het hoogst gewaardeerde kleinood uit den schrijn, het hofje en ging plaats nemen in het weidsche huis van Mathilde Rothschild te Francfort. Dit gebeurde in 1882. Drie jaar later verhuisden de drie andere stukken naar de zalen van den Louvre. Zij waren voor eene aanzienlijke somme gelds verkocht. Uit de opbrengst, der portretten werd het oude hofje geheel herbouwd. In de tegenwoordige regentenkamer hangen de kopieën der werken van Hals door P. Th. van Wyngaarde geschilderd. Nicolaas van Beresteyn

¹⁾ Een artikel van M. G. Wildeman in Oud-Holland (XVIII, 129) stelt vast dat de portretten uit het hofje van Beresteyn verbeelden: a) Paulus van Beresteyn, vader van den stichter Nicolaas; b) de derde vrouw van Paulus, Catharina Both van der Eem; c) Paulus van Beresteyn, met zijne derde vrouw en de zes kinderen uit zijn eerste huwelijk, onder welke Nicolaas zich bevindt; d) Emerentia, zuster van Nicolaas. Wij behouden met deze aanmerking den naam van Nicolaas Beresteyn dien het mansportret draagt, omdat die naam van weinig belang is voor de studie van 's meesters werk.

en de zijnen deelden in de nieuw verworven onsterfelijkheid van hunnen contereiter, en evenals hij traden zij uit het schemerlicht eener plaatselijke bekendheid in het volle zonnelicht der wereldberoemdheid. Niet meer een dozijn oude vrouwtjes, in eene kamer met wit gekalkte muren, zien nu in allen eenvoud en eerbied naar de oorspronkelijke stukken op, maar wel de schaar, die dag aan dag voortschuift over den geboenden vloer van het koninklijk paleis aan de boorden der Seine.

De stukken kwamen nog al erg gehavend te Parijs aan; vooral de afzonderlijke portretten van man en vrouw zagen er weinig bekoorlijk uit. De hersteller heeft de onherstelbare kneuzingen, door tijd en onkunde toegebracht, niet geheel kunnen genezen, maar genietbaar zijn de werken nu toch geworden.

Het portret van Nicolaas van Beresteyn, die hierbij in gravuur gaat, is een kniestuk van natuurgrootte; de afgebeelde staat driekwart naar den toeschouwer gewend, de rechterhand op de heup; de linkerhand, die een zwarten breedgeranden hoed vasthoudt, rust op een tafel. Het gelaat is bruin van vel met rozenkleur op de wangen; het haar is van donkerder, de baard van lichter kastanje-kleur; de knevel is borstelachtig omhoog gestreken. Een rijk bewerkte kanten kraag windt zijne geborduurde pluimachtige bekken als een lichten en lichtenden krans rond het stevige hoofd. Op de borst is over het zwarte kleed een dunne mantel geslagen, die met den linkerarm wordt vastgehouden; de zwarte damasten broek is met donkere figuren, de zwarte mouwen met gouden bloemen doorwerkt; de manchetten zijn omhoog geslagen, gesteven en doorschijnend. De uitdrukking is goedig en vriendelijk; uit den glimlach, die de wenkbrauwen doet neerzakken op de versmalde oogen, die de hoeken van den mond achteruit trekt, de wangen bolt en er een plooitje in legt, spreekt een onbezorgde gemoedstemming.

Het heele figuur ziet er zoo voornaam uit in zijn rijke kleedij, in zijne triomfantelijke houding, in de zwierigheid waarmede de mantel is omgeslagen en de hoed wordt vastgehouden, dat men het, op die algemeene trekken afgaande, even goed voor een werk van van Dyck, den hofschilder, als van Hals, den burgermaler, zou kunnen houden. Maar er is iets in het figuur, dat al dadelijk aan een andere opvatting van het leven doet denken dan die welke den Vlaamschen contereiter lief was. De Antwerpsche schilder adelt zijne modellen, zelfs wanneer zij tot den burgerstand behooren en veredelt ze nog als zij voornaam zijn; men denke slechts aan de twee koningskinderen uit het Rijksmuseum om zich duidelijk te maken, hoe zelfs het vorstelijk karakter verhoogd wordt, waar het door hem wordt vertolkt. Frans Hals doet het gemoedelijke, het schalksche spreken ook uit zijne deftige figuren. Een man van goeden huize is deze Nicolaas van Beresteyn, men ziet het hem dadelijk aan; een man van edele inborst, wij weten het; maar trotsch is hij niet en weinig laat hij zich voorstaan op zijne waarde en deugden; zijn schalksche oogen althans zeggen ons, dat hij het leven luchtig opvat en meer bedacht is te genieten van het goede dan zich te ergeren om het kwade.

In dien trek van het portret vinden wij een algemeen kenmerk van Frans Hals weder. Hij trad op in de wereld der kunst na een tijdperk van groote aangeleerde schijndeftigheid. Onze Nederlansche schilders van Noord en Zuid hadden haast een heele eeuw lang gepoogd zich op te heffen tot de hoogte der Stanze waar Rafaël's, of tot de gewelven der Sixtjnsche kapel, waar Michelangelo's ideale scheppingen troonden. Hun pogen had hun aangeboren gaven bedorven en alle oorspronkelijkheid in hen gedood. De school van Frans Floris en van Marten De Vos, zoowel als die van Scorel en Marten van Heemskerk, was één bombast, één na-aperij, één verrekelling. Er was gelukkiglijk nevens die ingevoerde kunst een inheemsche trant blijven bestaan en al was de vreemde voor het oogeblik hoog gevierd, de toekomst behoorde aan zijn nederigen mededinger. Quinten Matsys en Lucas van Leyden, Boeren Breugel, Hieronymus Bosch en Pieter Aertsen zijn eenige der vertegenwoordigers dier nationale richting: al te zamen zijn zij realisten, rondom zich ziende naar wat er schilderachtigs ligt in de waarheid. Zij hadden het gemeenschappelijk kenmerk, in tegenspraak met de Italianiseerenden, nog al licht waarheid en hoekigheid, eenvoud en boerschheid met elkander te verwarren. Frans Hals ziet vastberadener dan eenig ander schilder de waarheid vlak in het aangezicht. Hij zoekt niet naar leelijkheid, naar misvormdheid, maar ontwijkt ze niet waar hij ze ontmoet. Hij is een verklaarde vijand van bombast, van aanmatiging en opgeblazenheid; maar hij vermindert noch verlaagt moedwillig den mensch. Van pret houdt hij veel, van spot niet; hij maakt zich vroolijk met zijne menschen, maar niet te hunnen koste; hij is de groote blijspeldichter in onze schilderschool, maar laat het kluchtspel aan anderen over. Over heel zijn werk ligt een goedronde gulle lach, die nergens uitbundig schatert noch snerpend grijnst. Hij neemt het leven zooals het is; hij vond het goed voor zich en voor de anderen, zij mogen dan klein of groot, oud of jong, arm of rijk zijn. Zijn visschersjongens, zijn straatbengels, zijn herbergdeernen, zijn soldaten, zoowel als zijne officieren der schuttersgilden en al zijne adellijke heeren, allen hebben lust in het leven en leeren het ons van de goede zijde beschouwen.

Wanneer zijne opvolgers luim en pret zullen schilderen, zullen zij koud zijn bij hem vergeleken of zullen zij in boertigheden van verdachten smaak vervallen; de dorpelingen van Brouwer, van Ostade en Teniers, de vroolijke gezellen van Jan Steen en van Jordaens zijn plomp of ruw bij de minder uitgelaten en toch zoo innig plezierige figuren van Hals; de liefdehandel van Terborch en Metsu, de vroolijke gezelschappen van Dirck Hals, Palamedes, Duck en Codde zijn koud en stijf in vergelijking met de snaaksche, opgeruimde tafereelen van den schilder van Jonker Ramp en zijn liefje.

Frans Hals is in de eerste plaats, men mag zeggen nagenoeg uitsluitend, een portretschilder. Hij was dus meestal gehouden aan de waarheid en mocht zich niet veroorloven aan zijne personages karaktertrekken te leenen, die niet de hunne waren. En toch weet hij hun zijn eigen levenslust in te blazen. Wij zagen het reeds in het portret dat wij bespreken en wij merken het nog in menig ander stuk

en vooral in zijne Doelenstukken van het Haarlemsche Museum. Wat zien er daar de menschen opgeruimd van gemoed uit, tevreden met hun lot en vriendelijk voor den medemensch! „God scheidt den dag' en ik ga er door" schijnt de leus van al die goedronde en goedgezinde figuren te zijn. Zij zijn noch zwaarmoedig noch plomp, zij maken geen pret op zijn boersch; zij lachen wel op goedge maar ook op geestige wijze. Vergelijk ze maar eens met de kolveniers van van der Helst. Deze ook doen zich te goed aan het vette der aarde, maar hoe logdeftig, hoe grofzinnelijk zij er uitzien tegen de lustige gezellen uit Hals' Schuttersmaaltijden! Bij andere schilders vallen de welgedane burgerlijke krijgslieden zwaar van leden uit, ingebakerd in hun bont pak, met groote vlakliggende kalfsoogen elkander of den toeschouwer aankijkende, als begrepen zij niet recht wat er daar rond hen omgaat. Hals' mannen daarentegen begrijpen het volkomen, wakker en schrander als zij zijn. Hunne oogen liggen niet bovenop of gelijk met het gelaat, zij zijn half toegeknepen en glimmen levendig uit hunne hollen; de schilder laat er den wenkbrauwboog eenigszins over neerzakken en legt er aldus een schaduw rond, waarin zij verstandig en schalks lichten. Met al zijne vatbaarheid voor het schilderachtige dat er liggen kan in een personage van lageren stand en lustige stemming schijnt hij nog meer zin voor het sierlijke en zwierige te hebben. Wij merkten het op in het portret van Nicolaas van Beresteyn, in dat van Beresteyn met zijne familie, in dat van de kleine Emerentia, in dat van Heythuysen en in zoo menig figuur uit zijn Doelenstukken. De vaandeldragers zijner Schuttersgilden zijn zoo al nagenoeg wat er meest elegant geschilderd is in Holland.

Hals hield vooral van leven en van beweging. De Regentenstukken, waarin vóór hem de figuren stijfweg in het gelid of houderig van postuur naast elkander stonden, bevolkt hij met afwisselende bevallige groepen. Hij laat er de personages niet alleen vroolijk in zijn, maar ook handelen, spreken, gevoelen. De ledpoppen van vroeger worden vleesch en gaan leven; op dit gebied is hij de groote voorlooper van Rembrandt en van zoovele schilders, die aan Holland eene eigen kunst schonken. Hij heeft vijftig, wellicht zestig jaar lang voortgebracht en met uitzondering van zijne allerlaatste stukken is hem die milde en kostelijke levenslust bijgebleven. Verschillend in de opeenvolgende tijdperken zijns levens was echter zijn schildertrant; maar even oorspronkelijk, van even eigen vinding als het leven dat hij zijne menschen inblies, was de afwisselende wijze, waarop hij ze contereitte.

Wat zijn werken immer kenmerkte was zijne losse penseelvoering, de zekerheid en vrangkheid zijner toetsen. Vóór hem, en ook meerendeels na hem, doen de schilders hunne borstelslagen ineenvloeien; zij werken in de natte verf, zoodat ook van dichtbij gezien een brok van verschillende tinten een samengesmolten geheel uitmaakt. Frans Hals legt gaarne zijne kleuren nevens of op elkander, zoodat de vegen van zijnen borstel en zijne verschillende tonen duidelijk te onderscheiden blijven. Die wijze van werken geeft aan zijne schildering eene breedheid en stoutheid, die door geen tweede geëvenaard wordt. In zijne eerste werken spreekt dit kenmerk minder duidelijk, maar gaandeweg valt het meer in het oog

en in de groote Regentenstukken, die zich in het Museum te Haarlem bevinden, en van 1616, 1627, 1633, 1641 en 1664 dagteekenen, kan men de toenemende vrijheid van het spel van zijn penseel van werk tot werk nagaan. Zijne eerste conterfeitsels zijn in versmolten tonen en met scherpe omtrekken, alleen de kleederen en bijzaken zijn breed geveegd; later worden ook in de vleezen de tonen meer nevens elkander gelegd en in zijne allerlaatste werken liggen de borstelslagen zoo afgezonderd, dat men geloofd heeft dat die stukken niet waren afgewerkt. Zijne kleur wordt daarbij gaandeweg soberder. Al zijne voorgangers in de Nederlanden waren verzot op bontheid; Frans Hals is altijd een matig kolorist geweest, zoekende meer den rijkdom en de fijnheid dan de schelheid van toon. In zijn eerste stukken legt hij nog een warmen blos op de wangen zijner personages, vindt hij er genoeg in een blauwe of roode sluier of vlag hun opwekkende noot in het kleurenspeel te laten mengen; maar nooit drukt hij sterk op die bonte tonen, nooit laat hij ze tot volheid komen; hij blijft immer luchtig en langs om meer verzaakt hij alle kleurenpraal en vindt hij behagen in stille tonen en fijne lichteffecten. Op het einde zijns levens behoudt hij nog slechts wit, zwart en grijs. Hij vereenvoudigt gedurig zijnen arbeid, laat wegvallen wat hem bijzaak schijnt, streeft om tot den kern van het leven door te dringen en dezen alleen weer te geven. In zijn laatste stukken zijn de menschen samengevat en worden haast schimmen, wier lichaam als nuttelooze bijzaak wordt behandeld, maar wier levensgeest des te duidelijker uitkomt, evenals een zwak lamplicht, waarvan het gepink in den donkere krachtiger werkt dan een opvlakkerend vuur in vollen dag.

Zijne eerste stukken worden doortinteld door een overvloedig licht, dat hij kunstig en vroolijk over zijn personages laat stroomen; gaandeweg wordt het licht schaarscher, neemt de schaduw toe. In zijn Regentenstukken van 1664 laat zijne stram geworden hand nog enkel sobere lichtvlekken uit den donkeren algemeenen toon opstralen. In den vallenden nacht zijns levens daalt ook de schemering op zijn werk, schemering die nog altijd meesterschap verraadt, maar droevig stemt, wanneer wij ze vergelijken bij de jeugdige vroolijke klaarte zijner eerste stukken.

Het portret van Nicolaas van Beresteyn draagt voor datum 1629, de afgebeelde was toen 40 jaar oud; de schilder was in zijn volle kracht en tot zijn besten tijd behoort het werk.

Hals de sobere kolorist, verfijnde dus zijn kunst en vernieuwde haar. Bewonderenswaardig is het wat leven hij aan zijne figuren weet te geven met die los daarheen geworpen toetsen, met dit sobere spel van licht en donker. Dat hij altijd juiste maat hield, zullen wij niet beweren. Hoe hoog wij zijn gaven en verdiensten schatten, wij vinden hem soms bepaald te koud; hij wordt dan de schilder der schaduw in plaats van die der helderheid. In den strijd, dien het licht tegen de duisternis te strijden heeft, behaalt deze wel eens en nutteloos de zegepraal. De vluchtige schilderwijze zijner figuren komt ook soms in tegenspraak met hunne afgewerkte koppen, die er dan zwaar en hard kunnen uitzien. Maar die

voorbehoudingen gemaakt zijnde, kunnen de verdiensten van dezen oorspronkelijken kunstenaar, dezen stouten baanbreker, ter nauwernood te hoog geschat worden.

Wij zouden volledigheidshalve iets van zijn levensloop moeten zeggen, doch hetgene wij er van weten is te weinig om hem ons te doen kennen, te veel om den man recht te laten wedervaren.

Het noodlot, dat onrechtvaardig is geweest jegens den schilder, is ook partijdig geweest voor den mensch. Het heeft gewild, dat men uit het archief zijner vaderstad alleen zulke bescheiden opvischte, die zijne zedelijke beeltenis donkerder toetsen dan hij ooit het conterfeitsel van een tijdgenoot maalde. Hij heeft zich, zeggen die oorkonden, in een gegeven tijdperk zijns levens te buiten gegaan aan dronkenschap en andere onregelmatigheden; hij heeft zijne eerste vrouw mishandeld, zijne tweede verleid en hij heeft nooit een ordelijk beheer over zijne geldkas weten te houden; hij leefde in schuld en stierf in armoede. Arme geniale zondaar, wiens gebrek aan geld en braafheid de geschiedenis zoo trouw heeft geboekt zonder een enkele zijner goede hoedanigheden te doen kennen!

Hij werd waarschijnlijk geboren rond 1584 te Antwerpen, waar zijne ouders, die te Haarlem tot den deftigen burgerstand behoorden, eenigen tijd verbleven. Hij stierf den 7den September 1667. Gedurende zijn leven moet hij als kunstenaar grooten naam hebben gehad; daarvan getuigen de aanzienlijke werken, die hij uitvoerde en de voorname personen, die zich door hem lieten conterfeiten. Sprake de geschiedenis breedvoerig over hem, wij zouden over zijn leven kunnen handelen met de overtuiging, dat wij hem mogen beoordeelen. Met de geringe bescheiden, waarover wij beschikken, mogen wij geen uitspraak doen over den mensch; alleen den kunstenaar kennen wij goed.

Onder de regeering der fijnschilders, die hem opvolgden, werd de groote vranke penseeler vergeten, eerst in onze dagen heeft men hem leeren waardeeren en heeft men hem onmiddellijk na Rembrandt eene eerste plaats in het pantheon der Hollandsche meesters toegekend. Stellig is hij uit de schilders der zeventiende eeuw diegene, die de meeste punten van aanraking met onze moderne kunst heeft en van wien deze het meest heeft kunnen leeren. Het onbedeesde leggen der zuivere tonen, het weergeven van het leven en van de beweging der figuren, waarnaar onze jongste schilders streven, waren zijn meest kenmerkende gaven; de eerste bezat hij ze; geen andere verwierf ze in even hooge mate.

De Louvre is niet bijzonder rijk aan werken van Frans Hals. Behalve het portret van Nicolaas van Beresteyn en, dat zijner vrouw en zijner familie treffen wij er nog aan een vrouwenportret en de zoogenaamde Zigeunerin (La Bohémienne) alsook het portret van René Descartes. Het portret van Mevr. Beresteyn evenals het familiestuk heeft veel geleden, beide zijn van mindere beteekenis. In het laatste ziet de moeder er bleek uit, met effen gestreken gelaat, uitgekinderd, maar gelukkig te midden der haren. Geheel de familiekring geeft den indruk van een tafereel van huishoudelijk welzijn eenvoudig uitgesproken.

Het vrouwen portret uit de Verzameling Lacaze is een gemeen figuur, gemeen geschilderd.

De Zigeunerin is geheel in lichte tonen, lachend, even plezierig van schildering als van uitdrukking. Hare terzijde blikkende oogen zijn vol goedige schalkscheid; zij is jolig, zonder een zweem van boosaardigheid noch wildheid. Zij is stiller dan Hals' gewone pretmakende kinderen, maar de man die zulke bengels en dit lieve natuurkind schilderde moest een brave kerel zijn, die van jok hield maar geen gal in het hart had.

De René Descartes heeft een ernstig denkend en sprekend hoofd zooals de kunstenaar er niet veel penseelde. Breed en toch goed versmolten in de verf is de schildering. Merkwaardig vooral is de rijke goudtoon van hoofd, kraag en hand; die warmte laat aan Rembrandt denken, maar van den grooteren meester onderscheidt zich dan Hals weer door de schaduwen, die hier wel doorschijnend zijn maar toch altijd grijs blijven, terwijl Rembrandt ze lichter en warm maakt.



3. ADRIAAN BROUWER.

Onder onze Nederlandsche schilders is er geen, die zoo onfatsoenlijke helden koos als Adriaan Brouwer. Zijne personages waren onze boeren: *nos bons Villageois*. Het roept wezenlijk wraak voor God en de wereld, hoe hij er zich in heeft verkneukeld onze aandacht te vestigen op wat er onschoons is in het postuur van deze onze medemenschen, wat er onidyllisch is in hunnen handel en wandel, wat er liederlijks in hunne uitspanningen en uitspattingen ligt.

Het is wel waar, dat hij niet de eerste was, die aan de menschen en het leven op het platteland zijne onderwerpen ontleende en die den minderen man in zijne onbekoorlijke vormen en zijne ruwe zeden voorstelde. De groote schilders van het ware leven, de Boeren Breughel en zijn zoon de Helsche waren hem voorafgegaan en Hieronymus Bosch had dezen reeds den weg gewezen. De oude David Teniers had met voorliefde pretmakende boeren bestudeerd. Frans Hals had zich soms aangetrokken gevoeld door het schilderachtige van den gemeenen man. Voor al deze schilders had de omgang met de wereld van Jan Rap de aantrekkelijkheid van het nieuwe, van het afstekende en terugstootende, van het koddige en het grappige.

Wanneer men moe gezien was naar het bovenmenschenlijke der godsdienstige tafereelen en het onstoffelijke der mystieken, die daar altijd zoo hoog in het grondelooze diep hun statige figuren lieten tronen, wilde men als tegenstelling ook wel eens een kijkje hebben in het menschenlijke, in het door en door stoffelijke. Er kwamen oogenblikken, dat het academisch correcte begon te vervelen en dat men afwisseling zocht in het onregelmatige, het ondeftige, het wanstaltige zelfs, dat ook waarheid is, en aan die nieuwe behoefte voldeed de lange, lachende of grijnzende, bewonderende of bespottende rij der schilders van boeren en boeven, van eerbare werklieden en brallende landsknechten, die hand aan hand heel de roemrijke eeuwen onzer schilderschool doortrokken. Na de Breughels en Hals, Jan Miense Molenaer, de van Ostade's en Jan Steen; na Teniers vader, Teniers zoon; na Brouwer, van Craesbeeck en de Ryckaerts en zoovele anderen, zonder nog te rekenen de meesters van verschillende richting, die zich bij gelegenheid eens aan het boertige en boerenvak waagden en waaronder wij Rubens en Jordaens in de eerste plaats te noemen hebben. Het koddige verdwijnt slechts uit de Nederlandsche kunst bij haar verval, wanneer het gemoedelijke verstikt wordt door voornaamheid, wanneer men een bewijs van deftigheid moest leveren om op een schilderij zoowel als in een voornaam huis toegelaten te worden.

Maar van al deze schilders van goede boerten verschilt Brouwer dan toch nog al merklijk. Hieronymus Bosch en de Breughels, wanneer zij hunne boeren of



ADRIAAN BROUWER,
DE ROOKER.

burgers tot wangestalten omscheppen, gelooven niet aan de wezenlijkheid der kinderen van hun penseel. Zij fantaseeren met het menschelijk lichaam gelijk met honderd andere dingen. En wanneer zij de werkelijkheid weergeven, zoeken zij te behagen door waarheid meer dan door grilligheid. De Teniersen, vader en zoon, zien hunne boeren en boerinnen van de mooie zijde. Krachtige, welgebouwde figuren met de witte muts of de roode pet kranig op het hoofd, welgevoed, genietende van het leven wat zij kunnen, maar aanstootelijk noch moedwillig grof. Zoo doen zich in het bijzonder de helden van den jongeren David voor; zelfs in zijn dolste kermissen merkt men nog, dat het de kamerheer van een aartsheer-tog is, die zich onder de dorpelingen mengt, en dat de hand, die ze schildert, gewoon is handschoenen te dragen. De Ostade's schilderen de poëzie van het boerenleven. Jan Steen lacht mede met de vroolijke snaken zijner stukken om de bespottelijke figuren, die anderen vertoonen; maar zijn lach is goedronnd zonder gal noch schamperheid. In het algemeen zoeken deze allen in het leven van den minderen man op het land of uit de stad het onverdorven natuurlijke met zijn hoekjes en kantjes, zijn lichtjes en tintjes; het schilderachtige der potsierlijke gestalten of der kleurige kleedij, het forsche of het vreedzame van het leven in en met de natuur.

Brouwer vat zijn onderwerpen en personages anders op. Er ligt een grof woord in den mond van ons volk, dat zegt, dat er boerenmensen en boerenbeesten zijn. Ik weet niet of Brouwer het kende en er de waarheid van voelde, maar het schijnt wel dat hij de boerenmensen aan zijne medekunstenaars heeft overgelaten en voor zich zelve de andere behouden heeft. Zie me die gezichten, indien men het nog gezichten mag noemen, zijner helden: borstelige haarstruiken en baardstoppels, half of driekwart toegeknepen oogen, een vettige kwabbe voor neus, een reepeltje bovenlip, waar geen knevel plaats op vindt en dat de tanden niet bedekt, een mond met een bijl gehouwen, een kin gefatsoeneerd als het achterdeel van een holsblok. Dit misvormde hoofd wordt met een korten hals aan een hoogen ronden rug verbonden. De kleedij past bij het postuur; een hoed waarvan randen en bol ineengeloopen zijn en die er als een verflenst koolsblad uitziet, een vest en een broek, die afgedragen en verhakkeld zijn en waartusschen het hemd uit komt kijken; het hangt alles aan de lijven, zonder vorm, zonder iets wat smaak van tijd of van persoon verraadt.

Wat die mensen doen is al even aanstootelijk. Drinken en rooken is hunne groote liefhebberij, hunne zending op aarde. De kroeg, niet de verleidelijke, waar de bekers en de meiden glimmen en lachen, waar het des winters warm is binnen, des zomers koel buiten; maar de naakte loods gestoffeerd als de hut van een Roodhuid, waar meubels noch gerief te vinden zijn, waar geen waardin troont, waar kaart noch kegelspel te ontdekken zijn is hun gewoon verblijf. Wanneer de boeren uit hun wezenloos dommelen door den drank zijn gewekt, worden de drinbroers, die daar zoo rustig en slaperig bij elkander zaten, verwoede vijanden en in de nauwe armoedige schuur wordt er dan geslagen met vuist of pot of stoel en gestampt en getrokken met blinde dierlijke woede.

Enkele malen schildert hij een landschap en legt een ware dichterlijkheid in zijn opvatten der natuur, maar dit was uitzondering. Een andere soort van onderwerpen trekt hem meer aan: de daden der barbiers, die wonden open steken, koppen zetten, de afzichtelijke boerkens pijnigen en hun grappige martelaarstroniën doen trekken. Zooals de schilder zich verkneukelt in de uitstalling der grofheid zijner uitverkorenen, wanneer zij op de drinkbank legeren, zoo vindt hij er ook genoeg in ons te toonen wat koddige figuren zij maken, wanneer zij op de pijnbank zitten.

Brouwer schijnt in zijn handel en wandel nog al verwantschap getoond te hebben met zijn geliefkoosde personages en niet minder dan zij van jenever en tabak gehouden te hebben. Wij zeggen dat dit zoo schijnt geweest te zijn, want veel duisters en onzekers is er in zijne geschiedenis. Hij werd waarschijnlijk te Audenaarde in Vlaanderen geboren, in 1606, en begaf zich naar Holland, waar wij hem te Haarlem in 1626 aantreffen. Hoe en wanneer hij uit Vlaanderen in Holland kwam weten wij niet. Vermoedelijk was zijn jeugd woelig en, als geheel zijn levensloop, zeer avontuurlijk. In 1631—1632 landde hij te Antwerpen aan, waar hij in 1633 in het kasteel gevangen zat en waar hij in de laatste dagen van Januari 1638 stierf.

De ambtelijke oorkonden, welke wij bezitten over zijne lotgevallen, bestaan voor het grootste deel uit getuigschriften zijner armoede. In 1632 maakt een notaris te Antwerpen een inventaris van „de meubelen hem competerende;” de inboedel werd aan een der crediteuren overgelaten. In den loop van 1633 teekent hij nog twee schuldbrieven; twee jaar later dreigt het gerecht alweer zijn schamele have in beslag te nemen. Toen hij stierf, legden nog zeven schuldeischers beslag op zijne nalatenschap.

Al degenen, die over hem schreven, zijn het eens om hem te schetsen als een lustigen snaak, ook wel als een liederlijken kwant, die meer om wijn en tabak dan om geld gaf; onuitputtelijk in het verzinnen en uitvoeren van de dolste grappen, welgezien van al wie hem kende om zijn vroolijken aard. Een ongelukkig toeval, waarschijnlijk een misverstand, bracht hem, den man zonder zorg, zekeren dag achter de grendels in het kasteel van Antwerpen; maar anders vinden wij hem nooit dan in lustig gezelschap. In 1626 werd hij in Haarlem onder de „Beminnuers” van het toneelgezelschap Liefde bovenal opgenomen; van 1634 tot 1637 maakte hij deel uit van de rederijkerskamer de Violieren der St. Lucasgilde te Antwerpen.

Hij, die het leven zoo lichtzinnig opvatte, nam ernstig op al wat de kunst raakte: zelfs wel eens te ernstig. Zijn vriend Nootmans draagt hem in 1627 het Spel van den bloedigen slach van Pavijen op, en Brouwer, de onverbeterlijke spotter, wordt zelf bespottelijk, wanneer hij den vriend voor de beleefdheid dankende den ronkenden toon van het treurspel aanslaat en de poppenkast der bombastische Rethorica wagewijd openzet.

Juycht Musen drymael dry! bralt uyt Bataefsche Maecht!
Laet af van 't Helicon dijn Goude Wimpels swieren;

Wilt 't stale Nootmans brayn, met Lauwer lof vercierē,
Die 't hooghe Reenrycx lof, aen s' Hemels Poolen draecht.

Zoo zingt onze snaaksche schilder. Kan het gekker en is die Brouwer op stellen nog niet potsierlijker dan zijn malle boerenfiguren.

Ware hij met het penseel niet handiger geweest, dan met de pen, dan zou hij vóór en na zijn dood niet den roem verdiend en verworven hebben, dien hij zoo overvloedig verkreeg.

Want, en dit is treffend bij dien liederlijken schilder van grof-grappige tafereeltjes, in zijn leven werd hij voor een der beste schilders van zijnen tijd gehouden. Zijn vriend Nootmans bood hem zijn *Slach van Pavijen* aan met de woorden: „Aen den Constrijcken en Wijtberoemden jongman, Adriaen Brouwer, schilder van Haerlem.” De zoo vleierend betitelde was toen 21 jaar oud! Na zijn dood, die elf jaar later voorviel, maakte iemand hem het grafschrift: „De asch van Brouwer den zwierbol ligt hier, de stouthed van zijn penseel stelt hem met Apelles gelijk.”

En niet in ijdele woorden, doch in overtuigende daden, bewezen zijne tijdgenooten hoe hoog zij den kunstenaar schatten. Rubens bezat niet minder dan zeventien stuks schilderijen van Brouwer onder de 86, die hij van kunstenaars uit zijnen tijd bijeenbracht. In andere uitgelezen verzamelingen der XVIIe eeuw komen zijne stukken talrijk voor, zij werden druk gezocht en duur betaald.

En dit niet zonder reden. Brouwer bezat schildersgaven van den hoogsten rang. Hij, de wilde gast, is teer en juist voelende, waar het geldt kleurenharmonieën te scheppen; scherp en fijn ziet hij de werking van het licht; hij heeft in zijne beste stukken een spel van stille kostelijke tinten, die verrukkelijk werken. Zelden laat hij een noot hooger klinken dan zijn gewone zachte tonen, maar dan nog doet hij het met treffende juistheid. Men vergeet de woestheid zijner tooneelen bij het bewonderen der rijke en rare, der voorname en aristocratische kleuren waarin hij ze hult.

Die ruwe tooneelen zelve hebben daarbij ook hunne eigenaardige verdiensten. Er ligt een ongemeene dramatische kracht in zijne boerengevechten, zijne plompe mannetjes slaan frisch, huilen geweldig, leven krachtig in alle hunne ledematen. En zoo kronkelen zijne lijders onder barbiershanden, zoo staan en zitten zijne drinkers en rookers: er is juiste beweging, juiste houding in elken trek van het gelaat.

Na alle recht te hebben laten wedervaren aan het ongemeen talent van Brouwer moeten wij echter tegen overdrijving zijner verdienste waarschuwen. Wij kunnen niet onvoorwaardelijk aannemen, dat hij een baanbreker, een ontsluiters van nieuwe vergezichten in de kunst zou zijn. Het boerenleven in wat het aantrekkelijks heeft door zijne eigenaardigheid, de zeden in wat zij afstekends tegen die der beschaafde wereld vertoonen, de figuren met hunne kenmerkende plompheid en het scherpe contrast, dat zij met de academische vormen aanbieden, dit alles was reeds aangeduid door de beide Peter Breughel's. Deze hadden ons volk van stad en land met scherp oog en met ware ingenomenheid bestudeerd

en tot helden van zeer oorspronkelijke tafereelen gemaakt. Meer nog, zij hadden die tafereelen weergegeven in uiterst rijke en fijne tinten. Hals eveneens had in den minderen man het grappige, de schilderachtige leelijkheid opgemerkt en had een kleurenladder gebezigd, die de tonen milderde, verzachtte, verdunde. Brouwer zeker was geen slaafsch, geen vreesachtig volgeling zijner voorgangers, hij had zijne oorspronkelijkheid, zijn eigen opvatting, die wel benuttigde wat anderen vonden, maar er ruimschoots van het zijne bijvoegde. De Breughels hadden sterk en moedwillig sommige hunner figuren getypeerd om zedelessen te trekken uit hunne misvormdheid; zij hadden in donkerbruine tonen geschilderd, die nog krachtig bleven in hun tintenrijkdom. Brouwer daarentegen had een onweersaanbaren aandrang tot spotten, hij was nu eens een geboren grappenmaker; hij merkte zijne boeren niet met nuchteren blik op, gaf ze niet naar de eenvoudige waarheid weer, hij maakte ze tot spelers in kluchtige drama's; hij vond ze potsierlijk en legde nadruk op hunne gemeenheid en ruwheid; hij vond hunne onfatsoenlijkheid koddig en deed ze daarom uitkomen; hij beminde ze niet zooals Breughel; integendeel hij vond ze slechts aardig, omdat zij zoo weinig beminneenswaardig waren.

Hij was een rijke tinter als de Breughels, maar, evenals zijn meester Frans Hals, verzachtte, verweekte hij hunne kleuren; hij schilderde dun en vluchtig, maar met rare, zachte, versmeltende tonen. Hij vond er wellicht een geestig genoeg in zijne gemeene boerenkinkels in verwen te malen, die door hunne keurigheid en verfijndheid in scherp contrast stonden met de grofheid van het onderwerp. Hij zocht harmonie in zijne kleuren en vond die in hooge mate, maar bekreunde er zich niet om of zijne teedere weke inkleeding wel besteed was aan zijn ruwe of plumpe helden. Hij wilde zooals een *décadent* van onzen tijd „la nuance, rien que la nuance”, en de schildering schoon om zich zelve. Hierin, men mag het zeggen, gaf hij een voorbeeld door velen gevolgd. Tal van Hollandsche fijnschilders zullen op dezen weg zijn spoor drukken, verzwakte en verdunde tonen boven hetforsch koloriet van vroeger, en den toon boven de kleur verkiezende. De schilder der grove kroegendrama's, de woesteling in het leven is alles te zamen een leermeester der verfijning, een aristocraat in de kunst.

De oude verzameling van den Louvre bevatte slechts één stukje van Brouwer: een *Rookersgezelschap*; met het *Kabinet Lacaze* zijn er vier bijgekomen: het *Binnengezicht eener boerenherberg*, een *Pennesnijder*, een *Kwakzalver* en een *Rooker*. De twee eerste tellen onder de gewone tooneeltjes uit het boerenleven. Ook de *Kwakzalver* behoort tot dezelfde soort van onderwerpen maar meer bewogen en koddiger is het stuk. Terwijl de docter de wonde onderzoekt zet de lijder een vervaarlijk mondwerk open en huilt heel de buurt bijeen. Krachtiger is ook hier licht en kleur om gelijken tred te houden met de meer bewogen handeling. De *Pennesnijder* behoort tot een slag van personages zelden door Brouwer behandeld; een ernstig figuur in bruin kleed met witte muts aan stil deftig werk bezig. De uitvoering beantwoordt aan die keus, zij is zeer zorgvuldig; de kleur is zalvig, het licht fijn en zacht, stil en

warm van toon.

De Rooker uit den Louvre, waarvan hier de afbeelding bijgaat, is om meer dan ééne reden een afzonderlijk stuk in Brouwers werk.

Het stelt slechts één figuur tot aan de borst voor en dit ééne figuur is grooter dan de gewone stukken van den meester, waarop verscheidene personages voorkomen. Een enkel ander werk de Artsenijner uit het Museum van Frankfort, is in denzelfden aard en zelfs iets grooter. Het eerste meet 41 centimeter op 32; het tweede meet er 47 op 35.

De Rooker is geschilderd in kleurlooze tonen, gaande van het haast volle wit der hemdsmouwen tot het haast volle zwart der haren, met het grijze vest en het bruine gelaat als overgang. Het stuk vormt een symfonie van grijs. De verf is er in tegenstelling met 's meesters kleinere schilderijtjes dik en met gehakte borstelslagen op gelegd; de kleederen zijn breed geveegd. In alles, in opvatting van onderwerp, in borsteling en tonenladder, herinnert het sprekend aan Hals, en diens invloed valt geen oogenblik te loochenen. Maar van Brouwer komt er bij het moedwillig grappige, het onrustige, het gedramatiseerde der koddige handeling.

Men heeft wel eens de juistheid der toeschrijving van het stuk aan Brouwer betwijfeld. Wij achten dien twijfel ongegrond. De kop is geheel dezelfde als die van de hoofdpersonage der Tabakdrinkers in het kabinet Steengracht van den Haag, waarvan de echtheid niet te ontkennen valt.

Met de vraag naar de echtheid gaat noodzakelijk die naar het tijdstip uit 's kunstenaars loopbaan, tot welk het behoort, gepaard. Bode, die ons zooveel over Brouwer en over onze schilderschool leerde en die aarzelde het stuk voor echt aan te zien, plaatst het, of ten minste plaatst het tweelingwerk uit het museum van Frankfort, in de laatste jaren des meesters, waartoe volgens hem zijne beste werken behooren. Wij gaan hier niet twisten over dit punt, maar doen aanmerken, dat, gezien de sterke verwantschap met Hals' manier, het stuk evengoed tot zijn allereerste zou kunnen behooren, zooveel te meer daar, in tegenpraak met het oordeel van den Duitschen geleerde, de kunstkenner van Brouwers leeftijd de werken zijner eerste jaren voor zijne beste aanzagen.

De opmerking is gemaakt en waarlijk niet zonder grond, dat onze rooker met zijn potsierlijk vertrokken tronie wel het eigen portret van den schilder zou kunnen zijn. En inderdaad de zware knevel, de lange haarlokken, de regelmatige trekken stemmen voldoende overeen met die, welke van Dijck hem leende, wanneer hij zijn portret schilderde en dit als naar gewoonte verfraaide en veredelde, om die gissing aannemelijk te maken.

4. GEERAARD TER BORCH.

Van Geeraard Ter Borch, den schilder der verliefde heeren, der liefelijke dames, der jonge eleganten van beider kunne bezit de Louvre een viertal stukken, waarin hij zijne gewone onderwerpen behandelt: een Verliefden Krijgsmán, een Muziekles, een Leesles en een vijfde dat enkel geschetst is en waarschijnlijk eene studie is voor zijn groot werk de Afgevaardigden bij den Vredeshandel van Munster.

Onder al deze is het eerstgenoemde verreweg het belangrijkste, zooals het ook een der uitmuntendste voortbrengsels van 's meesters penseel is.

Het stuk verbeeldt den minnenhandel aangeknoopt tusschen een officier der ruitery, die de zaak met gereed geld wil afdoen en een jonge vrouw, die waarschijnlijk nog meer hare waar heeft aan den man gebracht. Het tooneel grijpt plaats in de huiskamer der schoone. Een tafel, waarop een paar schotels met vruchten staan, en een schoorsteen links, een bed in den achtergrond; de twee lovende en biedende personages op den voorgrond naar den toeschouwer gekeerd.

De achtergrond is bruinrood en dof, ternauwernood genuanceerd, de schoorsteen wit en warm getint. De vloer is aan den benedenkant van een gouden toon, nauwelijks verschillend van de tint der gulden lijst; hooger vergrijsst hij; zijn kleur sterft weg, waar de figuren beginnen. Uit dien verstilden voorgrond rijzen nu de personages op in rijken kleederdosch. De vrouw in wit satijnen kleed en zwart fluweelen jak met wit bont gevoerd, met strikjes en parels in het haar en den boezem half ontbloot; de ruiter in het weidsche, flodderige gewaad van zijn wapen, trechtersvormige laarzen, waaruit lichtgele kappen met reusachtige randen uitkomen, een paarsch getinte broek, boven welke om den gordel het hemd een witten boord teekent; een stalen borstkuras, waaruit een witte halsdoek en rijk bewerkte mouwen te voorschijn komen. Nevens zijn stoel ligt zijn groote lichtbruine hoed. Even rijk van kleur als de twee personages is de tafel, bedekt met rood fluweelen kleed, dat op den plooiworp der hoeken met gulden tintjes verhoogd is. Op de tafel staan twee schotels: een zilveren met een doorgesneden perzik en suikergoed en een steenen, waarin druiven en perziken liggen.

De kleurige dingen, of liever de wijze waarop die dingen gekleurd zijn, maken heel de schilderij uit. Wat de menschen betreft, die er op te zien zijn, en wat zij doen is nauwelijks de moeite waard er van te spreken. Waarschijnlijk is zij een meisje van plezier, maar dan ziet zij er al heel weinig plezierig uit. Haar arm rust op een servet, die half van de tafel neerhangt; zij houdt in de eene



GEERAARD TER BORCH.
DE VERLIEFDE KRIJGSMAN.

hand een flesch in de andere een romer; maar zij heeft oog noch zin voor wat er in de flesch is, wat er op tafel ligt en wie er daar voor haar zit. Het eenige wat haar aandacht trekt, en dan nog bitter weinig zijn de geldstukken in de hand van den liefhebber. In hem zit er dan ten minste nog eenig leven, al zij het dan ook maar luttel. Er ligt verlangen uitgedrukt en bezorgdheid aangaande den uitslag van zijn aanbod, in het glimlachje, dat zijn lippen spant en in den gulzigen blik, naar het liefje gericht. Maar de man en de vrouw, evenals de tafel, zijn slechts kleurendragers, levende en overigens juist geteekende ledepoppen, gebezigd om te toonen hoe er een wit satijnen kleed uitziet, wanneer op de spanning, door de uitstekende knie voortgebracht, en op de breking der neervallende plooiën het licht straalt en in donzige schaduw verdooft; hoe rijk een wit linnen doek op een rood fluweelen tafelkleed afsteekt; hoe fraai een smaakvol gestoffeerde kamer er uitziet, wanneer zij door een kundige hand geschilderd is; hoe heerlijk het licht rust en glanst op de satijnen huid van arm en boezem eener welgevleesde vrouw en wat kostelijke stof, kostelijker dan fluweel en bont, die huid is, wanneer de schaduwen er hunne oncindig zachte en malsche tinten op werpen; hoe eindelijk tegen dit zachtere, stillere van de vrouwelijke kleurenschakeering de rijkere tooi en de hoogere tint der breede lappen van 's mans omgeslagen laarsboorden, van zijn schitterend borstkuras, zijn open oog en zijn bruine blos, van al wat hij om en aan heeft in steviger kleuren afsteken.

De schilder stelde zich, wel is waar, niet tot taak het forsche van het eene figuur tegen het sierlijke van het andere te doen uitkomen; ook in den ruiter, grof van bouw en van zeden, ziet hij het fijne; hij zoekt in hem naar zacht glimmende, naar kiesche, kostelijke tinten. Zoowel de ruwe soldenier als het popperige vrouwtje worden onder zijn handen kleinodiën. De boersche ruiterkapitein is voor hem een edelsteen, dien hij slijpt, waarvan hij de ruwe schors laat wegvallen en den gezuiverden kern doet glansen en glimmen op al zijn hoeken en kanten. Die omwerking, dit sieren en polijsten der werkelijkheid is een kunst in eere gebracht door Geeraard Ter Borch en lang in eer gebleven bij de fijnschilders der Hollandsche School.

Ter Borch's werk weerspiegelt nevens zijn eigen oorspronkelijke kunst den ommekeer, welke in het Hollandsche leven had plaats gegrepen bij zijn optreden. Hij zelf behoorde tot den deftigen stand. Toen hij rond 1635 begon te schilderen was het vaderland het tijdperk van strijden en lijden doorgeworsteld. Met de zegpraal waren de rust en de weelde gekomen. De burgerij kon zich op handel, scheepvaart en veroveringen in vreemde streken toeleggen; soldaten van beroep vormden het leger. De mannen van den vrede, zoowel als die van den oorlog, mochten en zochten de vruchten van hun arbeid te genieten. Ter Borch schilderde bij voorkeur die genietende menschen. Wanneer men zijn werk vergelijkt bij dat van de meesters van eenige jaren vroeger: Miereveld en Frans Hals, Rembrandt en van der Helst, dan vindt men dat de forsche gestalten uit hunne doeken behooren tot een soort van burgerhelden, die wel de dagen van kamp en gevaar achter zich hadden, maar die ze toch hadden mee doorleefd en die

gebouwd waren naar lijf en geest om staat en stad te stichten en te steunen. Ziet men hunne breede kruimige schildering dan schijnt zij de weerspiegeling dier mannen van de moedige daad en van de verheven gedachte.

Met Ter Borch is het anders gesteld. Zijn helden behooren niet tot de soort van burgerlijke krijgers, voor wie de wapenhandel uitzondering en het leven en het werken in eigen woning of winkel regel is, die zich laten afbeelden in de Doelenstukken, aan welvoorziene tafel vergaderd of onder het wapperen der kleurige vaandels als tot een pleziertocht uitrukkende. Hij schildert of wel rijke heeren in ledige bezigheid of wel officieren, die in het open veld hebben gestreden, onder de tent hebben geslapen, in de kazerne verkeerd en voor wie het soldatenpak de gewone dracht is. Wanneer zij in de stad teruggekeerd zijn gaan zij niet te gast bij edelman of rijken burger, zij versnipperen hunnen tijd en hun geld in de boudoirs van juffers van verdacht allooi. Hij toont ons hoe een ander Holland is geboren, maar toont ons bij voorkeur de keerzijde van 's lands welvaren. De beker in de hand, de vruchten in een zilveren schotel op tafel, het geld in den palm van onzen verliefde, zooals elders zijne musicerende mannen en vrouwen, zijne mooie juffers, die minnebrieven lezen of schrijven, zijne liefelijke pages getuigen van weelderige en verfijnde levenswijze. Niet alleen in zijne minder deftige tooneelen, maar ook in andere, waar niets aanstoot geven kan, merken wij aan kleeding en opschik der kamer, aan handel en uitzicht der personages, dat de jaren van overvloed aangebroken zijn, dat de menschen verfijnd en, helaas! ook verweekt zijn.

Even duidelijk zien wij dit nog in de portretten van Ter Borch, die een gewichtig deel zijner werken uitmaken. Waar zijn de burgemeesters van Hals en Rembrandt, hunne edellieden en predikanten en regenten, even breed van penseeling als van stal, even rond van borst als van gemoed, en hunne vrouwen, die nevens hunne mannen het land hebben verrijkt door hun werken en zorgen en baren? De mannen zijn voorname heeren geworden met ongekreukte jassen en dasen, gladgeschoren kin en zorgvuldig gekrulde pruiken; de vrouwen rijk getooide, kunstlievende juffers, wanneer zij niet zijn wat de vrouw uit den Minnenhandel van den Louvre is, soldeniers van Venus, coquetteerende met soldeniers van Mars.

De schildering van Ter Borch en zijne volgelingen heeft een gelijken ommekeer als de modellen ondergaan. Zij is ook voornaam en verfijnd geworden. De manhaftige borstelslagen, de breede zwierige lijn, de volle tonen en de felle lichtstraling zijn geweken, alles is gemilderd, verzacht, beschaafd en afgeschaafd.

Ter Borch staat bovenaan in de rij der fijschilders, die een zoo hoogen rang en zoo gewichtige plaats bekleeden in de Hollandsche School. Hij komt wel niet de eerste: Dirk Hals en Palamedes gaan hem voor, maar hij wordt door geen voorganger of navolger overtroffen. Zijne kunst is geheel stoffelijk in den zin, dat hij er zich enkel op toelegt te vertolken wat zich voordoet aan zijn oog, dat hij prijs hecht noch aan wat de menschen, die hij afbeeldt, denken noch aan wat zij ons doen gevoelen. Hij teekent om juist te teekenen en schildert om goed te schilderen en hierin gelukt hij uitstekend en bereikt een zeldzamen trap van vol-

making. De natuurlijkheid van houding, en gebaar der personages, de juistheid der plaatsing van elk voorwerp geven u den indruk, dat alles zoo moest en niet anders kon zijn, dat het dus ook natuurlijk was, dat de schilder het zoo afbeeldde en dit van hem kunst noch inspanning eischte: een indruk, die alleen verkregen wordt door een gerijpt en volmaakt talent. In den trant van Frans Hals en wellicht onder dezès invloed is hij een groot liefhebber van fijne, matte, dikwijls aschgrauwe achtergronden, waarop de figuren van het voorplan levend uitkomen. Hij laat het tweede plan en de dingen en menschen, die er op staan, verdooven en verdunnen in een wasem, die meer door zijn handigheid dan door de natuur wordt aangebracht.

Op den voorgrond viert hij zijn triomf, hij laat geen licht een verrassende of eerste rol spelen, het is een bezadigde klaarte, die voor zichzelf op weinig aanspraak maakt en alleen voor taak neemt de figuren wel te laten zien in al de fijnheid, die zij bezitten of die zijne kunst hun leent. Geen kleur voert er haar hoogsten toon, maar vol genoeg is elk en luid genoeg spreken sommige om tot hun recht te komen: hij liflaft niet om harmonie te verkrijgen en laat wel eens een zwart of donker kleedingstuk in zijn zwaren eenvoud staan; hij is verzorgd altijd en blijft niettemin immer vast en breed. Wanneer men zijne figuurtjes, de hoofden zijner portretten vooral, ziet, staat men verbaasd hoe het werk van het penseel geheel verdwijnt en de verf zacht als een zalf op het paneel schijnt gegoten en hoe er toch niets gelikts noch porseleinachtigs in komt, hoe het zelfstandige leven en de waarheid gespaard blijven in dit verzachten der tinten, dit verdunnen der schaduwen, dit verfijnen der penseeling; hoe hij met al die zorg zijn stukken niet dood werkt en met dit tot het uiterst gedreven zoeken naar bekoorlijkheid nog stevigheid behoudt. Dit waagstuk bracht Ter Borch tot een goed einde, geen tweede deed het hem na.

Gabriel Metz, Gaspar Netscher, Eglon van der Neer, Schalcken, Frans van Mieris, van der Werff, en wie nog niet al, traden in zijn spoor, maar of wel bereiken zij zijne keurige bewerking niet of wel overdrijven zij en worden de porseleinen schilders der dagen van verval. Een enkele kunstenaar kan met hem op gelijken rang gesteld worden, het was geen volgeling, eerder een voorganger: David Teniers de jongere. Hij was een boerenschilder, maar was er niet minder voornaam om in zijn behandeling; hij hanteerde het penseel wel anders dan Ter Borch maar niet minder kunstig en daarom juist blijven beide groote meesters in het fijschilderen zoo onafhankelijk van elkander dat wel hunne kunst op een zelfde lijn mag geplaatst worden, maar hun trant toch scherp tegen een afsteekt. Bij Teniers spreken kleur en licht in volle kracht, bij Ter Borch bekoort ons hunne zachte lieflijkheid; bij Teniers is elke penseelstreek onafhankelijk van de andere en blijft duidelijk te onderscheiden, bij Ter Borch wordt alles versmolten. De eerste heeft tot in zijn kleinste stukken gespierdheid, beweging, joligheid; de andere is altijd van fluweelige malschheid, van voorname onbewogenheid, van gedempte glimmendheid.

Wij zegden hierboven dat Ter Borch tot een deftige familie behoorde. Zijn

grootvader was ontvanger der in- en uitgaande rechten te Zwolle. Zijn vader vervulde hetzelfde ambt, waarin hij door een broeder van Geeraard werd opgevolgd. Vader Ter Borch was terzelfder tijd schilder en bezocht Italië en Frankrijk. Geeraard werd te Zwolle in 't jaar 1617 geboren; al vroeg legde hij zich op zijn kunst toe onder zijn vaders leiding; wij bezitten teekeningen van hem gedagteekend van 1625 tot 1628. Die van dit laatste jaar verraden reeds een geoefende hand. Toen hij vijftien jaar oud was bevond hij zich te Amsterdam in de werkplaats van een ons ongekenden meester.

Van daar vertrok hij naar Haarlem, waar hij zich in 1634 bevond en waar wij hem in 1635 ingeschreven vinden op de lijst der schilders, die deze stad bewoonden. Hij volgde daar de lessen van Pieter Molijn. Hetzelfde jaar vertrekt hij naar Londen. Wij weten niet hoe lang hij daar bleef, maar in 1641 verbleef hij te Rome en in 1645 is hij in zijn vaderland teruggekeerd en houdt hij zich in Amsterdam op. Het jaar nadien vertrekt hij naar Munster, waar de onderhandelingen voor het vredesverdrag tusschen Spanje en de Nederlanden begonnen waren. Daar schilderde hij de portretten der vertegenwoordigers van de verschillende landen en inzonderheid het tafereel verbeeldende de afgevaardigden der Nederlanden en die van Philips den vierde, op 15 Mei 1648 eene overeenkomst betreffende den vrede bezwerende. De afgevaardigden, die den eed doen, zijn acht in getal, maar een zestigtal andere staatsmannen zijn rondom hen geschaard en het heele stuk, dat zich tegenwoordig in de National Gallery van Londen bevindt, is geen volle twee voet breed en geen anderhalven voet hoog, een wonder van keurigheid en van volmaaktheid in de fijnheid.

Van Munster keerde Ter Borch naar zijn vaderland terug. In 1649 vinden wij hem te Amsterdam, in 1654 huwde hij Geertje Mathijssen en vestigde hij zich te Deventer waar zijne bruid woonde. In 1655 kocht hij het kleinburgerschap en in 1668 het grootburgerschap in die stad, twee jaar voor dien laatsten datum was hij er tot gemeensman gekozen. Van den dag van zijn huwelijk, dat kinderloos bleef, tot op dien van zijn dood, welke op 8 December 1681 voorviel, woonde hij rustig te Deventer. Hij werd volgens zijn eigen laatsten wil in de St. Michielskerk van Zwolle, zijne geboortestad, begraven.

Het Museum van den Haag bezit zijn portret. Hij ziet er als een heel deftig heerschappij uit: lange krullende pruik, kanten bef, mantel met fluweel geboord, die tot aan de knieën reikt, strikken rond de kousen, strikken op de schoenen en hoog voornaam in houding, koel van uitzicht, verzorgd tot in de minste bijzonderheden, maar met dit alles van een smaak, die den man van goeden huize verdraagt. Zoo was hij in zijn schildering de welhebbende burger of patriciër, die zijne kunst beoefent zonder hartstocht, als een handwerk, dat een beschaafd mensch niet vernedert noch zijn hand bevuilt, indien hij slechts zorg draagt het netjes te verrichten: een soort van *parnassien* uit vroeger eeuwen. Hij koos zijn onderwerpen in hoogere, weelderige kringen, maar toonde hierbij een voorkeur voor galante voorvallen, die wel met de zeden dier standen konden strooken, maar toch bij den schilder van weinig verheven bemoeiingen getuigen. De cavaliers, die al

tijd rond de satijnen rokken eener schoonheid van beroep fladderen en zich ophouden in vertrekken, waar een opgediende tafel op den voorgrond en een slaapstee in den achtergrond de voornaamste meubelen uitmaken, werpen op de neigingen van den kunstenaar geen zeer gunstig licht. En inderdaad, in zooverre wij de overleveringen, door Houbraken op Ter Borch's rekening medegedeeld, mogen gelooven, was onze schilder van zeer verliefde complexie, een bijzonderheid, die, dunkt ons, gewaarmerkt wordt door de gedragingen zijner geliefkoosde helden en heldinnen.

De verliefde krijgsman is een zijner meest gewaardeerde stukken; het neemt in den Salon-carré van den Louvre eene eereplaats in, welke er aan toekomt. Het behoort tot den besten tijd en den besten trant van den meester, rond het jaar 1660, wanneer hij de vluchtigere en grijzere schilderwijze zijner eerste jaren had verlaten om een steverigen en kleurigeren trant aan te nemen. Het werd verkocht in de veiling van der Vucht te Amsterdam in 1745 tegen 440 gulden en in de veiling Slingeland te Dordrecht, in 1785, waar het voor rekening van koning Lodewijk XVI werd aangeworven tegen den prijs van 2635 gulden.

Wij zeiden reeds dat Geeraards vader, de ontvanger der licenten ook aan schilderen liefhebberde. Zoo deden ook Geeraards broeders Harmen en Mozes en zijne halfzuster Gesina. Het Rijksmuseum te Amsterdam bezit verscheiden albums, verzameld door Gesina Ter Borch en bevattende teekeningen van al de kunstenaarsleden dier familie en verzen geschreven ter verklaring dier werken of ter eere der kunstenaars die ze samenbracht. De oudste teekening van Geeraard in die albums draagt het jaartal 1627.

5. JAN STEEN.

Het ware moeilijk onder de Nederlandsche meesters der zeventiende eeuw, groote of kleine, er een te vinden, die meer populair is dan Jan Steen, en die het in gelijke mate verdient te zijn. Hij is de episodenschilder bij uitmuntendheid, de verteller met het penseel, en het publiek is nog altijd als de kinderen: het houdt van vertellingen, vooral wanneer ze zoo smakelijk en lustig zijn voorgedragen als Jan Steen het kan.

Er is in de laatste tijden heel wat gezegd en getwist over het verhalend vak in de schilderkunst. Het is niet dood, zooals crediet, dat door de slechte betalers vermoord werd, maar het is in discredit gevallen, omdat de slechte schilders het bedorven hebben. De teekenaars en borstelaars, die eene grappige of wreede geschiedenis voorstelden en door hunne vinding op lachspieren of traanklieren zochten te werken, hadden zoo dikwijls geen ander talent dan dat van den verteller, indien zij het dan nog hadden, dat men hun werk is gaan aanzien voor dat van schilders, die niet schilderen kunnen en die met het penseel uitvoeren wat eigenlijk met de pen diende behandeld te worden. Men is het verband tusschen *Pictura* en *Poësis*, waarvan de oude Horatius gewaagde, gaan loochenen, omdat menschen, die noch schilders noch poëten waren, met halve verdiensten dien dubbel eertitel wilden veroveren.

Wij erkennen volgaarne de ongegrondheid hunner aanspraak en het misbruik der literarische schildering, maar kunnen hoegenaamd niet toegeven, dat misbruik door sommigen de veroordeeling wettige van allen, die het recht van den geest in de schilderkunst staven nevens dat van oog en hand. Alle scheppers van historische en godsdienstige stukken, van den oudsten tot den jongsten tijd, waren verhalers in de kunst, denkers zoowel als uitvoerders; onder de groote meesters van heden zijn de schilders met inzichten en strekkingen, de weergevers van de daad en de gedachte, van het gevoel en de mijmering, talrijk en menigeen hunner telt onder de beste. Zoo, om er maar enkele te noemen, Adolf Menzel de humorist en Knaus de gemoedelijke, Courbet de naturalist, Puvis de Chavannes de Neo-Griek, Leys de Vlaming der Renaissance en Alma Tadema de oude Romein, Munkacsy en al de godsdienstige schilders, Pradilla en al de epikers, Meissonier en al de militaire schilders, Leighton en al de academiekers, Rossetti en al de mystiekers, Bastien Lepage, Millet, Jozef Israëls en al de dichters der werkelijkheid, beelden af wat zij zagen daar buiten in de wereld of wat zij voelden daar binnen in hun gemoed; zij zoeken karakters terzelfder tijd als handelingen weer te geven en onzen geest zoowel als onze oogen te treffen. Zoo lang de kunst iets anders en iets meer dan een handwerk zal zijn, zullen zij niet



JAN STEEN.
HET SLECHTE GEZELSCHAP.

alleen onder de kunstenaars gerekend worden, maar in dezer rei een eerste plaats bekleeden.

Jan Steen is de eerste schilder der wereld in zijn vak, het humoristische. Hij is de ongeëvenaarde opmerker van de belachelijkheden en de gebreken van den evennaaste, van de zeden en gebruiken in het dagelijksch leven; de spotter met allen bombast en verwaandheid. Hij wil niemand de les spellen, hij filosofeert niet tot nut van 't algemeen, maar tot eigen voldoening; hij heeft geen haat tegen het kwade, zelfs geen medelijden met de slachtoffers van eigen gebreken of van andermans loozen of boozen zin. Hij merkt slechts op, verkneukelt zich in het grappige van het geval en neemt geen aanstoot aan wat zedemeesters berispelijk zouden vinden. Hij trekt regelmatig partij voor den bedrieger tegen den bedrogene en stelt den laatste in het ongelijk, wanneer de eerste zijn part goed gespeeld heeft. Hij zorgt dat de ondeugd beloond worde, als zij maar ondeugend genoeg is. Het is een moraal, die in school noch kerk aangenomen wordt, maar het is de moraal van het volk, dat liever een schalkschen guit dan een verongelijken sukkel ziet; de moraal, die gepredikt wordt in onze groote nationale gedichten en verhalen, *Reinaert de Vos* en *Tijl Uilenspiegel*.

Men zou in de rei der episoden-schilders wel enkele mannen kunnen aanhalen, die hekelen of moraliseeren in den trant van Jan Steen, maar geen hunner kan op gelijken rang met hem gesteld worden. De oude Pieter Breughel, de schilder der spreekwoorden en volkszedes, lacht te boersch; Hogarth en Troost moraliseeren te schoolmeesterachtig; allen daarbij ruimen te groote plaats in aan de les; zij maken hunne wijsheid te pedant, hunne geeseling te scherp. Jan Steen neemt zijn rol niet zoo ernstig op; hij maakt geen aanspraak op den titel van zedeprediker: hij wil lachen en laten lachen.

De Louvre bezit van hem drie stukken. Het eene verbeeldt een *Fees* in een e herberg, het telt onder de werken van betrekkelijk groote afmeting zooals de meester er eenige voortbracht en het is een braspartij in regel, zoo rumoerig en baldadig als de schilder aller liederlijkheid het maar wenschen kon. Mannen en vrouwen, kinderen en soldaten doen mede, de dansers zijn dronken en de muzikanten niet minder; maar al die menschen vermaken zich uitmuntend en zijn goedig in hun beroesdheid; een boer, die eene vriendin naar een eenzame plaats poogt mee te troonen, neemt het niet kwalijk dat een ander ze onderwege nog eens omhelst; een vrouw zingt, een andere speelt op den doedelzak; een kind trommelt. Het is een jolijt en een lawijd dat hooren en zien vergaan en bij dit alles is het stuk prachtig van kleur en licht, meesterlijk van uitvoering in dien gladde, gesmijldigen trant, dien Jan Steen aanneemt in zijn groote werken.

Het andere stuk heet *Familiemaaltijd*. Maar welke familie! De meid schenkt te drinken aan den zoon des huizes, die reeds meer dan genoeg heeft; de die een zuigeling aan de borst heeft laat zich door een vrijer omhelzen; kinderen spelen op den grond, genoodigden drinken elkanders gezondheid en op den grond ziet men nog een heelen voorraad flesschen en koelvaten.

Het derde, waavan wij de gravuur meedeelen, is een der stukken, welke den

naam van „Slecht Gezelschap” dragen en een tafereel uit het leven van slempers en hoereerders. Het is een van 's meesters fraaie werken, dat in den grooten Catalogus van den Louvre nog niet staat vermeld, maar in den kleinen het nummer 2580 draagt en opgegeven wordt als door het Ministerie van Schoone Kunsten in 1881 aan het museum geschonken.

In een herbergkamer zijn zes personen samen, een paar lichtekooien, een paar slempers, een vioolspeler en een oude koppelaarster. Een der klanten van het huis, een jong mensch van adellijken stand, is smoordronken met het hoofd op den schoot van een der deernen gevallen, zijn glas en pijp liggen aan stukken op den grond; de tweede deerne heeft hem ontlast van zijn overjas, van zijn degen en van zijn uurwerk, die zij aan de oude heksenmoer overgeeft. Aan tafel zit de makker van den jonker eene pijp te rooken, terwijl de vioolspeler op zijn instrument staat te krabben. In den achtergrond is de zaal met gouden leer behangen en staat er een bed met bruine gordijnen.

De figuren zijn met groote zorg geschilderd, rijk is de gebruikte kleurenladder en frisch zijn de tonen gelegd. De jongman draagt een rooden jas, lichtblauwe hozen, witte kousen; het vrouwtje, op wier schoot hij ligt, is in blauwgroenen bouwen; de andere, die hem uitplundert, is in donker groen en geel kleed.

Zulke slechte of vroolijke gezelschappen schilderde Jan Steen in groot getal. Het zijn, als vinding, niet de belangwekkendste zijner werken. Stukken als twee dergene, welke het Museum van Brussel van hem bezit, zijn fijner van opmerking en geestiger van zin. In het eene ziet men een pracht van een vrouw, die zich omwendt naar een binnenkomenden vroolijken snaak, die haar een haring en een paar ajuinen aanbiedt en die welkom schijnt te wezen; terwijl bij de tafel haar snul van een man noten zit te pellen en zoo verdiept is in die gewichtige bezigheid, dat hij niet merkt wat spel er daar gespeeld wordt aan den anderen kant der tafel. In het tweede is een rederijker door het venster zijn verzen aan 't lezen en is zoo verslonden in het uitpakken met zijn talent, dat hij niet merkt, hoe achter zijn rug een ondernemend gezelschap zijne vrouw tracht te kussen.

Andere zooals zijne St. Nicolaasfeesten, zijne Driekoningsavonden, zijne binnenhuisjes, zijn scherp opgemerkte zedestudiën, maar zonder stekeligen humor; zijne kwakzalverstukken en zijn Bijbelsche tafereelen zijn dan weer grappiger.

Als uitvoering zijn Jan Steen's werken zeer verschillend: sommige en dit zijn de beste, zijn geschilderd in fijne tonen, met vaste en gladde verflaag met zacht glimmende lichten en versmolten kleuren. Anderen zijn gehakt en ruw van penseeling, van onverzorgde bewerking, in sterk tegen elkander afstekende kleuren, in overhaasting voltooid of van jonger jaren dagteekenende.

Daar, waar Jan Steen er zich op toelegt om verzorgd werk te leveren, evenaart hij als schilder de beste; maar of zijne schildering grover of fijner zij, immer is zij vol leven, vol geest en guitigheid.

Jammer genoeg zijn wij weinig te weten gekomen van 's mans lotgevallen; de babbelleke geschiedschrijvers der Hollandsche School, Houbraken en zijn naper, de virtuos in kwatongerij, Campo Weijerman, disschen ons lange ver-

halen op van zijn heldendaden in de kroeg en van zijn liederlijken handel en wandel, zonder te verklaren hoe een man van zijn gedrag een kunstenaar van zijn gehalte kon zijn. Het staat vast, dat zijn leven onregelmatig was, maar weinig bijzonders en bepaalds weten wij er van.

Hij werd in 1626 te Leiden geboren. Zijn vader Havick Jansz. Steen was een welstellende brouwer; zijn meester was Nicolaas Knupfer, een in Leiden gevestigde Duitscher. In 1648 werd hij lid der Sint-Lucasgilde zijner geboortestad, alhoewel hij toen reeds in den Haag woonde. In deze laatste stad huwde hij den 3den October 1649 Jan van Goyen's dochter. In 1654 woonde hij nog in den Haag, maar den 22sten Juli van dit jaar huurde hij de brouwerij de Slang in Delft voor 400 gulden 's jaars. In 1656 woonde hij in dezelfde stad in de brouwerij den Roskam. Van 1661 tot 1670 vinden wij hem te Haarlem gevestigd. Hij keerde later naar Leiden terug, waar hij in 1673 Maria van Egmont, de weduwe van den boekhandelaar Nicolaas Herculens, huwde. Het jaar te voren had de stedelijke raad hem vergunning verleend tot het houden eener openbare herberg.

Zijn leven was weinig rustig dus; zijn beroep van tavernier maakt de verhalen, die hem schilderen als verhangen naar kroeg en drank, waarschijnlijk. Nog andere feiten leggen getuigenis af van zijn onregelmatig leven. Reeds in 1657 werd vader Steen aangesproken om de schulden van zijn zoon te betalen; in 1666 had hij al 450 gulden moeten leenen en beloofde de intresten dier som met drie portretten te betalen; in 1673 liet een apotheker zijne schilderijen verkoopen, om betaling eener schuld van 12 gulden te bekomen. Al die feiten toonen, dat hij een goede klant zijner eigen brouwerij was. Zijne schilderijen spreken die gevolgtrekking niet tegen, zooals men weet. Wat verwonderlijk mag heeten, is dat zijn zoo meesterlijk werk tijdens zijn leven en kort na zijn dood zeer lage prijzen gold. Eerst in onze eeuw is men hem niet alleen als zeer plezierigen, maar ook als hoogst verdienstelijken schilder gaan naar waarde schatten.

Jan Steen's leermeester Nicolaas Knupfer oefende op hem al even weinig invloed als zijn schoonvader Jan van Goyen, bij wien hij insgelijks een tijd in de leer was. Van Dirk Hals schijnt hij meer geleerd te hebben. Niet alleen toch vindt men in zijn eerste werken de losse schildering van dezen jongeren broeder van Frans Hals weder, maar ook de keus der onderwerpen van menigeen zijner stukken, vroolijke of liederlijke gezelschappen voorstellende, heeft hij met dezen voorganger gemeen.

Later, wanneer zijne schildering vaster en meer verzorgd wordt, werkt hij meer in den trant van Adriaan van Ostade, van wien hij stellig, wat de uitvoering betreft, moet geleerd hebben.

Een derde meester heeft volgens ons ook wezenlijken invloed op hem geoefend, namelijk de Antwerpenaar Jacob Jordaens. Niet alleen toch dat dezès laatsten geliefkoosde onderwerpen aan het werkelijk leven ontleend: het Driekoningenfeest, Zoo de ouden zongen zoo piepen de jongen, de Sater en de boer door Jan Steen herhaaldelijk zijn geschilderd; maar ook in

beider godsdienstige en historische stukken treft men dezelfde neiging aan om op weinig eerbiedige en soms gekscheerende wijze die hoog ernstige stof te behandelen. Nog vindt men bij Jan Steen hier en daar het kenmerk van Jordaens weer om rijkgeveleedheid voor een ideaal van vrouwelijke schoonheid te nemen. Zoo is bijvoorbeeld de voornaamste personage uit het „Aanbod van den verliefde” in het Brusselsch Museum, met hare uitborrelende vormen, een vrouw, die volkomen aan Jordaens’ eischen zou beantwoord hebben. Zelfs zou het misschien niet al te gewaagd zijn de voorliefde van den Antwerpschen meester voor koperkleurig licht en schaduwwerking bij den Leidschen weer te vinden.

Beide meesters zijn realisten, de eene in zijnen epischen, de andere in zijnen meer gemoedelijken trant, en drukken zoo sterk op sommige trekken, dat zij lichtelijk in de karikatuur vervallen. Jordaens heeft zijne smalle hoofden en sterk uitstekende kaaksbeenderen, Jan Steen heeft de kleine toegeknepen oogen, de lange scherpe neuzen, gekromd als een sikkkel, de wijd gespleten monden met opgetrokken hoeken zijner komieke personage: overdreven wel is waar, maar onweerstaanbaar lachwekkend in hunne overdrijving.

Die overeenstemmingen, laat het ons al dadelijk zeggen, nemen niets van Jan Steen’s oorspronkelijkheid weg. Wat hij van anderen gezien, geleerd en zelfs nagevolgd hebbe, hij blijft de geestige humoristische schilder bij uitnemendheid: geen evenaart hem in deze hoedanigheid, die zijn hoogste kenmerk uitmaakt.



GEERAARD DOU.
DE WATERZUCHTIGE VROUW.

6. GEERAARD DOU.

Geeraard Dou was een schilder, die van eerstaf en onafgebroken de gunst van het groote publiek genoot: niet alleen in zijn land, maar ook daar buiten, werden zijne kleine keurige werkjes gezocht en in geen Museum of verzameling van belang in Noordelijk Europa ontbreken zij. Ook de Louvre is er rijk mee bedeeld: elf stukken vermeldt de Catalogus. Vooreerst zijn eigen portret. Hij beeldt zich zelve af met den arm leunende op den dorpel van een raam, door hetwelk hij den toeschouwer aankijkt. Hij houdt zijn palet en borstel in de hand; achter hem staat zijn schildersezel. Hij heeft een gezond kalm uitzicht, goed in het vleesch, regelmatig en fraai zelfs van trekken. Hij houdt van opsmuk: zijn lange haren vallen krullend op zijne schouders, een blauwe muts staat er zwierig boven op; hij is gehuld in een rood fluweelen kleed met pels geboord; al dadelijk herkent men in hem een man wien het welgaat en die reden heeft tevreden te zijn met zijn lot. Het stuk draagt geen jaartal, maar de kunstenaar schijnt ongeveer veertig jaar oud te zijn en het zou dus rond 1643 gemaakt zijn.

Enkele jaren jonger zou dan de *Kruidenier van het dorp* zijn, een stuk dat het jaartal 1647 draagt en een dier tooneeltjes uit het dagelijksch leven voorstelt, die Dou zoo gaarne in al hunne bijzonderheden te zien gaf. Een drietal miniatuurachtig fijn gepenseelde burgervrouwjes met hun kleurigste plunje aan te midden van de honderd kleine dingen, die een winkel stoffeeren, met wat versche groenten er bij om die doode natuur te verlevendigen; meer had hij niet noodig om zijn talent te laten bewonderen.

Van 1650 is de *Keukenmeid* die een haan buiten het venster hangt: eenig koperen glimmend huisraad, een dood hoen, een vinkje in zijn kooi en een allerliefst vrouwensnoetje. Van 1663 is de *Waterzuchtige vrouw*, die hierbij afgebeeld gaat en waar wij op terug komen; van 1664 een *Goudweger*.

Onder de ongedateerde stukken stippen wij nog aan de *Bijbellezing*: een oude vrouw, die tegen het raam gezeten de Bijbel leest voor haren man, die er aandachtig naar luistert, met een helder zonnenlicht vallende op het grijze paar; eene *Keukenmeid*, die haar werk verricht bij lamplicht; een *Oude Vrouw* die in godvruchtige aandacht in een boek leest, een *Trompetter* die lustig voor het venster staat te blazen, terwijl dieper in de kamer een vroolijk gezelschap aan tafel zit en een *Tandentrekker*.

Het zijn allen bescheiden lieden, gelukkig in hun gedoen van alle dagen, liefdevol behandeld door den schilder, die ze doste in zijn kostelijke kleur, liet baden in zijn gulden licht en veredelde door zijne kunst.

Onder alle deze stukken is de *Waterzuchtige Vrouw* verreweg het bes-

te. Het is geschilderd in steviger hooger tonen dan de andere en verraadt hierdoor reeds dat het uit 's meesters later jaren dagteekent, wanneer hij den zachteren, zalvigen, minder bonten trant dien hij bij Rembrandt had aangenomen, had laten varen om meer zich zelf te worden. Het wordt gehouden voor het meesterstuk van Geeraard Dou en, als beste werk van den keurigsten meester, kan het dus gelden voor het puik der Hollandsche fijnschildering.

Het behandelt op dramatische wijze een onderwerp, dat vaak stof leverde voor kluchtige tafereelen. Een zieke vrouw zit in een leunstoel; nevens haar staat de doctor, die haar water in eene flesch tegen het licht houdt en onderzoekt. Een ziekedienster geeft haar medicijn in: hare dochter is weenend nevens haar geknield en kust haar de hand. Als onderwerp kan men zich moeilijk iets ongelukkigers denken dan het vereenigen der lachwekkende handeling van den geneesheer met de uiting van het smartelijk gevoel der dochter. En die wansmakelijke vermenging van ernstige en kluchtige motieven is niet het eenige wat stuit in het gevierde stuk. Moeder is ziek, de docter komt haar bezoeken in hare slaapkamer, het meisje zinkt neer van smart, en dit ziekenvertrek is opgesmukt als een boudoir; de geneesheer is aangekleed als een professor, die een rol van jeune premier in een opéra comique zou te vervullen hebben; ook de bedroefde dochter draagt een baltoilet.

Het blijkt, dat Geeraard Dou wil schitteren door de verzorgdheid zijner uitvoering en dat hij denkt die zorg niet te kunnen besteden dan aan kostelijke dingen. Hij houdt zich op in eene wereld, waar alle menschen dagelijks hun beste plunje dragen, en altijd kraakzindelijk voor den dag komen, waar de meubels en het huisraad van glansend hout of van glinsterend koper zijn, waar de tapijten schitteren met al de pracht der Oostersche weefsels, waar de zon altijd gereed is die bontheid en die reinheid te doen uitkomen en waar nooit een stofje danst in dit dienstige zonnetje.

Zoo is het hier. De achtergrond der kamer is donker gehouden, maar van de zoldering daalt een tapijt, dat met ringen aan een roede hangt en dat, omgeslagen, zijne rijke bloemen en kleuren laat zien. In het halfdonker, te midden der kamer, ontdekt men den schoorsteen, waarin vuur wordt gemaakt, het bed, een kast en een zetel. Op het voorplan, in het volle licht van het groote raam, komen de zitbank, de lessenaar waarop de bijbel ligt, een koelvat, een hangend horloge en een koperen luchter uit. Alles verraadt coquetterie in de stoffeering, nauwlettende bezorgdheid in de uitvoering. Standrart kenmerkt die vreesachtige keurigheid niet slecht als hij zegt, dat, wanneer Dou zich nedergezet had om te schilderen, hij vooraleer zijn verfbak te openen een poos wachtte om de opgejaagde stofdeeltjes tijd te laten tot neervallen.

Wij hebben in alle tijden in onze gewesten die angstvolle fijnschildering zien beoefenen en bewonderen. Van Eyck en vóór hem de miniatuurschilders streefden er naar; de landschapschilders Brill, de doodenatuurschilders De Heem en van Kessel deden als hij; een goed deel der Hollandsche school maakte er naam mee; Dijkmans voor weinige jaren, Alma Tadema nu nog, danken er hunnen

roem aan.

In elk tijdperk en bij elken kunstenaar verschillen echter de kenmerkende hoedanigheden in ditzelfde vak.

Vóór Geeraard Dou waren de miniatuurachtige schilders scherper van lijn, magerder van toets. Hij is malscher van penseeling en versmelt meer zijne tonen; hij ruimt meer plaats in aan de lichteffecten, die hij warm en sterk tegen elkander afstekend verkiest. Hij houdt daarbij van rijke kleuren en weet die op gelukkige wijze tot samenwerken te dwingen. Zoo krijgen zijne stukken het juweelachtige, dat hen kenmerkt, met den hoogen glans en het zuivere vuur, die de ware edelsteenen van de valsche onderscheiden. Hij was wellicht de meest gezochte schilder zijner dagen en, zoo andere hem in de gunst der kenners zijn voorbijgeloopen, dan wordt hij nog immer door het groote publiek, dat zich door uiterlijken schijn laat vangen, zoowel als door het kleine publiek, dat strenger eischen stelt, hoog gewaardeerd.

Bij de burgerij van zijnen tijd en van alle tijden stelde men er immer prijs op in een welgestoffeerde niet te ruime kamer stukken van kostelijke bewerking te hebben hangen, die in kleinen omvang een groote hoeveelheid arbeid, kunstigen en keurigen arbeid, samenvatten. Dou's schilderijen waren in de meubileering van een huis wat een rijke doekspeld op het kleed eener vrouw is; een punt dat het oog lokt en bewondering wekt om de hooge waarde van metaal en steenen en om het talent waarmede zij bewerkt zijn. Er lag iets genoegelijks in, die fraaie hoofden, die rijke kleuren, die kostelijke meubelen zoo gelukkig bijeengebracht en hunne fijne vormen en hun glansende straling zoo behendig weergegeven te zien.

Een andere hoedanigheid moest Dou toen tot een gezochten kunstenaar maken en doet hem ons ook nu nog hoogschatten. Hij was, wel is waar, overdreven in zijne jacht op kostbaarheid, maar hij schilderde toch tafereelen uit het leven en naderde hierdoor weer tot natuur en waarheid. Zijne binnenhuisjes en zijne tooneelen aan het venster of in de straat zijn aan de werkelijkheid zooals ieder ze kende en beoordeelen kon ontleend; zij laten het burgerleven zien op zijn Zondags; zij idealiseeren het nuchtere van elken dag; zij brengen zonnenschijn en kleinoodiënglans in de huiskamer; maar zij ademen liefde voor wat ieder onzer kent en gaarne ziet, en vonden aldus gemakkelijker den weg tot onze belangstelling dan onderwerpen uit de Schrift of uit de Fabel het konden doen.

Dou's kunst wortelde dus in het burgerlijke leven van zijnen tijd: ook met de kunstbeweging zijner jaren stond zij in nauw verband. Hij was geboren te Leiden den 7den April 1613 en was eerst in de leer geweest bij den plaatsnijder Bartholomeus Dolendo en dan bij den glasschrijver Peter Couwenhorn. Van beiden leerde hij hoogen prijs stellen op ongemeene handvaardigheid in den arbeid en dit streven naar ambachtelijke volmaking in de kunst is hem zijn levenlang bijgebleven en is zijn hoogste kenmerk geworden.

Maar toen hij vijftien jaren oud was keerde de meester der meesters terug in de gemeenschappelijke geboortestad en Geeraard Dou trad Rembrandt's atelier binnen. Daar ontwikkelden zich in den kundigen beroepsman de hoogere gaven van

den kunstenaar. Het lijkt wel als een moedwillig gewaagde spreuk te beweren, dat Dou als kunstenaar een volgeling van Rembrandt is, en niets toch is minder betwistbaar. Vergeten wij niet dat de schilder van Banning Cocq's korporeaalschap in 1631, terwijl Dou in zijne werkplaats verkeerde, de Opdracht van het Christuskind in den Tempel uit het Haagsche Museum schilderde: herinneren wij ons de keurigheid der bewerking, de warmte en de fijnheid van het licht, den rijkdom der gewaden en hun vreemden snit en wij zullen begrijpen hoe de schilder der Waterzuchtige vrouw rechtstreeks van hem afstamt. Hebben wij in dit laatste stuk ook niet de verzorgde weergaving aller bijzonderheden; de warmte van het licht, de rijkdom der gewaden? Is die doctor geen familie van de fantastisch gekleede eigenportretten van Rembrandt, van zijne rabbi's en patriarchen? Vinden wij in het Oostersch tapijt van Dou niet de rijke stoffen weer, die zijn meester zoo gaarne zag? En herinnert ons zelfs de hooge verdieping dezer ziekenkamer niet aan de nog hoogere van den tempel, waarin Simeon met het Christuskind in de armen neerknielt?

Het groote verschil tusschen de beide Leidsche kunstenaars is dat Rembrandt een dichter, een ziener, en Dou een talentvol burgerlijk schilder was. De eerste ging waarheen hem zijn innerlijke aandrang en zijne onuitputtelijke verbeelding riepen, immer verder en hooger naar de sferen, waar kunst en natuur samensmelten en waar afbeelden gelijk staat met herscheppen; terwijl de andere voorzichtig blijft staan bij het vroegtijdig bereikte peil, dat hem het toppunt der volmaaktheid schijnt. Rembrandt wordt meer realist, schildert donkerder bruin en machtiger licht, altijd anders, altijd oorspronkelijk; Dou wordt misschien behendiger, maar blijft immer rijkdom van kleur, aanvalligheid van groepeerings, levendigheid van voorstelling voor zijn ideaal beschouwen.

Maar met dit alles had hij veel van den grooten meester geleerd en onthield hij het goed, en dit juist was het wat den behendigen fijnschilder tot grooten kunstenaar maakte; hij leerde zien dat kleuren terzelfder tijd schitterend en malsch kunnen zijn, dat het licht een heel tooneel kan drenken en verlevendigen, dat de strijd van hel en donker een der belangwekkendste studiën voor den schilder is. En wat hij bij den grooten meester had bewonderd wist hij voor een groot deel in zijn eigen werken te doen overgaan.

Zijne kunst stond stil, zoo ook, voor zooverre wij weten, was zijn leven kalm en bedaard; hij stierf in de stad waar hij geboren was en werd daar begraven den 9den Februari 1675. Wij kennen zijnen levensloop weinig of niet, maar wij stellen hem ons voor, zonder groote vrees ons te vergissen, als een eerzaam burger, die zeer ingenomen was met zijne kunst en met zijnen arbeid, die in goede zijne taak vervulde en de verantwoordelijkheid op zich voelde wegen zijn uiterste best te doen om het beste te leveren wat hij leveren kon. Hij was goed gezien en wel betaald; er heerschte weelde in zijn huis en tevredenheid in zijn gemoed. Hij zag het leven en de menschen van de goede zijde, zooals zijn tijdgenooten hem ook met een goed oog aanzagen. In de wel verlichte kamer, waar hij genoeglijk aan het werk zat, hing de koperen luchter, dien wij in zijn schil-

derijen zien, aan den balk; een rijk bewerkte kast stond tegen den wand; in die kast lagen een keus van kostelijke stoffen en kleurige tapijten. Aan den muur tikte de hangklok, die wij hier weervinden en die regelmatig en vlijtig den schilder begeleidde in zijn nauwgezetten en zorgvuldigen arbeid. Het groote raam, dat wij ook in onze schilderij zien, liet het heldere licht overvloedig doordringen en van 's morgens vroeg tot zoo lang de zon aan de kimme stond zat de schilder voor dit raam in die vroolijke, nette kamer, waar alles het liedje zong van een welverdiend en dankbaar genoten geluk.

Men vergelijkte dit wel geordend bestaan met het lot van een Rembrandt, een Jan Steen, een Adriaan Brouwer en men zal vinden dat Geeraard Dou de meest Hollandsche al dezer Hollanders was en bekennen, dat hij trouwer dan een zijner medemeesters het huiselijk leven weergaf, zooals zijne landgenooten het verstonden en meer en meer zouden leeren verstaan. Het bestaan moest deftig, de mensch goed in de kleeren, de woning stevig gebouwd en wel verlicht, de huiskamer glimmend gepoetst en geverfd zijn. Al deze burgerlijke idealen maakte Dou tot de zijne en verheerlijkte hij in zijne werken; die beelden uit het nuchtere leven werkte hij om tot juweeltjes van kunst. Hoe zouden zij, die hij zoo liefhad, hem niet met wederliefde geloond hebben?

De keerzijde van die wederzijdsche ingenomenheid was, dat de schilders Dou meer en meer gingen tot voorbeeld nemen en de welgestelde burgerij meer en meer met hun werken ging ingenomen worden. Zoo werden Hollands kleinmeesters kleine kunstenaars en ging met rassche schreden scheppende kracht in ambachtelijke vaardigheid over.

Wij begonnen met te zeggen, dat de Waterzuchtige vrouw voor Dou's meesterstuk wordt gehouden; voegen wij er nog bij, dat het stuk door den paltsgraaf tegen 30,000 gulden werd gekocht en hij het aan prins Eugenius ten geschenke gaf. Bij den dood van Eugenius kwam het door erfenis in bezit der hertogen van Savooien, die het in de galerij van Turijn plaatsten. Karel Emanuël IV schonk het bij zijn aftreden in 1799 aan burger Clausel, adjudant-generaal van het Italiaansche leger, als blijk van erkentelijkheid voor de kieschheid en de rechtschapenheid, waarmede deze zich van zijne moeilijke zending gekweten had. Clausel schonk het op zijn beurt aan de Fransche natie. De schilderij draagt het opschrift „1663 G. Dou, out 65 jaer.” De aanduiding „out 65 jaer,” die hoegenaamd niet overeenstemt met de waarheid is er klaarblijkelijk door eene vreemde hand bijgevoegd. Niet de schrijvers, die Dou's geboorte op 7 April 1613 plaatsen, begaan den misslag, waarvan de schrijver van den Catalogus van den Louvre hen beschuldigt; maar hij zelf vergist zich, wanneer hij op grond van dit onechte opschrift den schilder laat geboren worden in 1598.

7. PIETER DE HOOGH OF DE HOOCH.

Twee stukken van Pieter De Hoogh bezit de Louvre, beide binnengezichten van Hollandsche woningen. In het eene ziet men eene dame, die kaart speelt met eenen heer en haar spel toont aan eenen anderen nevens haar. In de opening eener deur staat een jong meisje te vrijen; een knechtje brengt eene flesch binnen; een pretlievend gezelschap in een rijk gestoffeerd vertrek, gezien in gedempt gulden licht, met uitzicht door een venster op de openlucht, blakende van lichtgloed.

Het andere verbeeldt de huiskamer eener nederige burgerwoning.

Ter rechterhand een trap met openstaande deur; in den trapmuur, een venster. In den achterwand links een open deur en een open raam. Door de deur ziet men een binnenplaatsej, leidende naar een achterbouw met vooruitspringend portaal.

In deze ruimte bevinden zich twee vrouwen en een kind: de eene vrouw zit achter een tafel, waarop een tob en waaronder een korf staat en verricht daar haar huiswerk. Het kind staat nevens haar met een stok in de hand; aan zijne zijde een emmer. De tweede vrouw gaat over het binnenplaatsej naar den achterbouw.

Dit zijn de menschen en de dingen, die het tooneel stoffeeren; maar het zijn niet veel meer dan bijzaken en figuranten; zij zijn slechts daar om de personage die de hoofdrol vervult, te laten gelden en om zijne glorie te doen uitkomen. Die hoofdpersonage is het Licht: Phebus-Apollo. Niet de stralende en schitterende, die dood en vernieling of leven en vreugde brengt, maar een stille bescheiden huisgod, die zijn glans leent aan dit burgerlijk vertrek en het omscheept tot een heiligdom, waarbinnen hij troont. De schilder heeft groote zorg gedragen, dat de hooge gast goed ontvangen worde: zooveel deuren er zijn, zoovele staan er open om toch maar nergens den doorgang te versperren. Het heele huis is gebouwd om de heerlijkheid van den genoodigde te laten bewonderen: een open pleintje, waar hij zich in al zijne macht kan openbaren; vensters, die hem toelaten zijn glord te temperen en te tinten, in e-n uitsprongen, die hem gelegenheid geven zijn grillig goddelijk spel naar hartelust te spelen en heel de ruimte er mee te bewegen en te vervullen.

Er zijn dozijnen schilders in de Hollandsche school, die al hun schoonheid aan den eeredienst van het licht te danken hebben, wij zouden haast mogen zeggen dat er geen andere zijn, en toch heeft Pieter De Hoogh iets boven of iets nevens de meeste. Rembrandt, de meester der meesters, dien men vergat op het oogenblik dat men hem navolgde en wiens invloed men heeft ontdekt in de werken



PIETER DE HOOGH.
EEN HOLLANDSCH BINNENHUIS.

van hen, die hem verloochenden, Rembrandt heeft het sein gegeven en het hooge tooverwoord gevonden, waarbij de schilderkunst, macht verkrijgende op het licht, een nieuw rijk veroverde. Hij was en bleef in dit rijk de opperheer, de vorst bij Gods genade; hij gebod naar zijn welgevallen en als een slavin gehoorzaamde de dienstbare hemelsche macht hem in al zijn wenschen en werken. Zijn leerlingen en volgelingen hadden het raadselwoord van hem geleerd en benuttigden het, maar niet zoo onbeperkt werden zij gehoorzaamd. Daar waar de meester geheerscht had over heel het rijk, voerden zij het gezag in een enkel onderdeel. Ferdinand Bol kon nog een portret warmen aan den roosterenden gloed, Nikolaas Maes den strijd tusschen dichte schaduw en forsche klaarte afbeelden, Hobbema den achtergrond van een landschap in lichtelaaie helderheid stellen, Dou het smeltende waas weerspiegelen, die het licht over vleesch en kleed spreidt, geen hunner bezit nog de almacht van den scheppenden kunstenaar.

In de verbrokkeling van zijn rijk werd aan Pieter De Hoogh de meesterschap over het binnenhuis toegekend. Hij was tevreden met zijn aandeel, zocht er geen ander, en wist roem te verwerven in die heerschappij over een bescheiden plek.

Hij schilderde door den band enkel huiskamers, waarin de vrouw haar werk verricht of waar een klein getal personen kaart of muziek spelen. In den achtergrond ontdekt men dan een binnenpleintje, dat door de zon beschenen wordt en van waar door de open deur het licht binnen de kamer dringt. Soms ook plaatst hij zijn eenvoudig tooneel in het binnenplein of vóór het huis. De kleuren zijn sober, maar niet banaal, zij zijn koel en gekozen om de lichtwerking goed te doen uitkomen. In het begin zijner loopbaan hield hij meer van volle klaarheid, later verhoogde hij zijne lichteffecten door ze tegenover schaduwen te stellen, die hij gaandeweg dichter en dichter maakte.

Heel zijn bezorgdheid en zijn eerezucht was de werking van het licht in de menschelijke woning te doen bewonderen. Hij had op een gelukkigen dag bemerkt hoe heerlijk er het eenvoudigste hoekje van een kamer, de naaktste muur van een open plaats kan uitzien, wanneer de zonnestrallen er op vallen; hoe geen goud zoo puur, geen zilver zoo blank, geen edelsteen zoo rijk getint is als een vensterglas of een vloersteen in het nederigste vertrek, wanneer het de zon belieft ze met haren glans te overgieten; hoe geen tapijt, geen vorstelijk gewaad zoo rijk van kleur is als de dakpannen en de deurplanken eener burgerwoning of als het eenvoudig linnen doek of wollen kleed eener burgervrouw, wanneer zij den zonneshijn weerkaatsen, en die opmerking besliste over zijn lot als schilder. Hij zou zijn leven lang als een Parsi het licht aanbidden en geen anderen God nevens dien herkennen. Hij zou zijn hulde niet bieden als een onbeschaafde; hij zou er de uiting van verfijnen, ze versterken door tegenstelling met schaduw en donkerheid, ze verhoogen door trapsgewijze klimming of verdooving.

Zoo zien wij in deze en in menig ander zijner schilderijen het licht met zijn fonkelenden gloed het open plaatsje vullen; daar rustig en vast tronen; dan door deur en vensters binnenstreamen, met afnemende kracht over den kamer-vloer schuiven, de blanke punten van kleding en vleesch betonen, tegen de trap-

deur afschampen en in alle hoeken en kanten spel, leven en afwisseling brengen.

Hij had opgemerkt hoe het sterkste licht de grootste harmonie weet te behouden in die af- en toeneming en ook hij vermocht van de gloeiendste klaarte tot de donkerste schaduw over te gaan en alle trappen, die er tusschen beide liggen zoo juist aan te duiden dat nergens hardheid noch overdrijving af te keuren valt.

Anderen hadden het wel beproefd of zouden het nog wagen de fraaiheid der lichtspeling te doen bewonderen, geen dorst er het hevigste licht in al zijne intensiteit op een middelpunt samen te vatten en het van daar uit te verspreiden in afwisselende verdoovingen over heel het tafereel. Dit dorst en dit kon Pieter De Hoogh. Hij was een overtuigende, die zich bewust was een nieuw en vruchtbaar gebied in zijne kunst ontdekt te hebben en naar geen tweede meer zocht.

Voor anderen was het licht middel geweest, hun dienende om menschenbeeld of natuurgezicht beter te doen uitkomen, voor hem was het licht het ware onderwerp zijner schildering, zijn hoofddoel. Het komt er al weinig op aan wie of wat er door getroffen werd: hoe eenvoudiger de bijzaken zijn des te beter, zij zullen de aandacht van de hoofdzaak niet afleiden. Een muur, een vloer, een deur of venster, zelfs een onbewegelijk figuur zijn uit zich zelve weinig of niets, maar wat genoeg wordt het hen te zien, wanneer zij gedrapeerd zijn in het licht als in een fonkelend gewaad; hoe rijk wordt dan hunne armoede! Pieter de Hoogh gevoelde dieper dan wie ook, wist juister en krachtiger te verhalen van die omscheppingskracht.

Hij had de zeer zeldzame gave te kunnen toonen hoe in den vollen zonneschijn de vormen terzelfder tijd verscherpen en verfijnen, hoe de schaduwen bij ons niet als in het zuiden de uitsprongen hard en zwaar doen voorkomen: maar hoe alles een glinstering verkrijgt, die aan de soberste vormen een edeler en reiner uitzicht geeft; hoe het licht reinheid en blijdschap scheidt; hoe het wel niet alles wat het raakt in goud verandert, maar toch veredelt van stof en iets feestelijks iets zondaagsch medebrengt overal waar het binnendringt. Enkele anderen Esaias Boursse, de Delftsche Vermeer deden het hem na, Koedyck beproefde het met minder welgelukken.

De menschen van zijnen tijd begrepen hem niet en eerst veel later brak voor hem de dag der verdiende waardeering aan. Niemand achtte het dan ook de moeite waard zich om zijn lotgevallen te bekreunen en zijne tijdgenooten stippen evenmin zijn geboortestad als zijn geboortejaar aan. Al wat wij over hem te weten kwamen danken wij aan de geduldige opsporingen in de archieven en aan gelukkige toevallen, die voor een klein deel de tekortkomingen der oude levensbeschrijvers onzer kunstenaars aanvulden. Zoo vond Dr. A. Bredius een paar oorkonden, waarin Pieter De Hoogh zelf getuigt, dat hij in 1630 geboren is en in 1653 benevens de schilderkunst ook het ambt uitoefende van dienaar van zekeren heer Justus de La Grange, koopman en eigenaar, die zich waarschijnlijk te Delft ophield. Het schijnt wel dat in de uren, die zijn gewone dienstverrichtingen hem overlieten, onze kunstenaar voor zijn meester schilderde, want in 1655, toen Justus

de La Grange zijne verzameling schilderijen aan zekeren Pieter Persijn overliet, telde men daarin tien stukken van Pieter de Hoogh, die aan 6,10 en 20 gulden elk geschat werden. Rond 1655 vestigde onze kunstenaar zich te Delft en werd daar den 20sten September van dit jaar als lid der Sint-Lucasgilde aangenomen. In 1657 woonde hij nog in dezelfde stad, maar in 1668 vinden wij hem in Amsterdam. Waar hij overleed weten wij niet. Het laatste jaartal, dat wij op zijne schilderijen aantreffen is 1677 en vermoedelijk stierf hij te Amsterdam kort daarna in weinig gevorderden ouderdom.

De heer Haverkorn van Rysewyck slaagde er later in iets nauwkeurigers over hem te ontdekken en nu kwamen wij te weten, dat Pieter De Hoogh geboren is te Rotterdam, dat hij gedoopt werd den 20sten December 1629, den 12den April 1654 nog te Rotterdam woonde en den 3den Mei daaropvolgende te Delft trouwde met Anna van der Burch. Na zijn huwelijk ging hij zich in deze laatste stad vestigen, waar den 1sten Februari 1655 zijn eerste en den 14den November 1656 zijn tweede kind werd gedoopt. In het sterfteregister vinden wij dat zekere Anna van der Burch oveleed te Delft den 3den November 1667. Vermoedelijk was dit de vrouw des schilders, alhoewel het register haar dien titel niet toekent, en het kan wel zijn dat hij ten gevolge van dit verlies kort daarna Delft verliet en te Amsterdam ging wonen.

Volgens Houbraken heeft hij eenigen tijd bij Nicolaas Berchem geleerd; maar, alhoewel wij hem eerst in het laatste levensjaar van Rembrandt te Amsterdam vinden, valt het niet te betwijfelen of hij heeft meer dan van wien ook den invloed van den grooten lichtschilder ondergaan.

Wij deelden hooger den prijs mede, waaraan zijne schilderijen tijdens zijn leven geschat werden: de beste konden wel 20 gulden waard zijn volgens het oordeel zijner tijdgenooten. In de eerste helft der achttiende eeuw gaat men voort dezelfde spotprijzen te besteden; in de tweede helft komt er ommekeer en wordt er zelfs eens 450 gulden voor een der stukken betaald. Maar het is eerst in onzen tijd, nu men weer hoog belang is gaan stellen in de studie van het licht, dat men Pieter De Hoogh naar waarde leerde schatten en voor zijne werken ontzaglijke prijzen betaalt. De laatste zijner verkochte schilderijen, die der veiling Hope, gold 2150 guinëen, ruim 25000 gulden, voor die van het Museum van Berlijn werd voor weinige jaren het dubbele betaald.

8. KAREL DUJARDIN.

Karel Dujardin werd geboren te Amsterdam in 1622; men zegt dat hij leerling was van Niklaas Berchem, iets wat moeilijk aan te nemen is daar deze nauwelijks twee jaar ouder was dan hij; men voegt er bij, dat hij den invloed van Paulus Potter onderging, alhoewel deze eerst in 1625 geboren werd. Hij vertrok al vroeg naar Italië en was vandaar in het vaderland teruggekeerd in 1652, wanneer wij hem in Amsterdam en gehuwd met Susanna van Roy, weervinden; van 1656 tot 1659 woonde hij in den Haag; later hield hij zich weer te Amsterdam op en in het laatst zijns levens keerde hij terug naar Italië, waar hij ongeveer drie jaar na zijne aankomst, in November 1678, te Venetië stierf. Dit is alles wat men te weten is gekomen van den uitmuntenden kunstenaar; dit alles is bitter weinig en in het weinig is er dan nog veel onbestemds en onzekers.

Hij behandelde velerlei vakken. Hij schilderde portretten, afzonderlijk of in groepen, godsdienstige stukken en tafereelen uit het volksleven van Holland en Italië, dierenstukken en landschappen met vee.

Het oudste werk dat de Louvre van hem bezit is gedagteekend van 1646 en getiteld *le Bocage*. Het is een arcadisch landschap gestoffeerd voor het genoegen van het oog: op den achtergrond een massief van dicht loover met twee groote alleenstaande boomen en een rots; in den achtergrond een heuvelenrij; op den voorgrond eene beek aan wier boorden het vee rust en wier wateren bruischend van een kleine hoogte in het dal neerstorten; tusschen de beek en het bosschage een groene wei.

Dan volgen twee stukken van 1657: het eene een kermistent met den welbespraakten Scaramuccia op het tooneel; Arlechino met zijn gitaar er voor, en het publiek bestaande uit boeren en boerinnen, luisterende naar de vermakelijke dingen die zij te hooren krijgen. Het tweede stuk is het portret van een deftigen, Hollandschen heer, met lange krullende lokken, platten kraag op zwarte kleedij waarin men, wellicht niet ten onrechte den schilder meent te erkennen.

Van 1660 is een landschap waar een beek middendoor loopt, met waterval, brug, dieren en menschen. Van 1661 een Kalvariëberg met Christus en de twee moordenaars aan het kruis; zijne moeder en discipelen rondom hem en de soldaten die zijne kleederen verloten op den voorgrond: een der weinige godsdienstige stukken die Dujardin voortbracht en een zijner meesterwerken.

Ongedagteekende schilderijen zijn een groep boeren met vee, die eene rivier doorwaden, eene weide en twee landschappen met dieren. Al die stukken, het portret en de Kalvariëberg uitgezonderd zijn gezichten uit Italië of tooneelen ontleend aan het Italiaansche volksleven.



KAREL DUJARDIN.
HET PAARD BIJ DEN TOOM GEHOUDEN.

Onder dezen behoort ook het nr. 248 dat wij hierbij afbeelden. Het is als het grootste getal van 's kunstenaars werken een met dieren gestoffeerd landschap.

Dit vak is het meest kenmerkende voor hem en bekleedt eene zeer belangrijke en zeer eigenaardige plaats in de geschiedenis der Nederlandsche kunst. De schildering, waarvan onze plaat alleen de rechterhelft weergeeft, telt niet onder de meesterwerken van Dujardin, zij volstaat echter om ons een denkbeeld te laten vormen van zijnen trant. Zij verbeeldt eene sterkte op een heuvel. Tegen den warm blond getinten hemel is de rechte lijn van een met schietgaten voorzienen muur getrokken. Boven dien muur steken rechts een dak met vierkanten toren en een rond bolwerk uit; links enkele magere boompjes, die op den heuvel groeien. De helling van dezen is met dicht bruingroen plantgewas overdekt. Beneden, aan den eenen kant, eene ezelin met haar veulen en een schaap, aan de andere zijde een mager wit paard met bruine vlekken en twee jongens, waarvan een het dier bij den toom houdt. Het paardje is flink geschilderd, de zon slaat er langs achter op en legt haar gulden klaarheid op staart, bil en rug, terwijl pooten en buik in de schaduw staan. Ook de knaap, die het paard vasthoudt, krijgt een paar vegen van het zonnelicht op hoofd en been.

Dergelijke onderwerpen zijn er met honderden in de Hollandsche school geschilderd, met zeer weinig afwisseling in stoffeering, met lichte verschillen in de meestal bewonderenswaardig fijne bewerking. Het hoofdthema was het zuidelijk landschap, met Italiaansche gebouwen of antieke bouwvallen, een paar boeren, herders of reizigers, eenige stuks vee of paarden.

Hoe kwamen onze Hollandsche schilders er toch toe, mag men zich afvragen, in de ver afgelegene streek den hemel en de aarde te gaan bewonderen en afbeelden, terwijl zij thuis een veel schilderachtiger land bezaten, waarin de dieren, die zij zoo gaarne en goed maalden veel beter op hunne plaats zouden geweest zijn? Het was, zooals het zoo dikwijls in de kunst, gelijk in de meeste dingen der wereld, gaat, een kwestie van mode en navolging.

Bij de eerste Vlaamsche schilders, de gebroeders van Eyck, vervulde het landschap een rol van decoratieve stoffeering. Zij lieten in den achtergrond de blauwende berghellingen, de grillig gebekte rotsen in liefelijke tonen oprijzen en verkregen aldus een zacht en kleurig verschiet, waartegen hunne sterk betoonde personages goed uitkwamen. Het landschap was voor hen niet de ware natuur, die door haren grootschen eenvoud spreekt tot het gemoed; het was wat die kunstenaars voor de schoone natuur aanzagen, en om schoon te zijn voor hen moest zij van zeldzamen vorm wezen, voldoening geven aan het oog in lijn en tint. Wanneer later de schilders optraden, die zich meer bepaald gelegen lieten aan het landschap, Joachim Patinir, Hendrik met de Bles en Gillis van Coninxloo, huldigden zij hetzelfde beginsel: bergen, rotsen, met ongemeene vormen en streelende tinten, waren ook voor dezen geliefkoosde stoffeering. Bij de landschapschilders van beroep, de gebroeders Brill, leeft dezelfde overlevering voort. De uitvoering bleef altijd even verzorgd, de ontzaglijke massa's van water en steen vertoonden zich voor hen en in hunne schilderijen als keurig bewerkte en liefelijk getinte klei-

nodiën. Sommige hunner Vlaamsche opvolgers, de Vloeren Breughel en zijn zoon Jan Breughel II, Vinckebooms en anderen volgen denzelfden weg, terwijl anderen weer, de De Mompers en Tobias Verhaecht, in overdrijving van den trant vervallende, in hunne ouwerwetsche natuurgezichten, uit bergachtige streken bestaande, niets anders dan het ontvleeschde geraainte of de gerimpelde huid der aarde schijnen weer te geven.

Ondertusschen liet zich op het einde der zestiende eeuw en in het begin der zeventiende een andere strooming gevoelen. In de school van Bolonje, die meer waarheidsliefde met schoonheidszin zocht te paren, had Annibale Caracci (1560—1609) zich toegelegd op nauwkeuriger waarneming van het landschap en had het weergegeven zooals hij het zag, niet echter zonder in de lichtwerking een decoratief uitzicht te zoeken. Rubens was in zijne eerste landschappen, in Italië geschilderd, zijn navolger; in het vaderland teruggekeerd schilderde hij zoowel de effen landouwen der Nederlanden als de sterk afwisselende en stout opgetimmerde gezichten van het zuiden. Met zijn zin voor het uitspattend krachtige en het weelderig gezonde begreep hij, de eerste, de schoonheid van een Vlaamsche weide, waarop rustig herkauwende koeien grazen, van een akker, waar het gulden koren op golft, en verheerlijkt hij het leven van den landbouwer, die des avonds langs den veldweg met volgeladen wagens den oogst binnenbrengt of van den jager, die in den koelen morgenstond op het wild loert; hij ontdekte de schoonheid van het eenvoudige laboreland en van het boerenerf; en wat hij voelde drukte hij uit met die breedheid van lijn en die malschheid van toon, die hem eigen zijn in al zijn werken. Als landschapschilder was hij niet minder geniaal dan als historieschilder en dit zegt voorzeker niet weinig. Zijn invloed is merkbaar op zijn leerlingen en onmiddellijke volgelingen, maar verflauwde en verdween al spoedig. Eerst in onze dagen vond men in de kunst de gemoedelijke liefde voor de ware natuur weer, die Rubens gevoeld had.

Annibale Caracci had de eer den weg te wijzen aan een anderen der grootste landschapschilders van alle tijden Claude Lorrain, die de natuur niet beminde om hare schoonheid van alle dagen en alle gewesten, maar ze bewonderde als de meest decoratieve aller schouwplaatsen. Hij wil ze grootsch en plechtig opgetimmerd als een Grieksche tempel, rustig en aanvallig als een Virgiliaansche herderszang, badend in een lichtgloed als in de heerlijkheid eener apotheose.

Zoo vatte de kunst de natuur op, toen de Hollandsche landschapschilders op het spoor der historiemalers den weg naar Italië insloegen. Wat er de eenen en de anderen heentrok was de bewondering voor de groote meesters, die daar ginder over de Alpen geleefd en gewerkt hadden in de vijftiende en de zestiende eeuw, en de dorst om met eigen oogen hunne werken te aanschouwen. En niet alleen in de ouderen der Renaissance, maar ook in de jongere Bolonneezen en Venetianen vonden zij navolgenswaardige toongevers; zij vergaten hun eigen kunst, hun eigen zeden en de schoonheid van hun eigen grond om zich blind te staren op het hooger en algemeener beschaafde neo-classicism der Italianen.

Op het spoor der gebroeders Bril droomde Van Poelenburgh (1586—1667) van

Arcadische landschappen, fraai genoeg om de nymfen tot feestplaats te dienen: niet enkel zijne personages moesten klassiek zijn, zijne landschappen moesten in harmonie gebracht worden met de bovennatuurlijke schoonheid der onsterfelijken.

Jan Both (1610?—1652) volgde Claude Lorrain, naderde dichter tot de ware natuur, maar dweept met de rijk beboschte bergruggen, tusschen welke de ondergaande zon haar heerlijk licht en hare kleurschatten uitgoot.

Met Pieter van Laer (1590?—1674) laat de Nederlandsche gave van waarneming der volkszedes zich gelden. Het Italiaansche landschap blijft het eenige schilderenswaardige voor de kunstenaars dier groep, maar zij mengen in de klassieke natuur het realistisch element van het modern Italiaansch leven.

Nicolaas Berchem (1620—1683) versmelt tot een zeker punt deze verschillende eigenaardigheden en voegt er voor zijn deel de stoffeering van het landschap met vee en lastdieren bij. Zoo verkrijgen wij dan een mengsel van de altijd min of meer theatrale natuur van het zuiden, met de romantische bouwvallen op de hoogte, met de schilderachtige figuren der Italiaansche herders, reizigers of landloopers en van het eenvoudig ware vee, gezien onder eenen hemel, die altijd als de achtergrond van een tooneel in behaaglijk licht gehuld is.

Wij zegden reeds, dat dit alles met onovertroffen keurigheid was geschilderd: in die kenmerkende eigenaardigheid der Italianiseerende landschapschilders ligt hunne zeer groote maar dan toch nagenoeg enkele verdienste.

Karel Dujardin nu was of wel een leerling of wel een kunstverwant van Berchem. Ook hij bemint de opgaande heuvelhellingen als schermen zijner tafereeltjes. Paarden en koeien vindt men in zijn landschappen; maar nevens deze ontbreken niet de geit en de ezel, meer eigen aan het bergachtig zuiden en meer ongemeen in hun scherpe lijnen en magere omtrekken dan de welgevulde gestalten van ons huisvee. Op zijn heuvels vindt men eveneens de antieke bouwvallen of ten minste de Italiaansche „fabriche” en de zuidelijke personages, die leven langs straat en weg, de boerin die ter zijde op haren ezel zit, den herder met den hoogen vilten hoed met omgekrulde boorden, den bedelaar in romantisch verhakelde plunje. Bij Dujardin is ook de uitvoering meesterlijk; zijne penseeling, de behandeling van kleur en licht bereiken den hoogsten top van behendigheid en keurigheid. Hij verkiest voor zijne landschappen het getempered licht van den laten namiddag of van den vallenden avond, wanneer de zon niet meer blaakt op den weg en niet meer blinkt op het loof: het uur, waarop de gezichteinder nog niet prijkt met de rijke kleuren der ondergaande zon, maar zachtjes begint te blozen bij haren doovenden gloed. De wolkjes in den hemel zijn zilverig en hangen onbewogen in het scherpblauwe azuur; heel de natuur deelt in die koele zilverige tonen. In vergelijking met hem was Both een geweldige, die alles deed vlammen met zijn avondgloed, sprankelende en vonkelende op en door het loof. Zijne diertjes en groen zijn in dezelfde teere, matte tonen geschilderd. Bij Berchem waren de lichtslagen en lichtvlagen geweldiger, de schaduwen zwaarder, bij Albert Cuyp zijn de kleuren voller, de lichten warmer.

Dujardin verzacht, verfijnt alles, spreidt fluweel over zijn vee, geeft aan zijn loof de grauwoene tinten van Paul Potter's boomen, legt op de rotswanden weerschijnen, die ze doen glimmen als opaal en paarlemoer, laat in zijn getemperde lichten alle scherpe hoeken, alle vinnige tinten wegdampen en verdunt en verlicht zijne natuur en hare stoffeering zoodanig dat zij haast doorschijnend worden.

Dit alles is uiterst behendig gedaan, uiterst lief om te zien, maar het is een spelen met waarheid en werkelijkheid en zulk een spel zelfs door den handigste beproefd is altijd gevaarlijk. Wanneer men het landschap en aarde en lucht niet bemint om hen zelve, om hun eigen en eigenaardig leven, om de poëzie, die er uit opgaat in allen staat en allen stond, maar wel om de gelegenheid, die zij bieden om uit te pakken met zijne meesterschap in de hanteering van het penseel, dan verlaagt men ze tot doode natuur, dan wordt de kunst stoffelijk, ambachtelijk. En zoo blijft Dujardin, niettegenstaande zijne ongemeene begaafdheid, altijd een meester in kleine kunst; zooals overigens alle schilders van Italiaansche landschappen het waren. Zij durfden nooit de volle krachtige natuur aan, niet de zuidelijke zon in haren vollen gloed, niet de grootsche overweldigende tafereelen van hemel en aarde; zij moesten getemperde tonen en namiddaglichten hebben, afgeborstelde diertjes, bouwvallen die tot de speelgoeddoos behooren, figuurtjes in schiderachtige pose of pak, een arcadische wereld, zoeterig, liefelijk, behaagziek. Van verfijning tot verfijning vervielen zij in het kunstmatige, in het porseleinachtige, en van dit gebrek is Karel Dujardin niet geheel vrij te pleiten.

Al die menschen droomden van Italië, zooals hunne voorgangers en tijdgenooten de historieschilders er van gedroomd hadden; met dit verschil dat de laatsten dweepten met de kunst van het zuiderland, terwijl de eersten vol bewondering waren voor zijn grond en zijn hemel. Wanneer zij in het vaderland teruggekeerd waren, teerden zij op hetgeen zij ginder ver gezien of geschetst hadden; zij bleven onder den Nederlandschen hemel den Italiaanschen, op hunnen lagen, vochtigen grond de droge, heuvelige streek van hun land van belofte schilderen. Het is een afdwaling van den gezonden zin, eene mode, die anderhalve eeuw lang door een dichte schaar kunstenaars en door velen onder de beste gevolgd werd. Bij sommige was de ingenomenheid met de uitverkoren streek, die zij in hun jonkheid bezocht hadden, zoo machtig dat zij er in later jaren naar terugkeerden, en hadden zij er niet in kunnen leven, er dan toch in wilden sterven. Ook bij Karel Dujardin deed zich dit heimwee gevoelen. Hij was in de vijftig toen hij voor de tweede maal zijn land verliet. Houbraken weet ons te vertellen, dat op zekeren dag de heer Joan Reinst, zijn buurman en huisheer, waarschijnlijk de zoon van Gerard Reinst, wiens portret, door hem geschilderd, in het Rijksmuseum hangt, voornemens was eene reis naar Italië te ondernemen en Karel verzocht hem te vergezellen tot Texel, waar hij zich wilde inschepen voor Livorno. Onze schilder was op zijn pantoffels, maar toen het oogenblik van scheiden gekomen was, kon hij er niet toe besluiten; hij schreef om linnen naar zijne vrouw, voer mee naar Italië en kwam nooit meer terug. Het zal wel geoorloofd zijn

eenigen twijfel uit te spreken over de echtheid dier anecdote; maar, waar of verzonnen, zij stelt den drang naar het geliefkoosde land bij de schilders van Dujardin's groep in helder licht. De zucht om het weer te zien kon insluimeren, geheel doofde hij nooit uit, en er was slechts eene gelegenheid noodig om hem weer te wekken en het onweerstaanbare dahin! dahin! in het gemoed van den kunstenaar te doen weerklinken.

Wij zeiden, dat Karel Dujardin ook portretten en godsdienstige onderwerpen schilderde. Zijne werken van de laatste soort zijn weinig in getal en van geringe beteekenis. Als portretschilder moet hij nogal naam gehad hebben, maar de zwakke zijden, die wij in zijne landschappen aanstipten en die in deze vergoed werden door vele degelijke hoedanigheden, doen zich ook voor in zijne conterfeitsels en worden daar door geen ernstige verdiensten opgewogen. Zijne portretten zijn dan ook in zoeterigen, fletschen toon geschilderd, het vleesch ziet er zalverig uit, kracht en leven ontbreken er aan; het jacht maken op mooiheid en behagelijkheid heeft zijne menschen ontzenuwd, hun kracht en karakter ontnomen. Zoolang het er op aan kwam landschappen, onder den vreemden hemel gezien, met romantische stoffeering aantrekkelijk te maken voor het oog, mocht de fantasie zonder groot gevaar zich in het spel mengen en kon eene behendige en gelikte uitvoering volstaan om bewondering af te dwingen; maar, toen in denzelfden trant ware levende Nederlandsche menschen werden weergegeven, bleek die kunst te ongespied en te gemaakt om te voldoen.

9. MEYNDERT HOBHEMA.

In een vorig artikel hebben wij de ontwikkeling der Italiaanschgezinde landschapschilders nagegaan; thans hebben wij onze aandacht te vestigen op onze schilders van vaderlandsche natuurgezichten. De landschapschildering werd geboren in de Vlaamsche gewesten, waar zij in de eerste helft der XVIde eeuw door tal van kunstenaars van grooten naam, Hendrik met de Bles, Joachim de Patinir, en in de tweede helft derzelfde eeuw door Cornelis Molenaer, Jacob Grimmer, de gebroeders Lucas en Marten van Valkenburg, Gillis van Coninxloo en de gebroeders Brill werd beoefend. Allen dezen voelden zich klaarblijkelijk aangetrokken door de schoonheden der natuur, alhoewel zij er bij voorkeur het bevallige, het ongemeene, het decoratieve van weergaven. Rubens de eerste beeminde ze om hetgene zij was en gaf ze weer zooals hij ze zag. De boerenschilders uit Zuid-Nederland namen de gewoonte in hunne werken de boeren natuur af te beelden. Dit deed Pieter Breughel, de vader, zijn zoon Pieter en de beide Teniers'en.

Geen twijfel of de voorbeelden der oudere en jongere Vlamingen spoorden de kunstenaars der noordelijke Nederlanden tot navolging aan. In de eerste helft der zeventiende eeuw ziet men tal van Hollandsche landschapschilders de eigenaardigheden van den vaderlandschen bodem tot onderwerp hunner tafereelen nemen. Esaias van de Velde (1590?—1630) en Peter Molijn (1596?—1661) kozen de eigen natuur als stoffeering hunner afbeeldingen van het volksleven of als hoofdzaak hunner schilderijen; Jan van Goyen (1596—1656) vond er behagen in de rivierstranden, die zoo kenmerkende Hollandsche natuurgezichten, te schetsen; Aart van der Neer (1603—1677) schilderde bij voorkeur de waterkantten bij maanlicht; Cornelis Decker, Philips Koninck, Jan van der Meer, Rembrandt zelf, begrepen, dat ook in het effen, zich wijd uitstrekkende vlakke land schilderachtigheid en poëzie lagen; terwijl weer anderen, Salomon van Ruysdael, van Everdingen, Jan Wijnants en eindelijk de grootste hunner allen, Jacob van Ruysdael, de voorkeur gaven aan de rijk gestoffeerde plekjes van het geboorteland. De natuur in hare volle pracht, met zware knoestige boomen en dichten bladerendos, met afgewisselde vergezichten, met een boerenwoning, een beekje of een vijver en enkele figuurtjes, was voor hen en voor vele anderen een geliefkoosd onderwerp. Zij en hunne Vlaamsche kunstgenooten gaven de richting aan, waarin gedurende twee eeuwen de landschapschildering zich zou bewegen of liever den grond waarop zij zou stil staan.

Een rechtstreeksche afstammeling of een leerling van Jacob van Ruysdael was Meyndert Hobbema, de gevierde Hollandsche landschapschilder. Als van



MEYNDERT HOBBERMA.
DE WATERMOLEN.

zoovele zijner kunst- en tijdgenooten kwamen wij zeer weinig te weten van zijne levensomstandigheden. Naar zijn naam te oordeelen was hij van Friesche afkomst en in zijnen tijd leefde inderdaad een familie Hobbema te Leeuwarden. Hij werd in 1638 te Amsterdam geboren en wij vinden hem daar gevestigd, telkens wanneer eenige oorkonde zijn verblijfplaats aanduidt. Het belangrijkste bericht hem betreffende geldt zijn huwelijk. Hij was dertig jaar oud toen hij den 2den November 1668 trouwde met Eeltje Vinck van Gorcum. Jacob van Ruysdael, de groote landschapschilder, teekende als getuige zijn huwelijksakt. Den 25sten October te voren verleed Meyndert Hobbema een anderen akt, waarbij hij bekent dat hij gezworen wijnrooier was genoemd door tusschenkomst van Saertgen Valentijn, eene vriendin zijner vrouw, die, evenals deze laatste, dienstmeid was van den burgemeester Lambert Reynst. In herkenning dier gunst verbond de schilder zich jaarlijks aan Saertgen Valentijn 200 gulden te betalen. Deze betrekkelijk groote som, geheven op de winsten van een stedelijken ambtenaar, schijnt het vermoeden te wettigen, dat de voordeelen aan het wijnrooiersambt verbonden, aanzienlijk moesten zijn. Het blijkt echter wel dat er na aftrek van het aandeel der burgemeestersmeid niet veel meer overbleef, want als zoovele andere groote kunstenaars van zijnen tijd leefde en stierf Hobbema in armoede. Den 7en December 1709 overleed hij; hij werd begraven in de armenklasse.

Zijn oudste gedagteekende werk draagt het jaartal 1657; van 1663 tot 1669 leverde hij de meeste en beste zijner stukken. Het schijnt dat het verkregen ambt zijn huishouden niet verrijkte en hem als kunstenaar tijd of werklust roofde.

Zijne thans zoo gezochte schilderijen verkocht hij hoogstwaarschijnlijk voor spotprijzen, want de eerste hunner, die wij in openbare veiling zien komen gedurende de halve eeuw na zijnen dood, golden 12, 14 en 40 gulden; de hoogste prijs voor een „prachtig” stuk van Hobbema betaald beliep 71 gulden. Dit gebeurde in 1739. Honderd jaar later toen de nieuwe kunstkritiek de verdiensten van den grooten landschapschilder in het licht had gesteld, betaalde men twintig, vijf en twintig, tot vijftig duizend gulden toe voor een schilderij van den zoo lang miskenden meester.

Hobbema, wij wezen er reeds op, behoort tot de klasse van schilders, die met voorliefde de rijk gestoffeerde landschappen afbeelden. Hij brengt in zijne lijs ten bijeen alles wat bijdraagt om een natuurgezicht te verrijken. Zware dichtgebladerde boomen, die aan beide zijden van het tooneel in de hoogte rijzen, één of meer nederige boerenwoningen, een landweg tusschen die boomen of langs die huizen, een stuk water op het voorplan, een beek, die een watermolen in beweging brengt, zijn de elementen, die hij gewoonlijk bezigt. Uit het benuttigen derzelfde onderdeelen ontstaat voor het geheel een zekere eentonigheid in zijne werken en wat er noodzakelijk voortvloeit uit herhaling, iets fabriekmatigs. Wie vijf en twintig keeren denzelfden watermolen, dezelfde boomgroep, denzelfden verlichten weg schildert bezit geen frischheid van indruk meer; de aandoening, die hem in zijn werk moet bezielen en doen trillen, is verdwenen; met welgeoefende hand kan hij het stoffelijk landschap weergeven, maar het innige leven, de

harteklop der natuur, de indruk van het onmiddellijk gevoelde en geziene blijven afwezig.

Laat ons rechtvaardig zijn en aanstippen, dat in menig zijner werken, als bij voorbeeld in de welbekende dreef van Middelharnis, Hobbema aan geen ineenzetten van zijn landschappen met stukken uit zijn schermenmagazijn dacht en hij de natuur nam in haren frisschen eenvoud en in hare onopgesmukte uitzichten.

En dan, hetzij hij iets herhale, hetzij hij den onmiddellijken indruk door het landschap op hem gemaakt, weergeve, immer bezit Hobbema hoedanigheden van den eersten rang. Hij is een schilder van ongemeene behendigheid en onfeilbare zekerheid in de uitvoering: hij bouwt een boom op met gemak, laat zijne verf loopen over een stam, een weg, een bruggeleuning, zonder aarzeling, maar ook zonder afdwaling; de kroon der boomen legt hij uit den heele met doffe tonen, daarop spikkelt hij kleurentoetsen, die de bladeren aan de takken doen regenen, waar zij als van zelfs de hun toekomende plaats innemen. Door eene bewerking, die bij nader onderzoek luchtig en vluchtig blijkt, bereikt hij eene juistheid van toets en eene uitvoerigheid, die men voor een gevolg van langen arbeid en sterke inspanning zou houden, ware zij niet op zoo eenvoudige wijze verkregen en behield zij niet in zoo hooge mate het karakter der waarheid.

Hobbema is een kruimige landschapschilder, de kruimigste van alle tijden, hij penseelt met de kracht en de zekerheid alleen aan groote meesters eigen, met een juistheid in het geheel en in de onderdeelen, die aan zijne natuurgezichten een ongemeene stevigheid verleen. Niet alleen zijne groote eiken en berken of andere boomsoorten van het voorplan zijn treffend van gespierdheid, maar zijne diepe vergezichten blijven ook vast tot waar de stoffeering van microscopische afmeting wordt.

Als elke goede en groote Hollander is Hobbema een vereerder van het licht; bij geen landschapschilder der wereld is het zoo sterk als bij hem. Hij heeft in zijne beboschte gronden van die zavelachtige gele wegen, waar de zon op valt met een vonkeling als van vloeibaar goud, en van dit brandpunt uit stroomt het licht tusschen de boomen door; wordt weerkaatst door de stammen, door de gevels der hutten en glijdt voort over de pleinen tot in de diepste verte. Evenals heel zijn landschap is dit licht kruimig en stevig, geen schemerlicht, geen namiddagzon, samengevat op de plaats waar de gloed het sterkst uitkomt. Hij is de Pieter De Hooch van het landschap en als de binnengezichtschilder heeft hij ook op afstand van het brandpunt de fijne toetsen der lichtspeling in hare verschillende graden weergegeven. Ook bij hem leent het licht niet alleen warmer, maar ook fijner tinten aan wat het treft in zijne afnemende kracht. Zijne hemels zijn daarentegen luchtig en dun gemaald, als geblazen.

Hoe het mogelijk is dat zulk een schilder, waar dan toch niets gewaagds, niets onduidelijks, niets ongemeens dan de prachtige uitvoering bij te vinden is, zoo lang kon miskend worden door de bewonderaars van keurige bewerking en van belangwekkende stof, die zoo talrijk in zijn land voorkwamen, is waarlijk niet

te verklaren. De liefhebbers en de burgers van zijnen tijd moeten geen oog gehad hebben voor het natuurschoon en voor zijne kunstige weergeving en Hobbema was een der hoogstgeschatte gunstelingen van dien ommekeer in den kunstsmaak.

De Louvre bezit twee stukken van hem. Het eerste een boschgezicht waarin drie personen op een kronkelend pad stilstaan; ter linker zijde ziet men een dichte groep boomen en onder deze een eik die door den bliksem getroffen is; Op den voorgrond een waterplas. Het tweede stuk een watermolen, een van die werken, waarin licht en bruin gelukkigst tegen elkander uitkomen, waarvan alle deelen en onderdeelen keurigst geschilderd zijn en waarin des schilders eigenaardige gave en trant gunstigst uitkomen. Ook hier weer is een plekje uitgekozen, dat men schilderachtig pleegt te noemen. Op den voorgrond liggen eenige uitgerooide stronken en afgekapte takken, twee groote en een kleine boom verheffen rechts hunne zware kroon in de lucht; aan de uiterste rechterzijde ligt een eikenboschje, ter linkerzijde nog een groep boomen. Tusschen de twee groote stammen en het boschje rechts loopt een weg, die leidt naar een woning, bestaande uit een paar huizen en een watermolen, liggende achter een stuk water waarover een brug geslagen is. Water, brug, huizen, molen en het erf, dat er voor ligt, vormen een zonnig nestje, omlijst door het zware donkere gebladerte, dat ze langs alle kanten omsluit. Door de boomen links en rechts ontwaart men verlichte vergezichten. Boven den molen en de woning is de hemel bedekt met een dunne witte wolk, die in de hoogte warm betoond is; boven de groote boomen is de lucht van donkere groengrijze tint. Ziedaar het onderwerp, behalve eenige kleine figuurtjes op verscheiden plaatsen aangebracht. Het is het landschap van Hobbema's voorliefde, rijk gestoffeerd en verlicht, een gezicht zooals men er honderd in het vaderland kan aantreffen maar dat niettemin met zorg gekozen of geschikt is om effect te maken. Het is waar en decoratief tevens, kruimig en breed. Het is niet het werk van een droomer of van een dichter, maar van een man, die de schoonheid van het eigen land weet te waardeeren, en ze gaarne en goed laat uitkomen, die geene impressies weergeeft, maar de natuur in al haren glans, al hare kracht en al haren rijkdom afbeeldt, zooals hij ze gezien en bewonderd heeft op eigen grond.

10. PAULUS POTTER.

Paul Potter wordt met reden en recht de koning der dierenschilders genoemd. Het vak, dat hij beoefende, is een plant van onzen bodem, die hier ontkiemde, bloeide en rijper vruchten dan elders droeg. Onze schilder was niet de eerste en op verre na niet de eenige, die zijne onderwerpen aan de dierenwereld ontleende. Onder de Vlaamsche fijschilders van het begin der XVIIde eeuw waren er, die zich met groote voorliefde toeleghden op het weergeven van den kleurigen en afwisselenden dos der bewoners van aarde, water en lucht. De Vloeren Breughel op zoek naar wat er schitterendst in de natuur te vinden was en naar wat zijn behendig penseel de vreugd der overwonnen moeilijkheden kon verschaffen, leverde tal van werken, waarin allerlei dieren op kleine schaal en op de meest uitvoerige wijze waren afgebeeld. Zijne volgelingen Jan Breughel II, Jan van Kessel, Pieter Gijssels wedijverden met hem in nauwgezette weergeving dier bonte wereld. De dierenschilders uit Rubens' school Frans Sniijders, Paul De Vos, Adriaan van Utrecht, Pieter Boel, Alexander Adriaenssens schilderden in machtiger en niet minder kleurige trekken dood en levend wild. Meesterlijk wisten zij de bonte tinten, het glimmen van veder en schub, de stroomingen en tinten van pels en wol in vereenvoudigde en juiste borsteling samen te vatten en weer te geven. Al die meesters van het koloriet, al die minnaars der schilderachtige en ware natuur vierden hunnen triomf in het afbeelden van een deel der schepping, dat men vóór hen niet schilderenswaardig had geacht.

Rubens neemt ook hier een hooge en eenige plaats in. Hij schilderde het levende dier, waar het optreedt in hoogst dramatische handeling; het paard strijdende even hartstochtelijk als de ruiter; den leeuw, den tijger, den wolf, den ever, het hert kampende op leven en dood tegen den jager of zich verwerende tegen den woedenden aanval der jachthonden. Maar hij schilderde ook het vee in de weide en inzonderheid de koeien grazende of liggende in de beemden, stoffeerende met hare bonte, zacht lichtende gestalten het weelderig groene landschap. Voor hem was het goedige melkdier bijzaak, dat hij ontmoet had zonder het te zoeken en dat hij schilderde zonder het uit zijn lijst te lichten als een van de vele dingen, die bijdragen tot de volledigheid van een landelijk tafereel.

In Holland speelt het horenvee een veel aanzienlijkere rol dan in Vlaanderen en niet te verwonderen is het, dat wat hier bijzaak was ginder hoofdzaak werd. Belangrijker voor dit land was het melkdier, meer aandacht moest men er geven op de eigenaardigheden van vorm, op den kenmerkenden bouw van elke soort, meer liefde moest men er voelen voor die voedstermoeders des lands en natuurlijk genoeg is het dus dat er daar kunstenaars gevonden werden, die zich met voorlief-



PAULUS POTTER.
KOEIEN IN DE WEIDE.

EMASCOIT

de toelagen op het afbeelden van het hooggeschatte rund en die er schoonheden in leerden vinden, die aan het oog van den gewonen man ontsnapten.

Volgden zij Rubens na of viel hun optreden enkel bij toeval samen met het zijne? Het zou moeilijk zijn een antwoord op die vraag te geven. Zeker is het dat wij kort na 1640, het jaar van Rubens' dood, een heele schaar kunstenaars van groot talent zich zien toeleggen op het schilderen van vee en huisdieren: Albert Klomp in 1618 geboren, Philips Wouwerman van 1619, Albert Cuyt en Nicolaas Berchem beide van 1620, Karel Dujardin van 1622, Govaert Camp-huyzen van 1623 of 1624, Jacob van der Does van 1623 en de jongste maar de grootste, Paulus Potter, geboren in 1625.

Van diens leven, valt weinig te verhalen. Hij werd gedoopt den 20sten November 1625 in de kerk van Enkhuizen. Zijn vader Pieter Potter, een niet onverdienstelijk schilder van onderwerpen uit het soldatenleven, van doode natuur en onbeduidende landschappen, verhuisde naar Amsterdam toen zijn zoon zes jaar oud was. In 1646 vinden wij Paulus Potter als lid der Sint-Lucasgilde van Delft geboekt: in 1649 wordt hij als meester der schildersgilde van den Haag aangenomen en den 3den Juli van het daaropvolgende jaar huwde hij in dezelfde stad Adriana Balckeneynde, de dochter van den stadstimmerman. In Mei 1652 verhuist hij naar Amsterdam, den 17den Januari 1654 wordt hij in die stad begraven. Zijn vader vond een karig bestaan in zijne kunst en in het bestuur eener goudleerfabriek, dat hij in 1639 te Amsterdam voerde. Zijn schoonvader was van deftigen stand. Zijne werken werden, indien wij Houbraken gelooven mogen, weinig gezocht en karig betaald gedurende zijn leven, maar al spoedig na zijn dood werden zij zeer gewaardeerd. Die hoogschatting is sedert dien gedurig gestegen.

Zijn vader leerde hem het penseel hanteeren, maar de zoon sloeg een heel anderen weg in. De losse min of meer fantazeerende manier van schilderen, die de meester uit de school van Frans Hals had overgenomen, bezat voor den leerling geene aantrekkelijkheid. Hij zocht vlijtig en met inspanning naar waarheid en volmaakte zijne rijke gaven door onverdroten oefening. Hij stierf toen hij nauwelijks 28 jaar oud was en in zijnen jammerlijk korten levensloop bracht hij ruim een honderdtal schilderijen voort, zonder zijne teekeningen en etsen te rekenen. En dit aanzienlijk getal werken bestaat uit geene vluchtige penseelingen: het zijn met zorg en liefde behandelde kunststukjes, voor het meerendeel juweeltjes. Hij begon met eenigszins vreesachtige nauwgezetheid en onvaste hand zijne onderwerpen af te beelden; zijn groot stuk de *Jonge Stier* uit het Haagsche Museum verdient wel niet den naam van zijn meesterstuk of van meesterstuk, in het algemeen, daar men het zoo gaarne mede doopt, maar het bewijst toch met hoeveel eerbied hij de natuur waarneemt en weergeeft. Hij behield zijn leven lang in zijn landschappen iets bedeesds en nuchters. De planten- en boomenwereld trok hem niet aan, hij voelde er het schoone, het dichterlijke. het afwisselende niet van; hij was doof voor de verleidelijkheid der natuur en schilderde haar in haren kouden uiterlijken vorm, eenigszins werktuigelijk. Hij

nam voor zijn boomenloof een grijsgroene tint aan, die hij eentonig genoeg gedurig herhaalde en waaraan hogere schoonheid en waarheid ontbreekt.

Hij had slechts ééne liefde, maar die was dan ook diep en leende hem wonderkracht: het was de liefde tot het vaderlandsche vee. Wel waagde hij zich enkele malen aan het schilderen in groot of klein formaat van jachten op wilde, vreemde beesten, maar die bleven hem ook altijd wild en vreemd; hij bevond zich slechts te huis bij zijn koeien, ossen en stieren. Hij was geen dichter of verdichter in het algemeen, hij was vooral een waarnemer, maar in het aandachtig bestuderen zijner geliefkoosde helden en heldinnen vond hij er eene schoonheid, eene onderscheiding in, die aan zijne voorgangers ontsnapt was. De oudste meesters onzer kunst hadden de dieren uit het hoofd geschilderd met bolle, worstvormige ledematen, zonder nauwkeurigheid, zonder liefde; Potter schilderde ze naar de natuur, naar de waarheid, in hun element. De schoonheid, die hij in zijne modellen vond, deed hij gaarne uitkomen, zooals elk kunstenaar, die met een onderwerp is ingenomen, en zoo krijgen zijne runderen eene fraaiheid van vorm, eene fijnheid van toon, die hun burgerrecht geven in de schilderswereld. Wat kennen wij voor prachtige koeiengestalten in de Hollandsche School: die van Albert Cuyp glimmende als ware hunne huid van stralend fluweel geweven, die van Berchem, die van Dujardin, van Klomp en zoovele anderen, wier pels gestreeld wordt door zachter licht en die zoodanig verfijnd worden dat zij, de nederige gezellinnen van melk- en kaasboer, tot den rang van aristocratische dieren opklimmen!

Paulus Potter vermijdt die overdrijvingen, vooral in zijne beste werken, die van de laatste helft zijner korte loopbaan. Zijne dieren zijn geene pronkstukken geene ledepoppen met rijken dos omhangen: zij leven in hun midden en, zonder er mede te pralen, verheugen zij zich in hunne eigen aangeboren schoonheid. Of zij staan of liggen, van voren of van ter zijde gezien zijn, zelfs wanneer hij ze op heel naturalistische daden betrapt, vond hij ze schilderachtig en opmerkenswaardig en weet hij ons zijn gevoelen te doen deelen.

De Louvre bezit niet minder dan vier stukken van hem. Het eerste verbeeldt twee paarden vastgemaakt tegen den muur eener hut; een boer is water gaan putten aan de beek en brengt het de dieren aan; het is gedagteekend van 1647. Het tweede is van 1650; het heet het Haagsche Bosch en stelt eene weide in een bosch voor. Twee koeien staan te drinken aan een vijver; verder door rust eene kudde onder de boomen; links rijdt eene koets voorafgegaan door een ruiter naar eene herberg. Het derde, gedagteekend van 1653, vertoont eene weide met een paard op den voorgrond en drie hertebeesten in den achtergrond.

Het vierde is het stuk, waarvan wij de gravure hierbij laten gaan, het behoort tot de goede werken uit den besten tijd van onzen meester, is gedagteekend van 1652 en maakte achtereenvolgens deel uit van beroemde verzamelingen. Het werd in 1772 in de veiling van den hertog van Choiseul tegen 8.001 frank verkocht, in 1777 in de veiling van den prins van Conti 9.530, in 1784 in die van Vaudreuil 15.000, en eindelijk werd het door koning Lodewijk XVI tegen 22.000

frank aangekocht.

Het verbeeldt eene weide, waarin zich drie ossen en drie schapen bevinden. Een der ossen staat links tegen een boom en tegen een afsluiting in planken; hij is roos en wit, heft het hoofd half op en loeit. Een tweede, nevens hem, is zwart en ligt op den grond. De derde staat recht en is als de eerste van ter zijde gezien; hij is van zeer gemengde kleur, grijs, wit, zwart, bruin. De drie schapen zijn los aangeduid. De weide heeft een lichte golving op den voorgrond en verlegt zich aan de overzijde der zakking van het plein. Aan den versten gezichtseinder ontwaart men de microscopische silhouette van een kerktoeren; rechts een hoeve met boomen omgeven. De lucht is haast gelijkvormig overdekt met een lichte wolkenlaag, die zich warmer tint naarmate zij den grond nadert, hoogerop rechts verdunt en in den bovenhoek aan dezelfde zijde zich rozig samenpakt.

Het landschap is van weinig belang. De groote boom rechts heeft enkele trosjes bladeren en is op zijn stam beschelferd met groen. De hoeve en het loof daarrond zijn lichtjes aangegeven. De weide vertoont de lichte grijsachtig groene tint met een blauwen schijn, die aan zeegroen laat denken en Potter eigen is. Zoo het stuk den landschapschilder weinig doet kennen, dan geeft het intengendeel een hoogen dunk van den dierenschilder.

Tegen de warme lucht komen in sterker licht de ossen uit: hunne zware, welgevulde gestalte en hunne kalme houding geeft hun een indrukwekkende statigheid: men begrijpt dat Egyptenaren en Indiërs deze dieren aanbaden. De rijke licht- en kleurendos veredelt ze, maakt ze tot personages, waardig door de kunst vereeuwigd te worden. De bruinwitte is wat schuins geplaatst, zoodat heel zijn zijkant door het licht wordt getroffen; hij teekent een sterker uitgesproken vlek tegen den boom, de beschutting en zijn zwarten makker. Zijn wit komt krachtig uit en is het hoogste punt van lichtheid in de schilderij: zooals zijne rosse vlekken het hoogste punt van kleurenwarmte vormen. In hem zijn de uiterste tonen tegenover elkander gesteld en worden door een warm licht harmonisch verbonden.

De grijswitte daarentegen wordt in zuiver profiel gezien, zoodat de zijde naar den toeschouwer gekeerd mat tegen den helderen achtergrond uitkomt. Het is een staal van runderlijken vormenadel, goed in het vleesch, zonder plompheid, stevige pooten en fijnen kop, glimmende horens, die een schitterend punt te midden van het stille licht der schilderij vormen. Hij vertoont een rijke mengeling van kleuren en tinten, wat helderder waar het licht hem over den rug glijdt, wat warmer en molliger waar het den buik en de schouders afrondt, wat steviger waar de fijne kop tegen de lucht afsnijdt. Hij is geheel in gebroken tonen en zeldzame tinten, met ingenomenheid behandeld, zonder peustering, een kleinood van een dier. Hij staat alleen, zijne schoone lijn is door niets gebroken, de stille kleur van den achtergrond laat gansch zijn tintenschat op het voordeeligst uitkomen. Er is geen plekje aan zijn lijf, dat niet met lichte, kiesche hand getoetst is, geene golving of ronding in de ribbenkast, geen verdunning of verdik-

king der haren, die niet met bescheiden maar met vasten toets is aangegeven. De opborsteling van het dichtere haar, de mengeling der kleuren wordt met kleine penseeltikjes aangegeven, vrij nevens elkaar geplaatst door samenwerking een wel versmolten geheel uitmakende.

In die verzorging ligt geen liflaffery, in de fijne verlichting geen willekeurig spelen met zon-effecten, in die ingenomenheid met de schoonheid van het dier geen lust om het om te scheppen tot iets anders, iets fraaiers dan de waarheid. Potter's schildering blijft frank, krachtig zelfs daar waar zij miniatuurfijn wordt. Zijn groote eerbied voor de waarheid vrijwaart hem tegen gelijkheid, zijn eerbied voor de schoonheid van het gezonde dier weerhoudt hem van te vervallen in het gebrek van menigeen zijner vakgenooten, die het omschiepen tot een kunststuk, dat beter op zijne plaats is in een rariteitenkast dan in een groenende weide.





JAN VAN EYCK.
MADONNA EN BEGIFTIGER.

11. JAN VAN EYCK.

Jan van Eyck, de jongste der twee broeders van dezen naam, werd in het Limburgsch stadje Maaseik geboren in een jaar, dat niet met juistheid te bepalen valt, maar dat met voldoende waarschijnlijkheid omstreeks 1380 mag geplaatst worden. Men hoort weinig van hem in zijne jongere jaren; hij moet eerst schilder en kamerdienaar geweest zijn van Jan van Beieren, bisschop van Luik, tot wiens vorstendom zijn geboortestad behoorde. Toen die heer in 1417 afstand deed van zijn bisdom om Holland te gaan veroveren, volgde zijn hofschilder hem naar den Haag, waar hij werkte van October 1422 tot September 1424.

Toen het jaar daaropvolgende Philips de Goede, hertog van Burgondië, de landen van Jan van Beieren had geërfd, ging Jan van Eyck in dienst van dezen vorst over. Weer een jaar en Philips gelast hem met een geheime zending. In het jaar 1428 voegt hij hem toe aan het gezantschap, dat hij naar het hof van Portugal zendt, om de hand van Isabella, des konings dochter, te vragen. De kunstenaar schilderde het portret der vorstin, dat den 12den Februari 1429 voltooid was, en maakte daarna een reis door de Christene en Mahomedaansche landen van Spanje.

Hij was gedurende vijftien maanden afwezig en kwam den 25sten December 1429 te Sluis aan. In Vlaanderen teruggekeerd zette hij het werk voort, dat zijn broeder Huibrecht had begonnen en dat de dood was komen onderbreken. Dit werk was het altaarstuk, het *Lam Gods*, voor de kapel van Joost Vydt, in de St. Baafskerk van Gent, bestemd. Den 6den Mei 1432 was het onovertroffen meesterstuk voltooid, dat het ontstaan en terzelfder tijd de rijping der Vlaamsche schilderkunst in de geschiedenis aanduidt.

De hertog van Burgondië onthield geene bewijzen van hoogschatting aan zijnen genialen dienaar: bij zijne aanstelling tot hofschilder in 1425 kent hij hem een jaarwedde toe van honderd ponden Vlaamsch, „omdat hij van hem gehoord had en wist, dat hij behendig en bekwaam was in de schilderkunst;” in 1434 hield hij van Eyck's dochter over de doopvont en schonk zijn petekind zes zilveren tassen; hetzelfde jaar beveelt hij schriftelijk aan zijne schatmeesters het jaargeld van den kunstenaar stipter te betalen, omdat, „mocht deze zijnen dienst verlaten, hij de weerga in kunst en bekwaamheid niet zou vinden.” Van Mander geeft als sterfdag van Jan van Eyck den 19den Juli 1440 op.

Wij kennen een stuk van den meester, gedagteekend van 1421 en verscheidene, die tusschen 1432 en 1440 zijn uitgevoerd; andere ook welke geen dagteekening dragen: het zijn allen portretten of afbeeldingen der Moedermaagd, die vereerd wordt door de bestellers der werken.

Een der best gekende schilderijen van dien aard is het paneel, waarvan de afbeelding hierbij gaat. Het stelt de verheerlijkte Moeder Gods voor, aangeroepen door Nicolas Rolin, den kanselier van Philips den Goede, die dit paneel aan de kerk van Autun schonk.

Het tooneel is geplaatst in eene zaal, die aan de achterzijde openstaat en uitzicht geeft op een landschap. De Heilige Maagd, boven wier hoofd een Engel een kroon houdt en op wier schoot het Jezuskind zit, troont ter rechterzijde; ter linkerhand knielt de schenker voor een bidbank.

Rijk is de stoffeering: de vloer der zaal is gevormd uit marmeren tegels van vier verschillende kleuren, afgewisseld met steenen, waarin uit bonte marmer-soorten geometrische figuren gevormd zijn. Langs de drie zichtbare zijden van het vertrek wordt de zoldering gedragen door pijlers met rijk gebeeldhouwde kapitelen, waarop ronde verhoogde bogen rusten. Links en rechts heeft men door de arcades zicht op nevenvertrekken en op vensters, waarvan de ruiten bestaan uit glazen in den vorm van flesschenbodems; langs de achterzijde bemerkt men boven de bogenopening, heel in de hoogte, twee vensters met rijk gekleurd glas. Het landschap, dat men langs dien kant ontwaart is in het midden doorsneden door eenen stroom, waarop een schip vaart; links, rechts en in den achtergrond strekt zich een heuvelige grond uit; aan beide zijden van den stroom rijzen de huizen en de kerken eener stad op, waarvan de twee helften door een brug verbonden zijn.

Rijk is ook de kleederdracht der personages. Onze Lieve Vrouw is gehuld in een scharlakenrooden mantel, geboord met sierlijk gulden borduursel en edelsteenen, waar boven de woorden: *Exultata sum in Libano* (Ik ben verheerlijkt op den Libanon) te lezen staan; hare lange blonde lokken dalen golvend op den mantel neer; de kroon, die de Engel boven haar hoofd houdt, is een meesterstuk van goudsmekunst. De begiftiger draagt een gewaad van donkergroenen toon, doorweven met groote patronen in lichtgulden tint en geboord met pelswerk. De knielbank, waarop een boek opengeslagen licht, is behangen met een blauw kleet. De Engel draagt een donkerblauwen tabbaard, zijn vleugels vertoonen de ineensmeltende kleuren van den regenboog. Het Christuskind is naakt, het draagt een kristallen wereldbol met groot kruis in de linkerhand en heft de rechterhand op om den knielenden vereerder te zegenen. De troon, waarop de Moeder zit, is een gebeeldhouwde stoel met hoogen rug en met kostelijk geborduurde kussens op de zitting.

Tusschen de zaal en het landschap strekt zich een tuintje uit, waarin klein gewas en bloemen groeien en dat afgesloten is door een lagen muur, waarop een paar miniatuurmannetjes staan; verder door een gekanteelden muur, die de woning van het landschap scheidt.

Er ligt een waas van ingetogenheid en ernst over het tooneel: de H. Maagd met den engel en met de kroon boven haar troont in haren glans en wordt door heel de omgeving verheerlijkt (*Exultata est*), maar zij zelve deemoedigt zich voor het godskind, dat zij ver vooruit op het einde der knie houdt, in recht op zitten-

de houding, met neergeslagen blikken, die veel meer van eerbiedige vereering dan van moederliefde en teederheid getuigen. Het kindeken is niet het lijdzaam gekoesterd wicht der aardsche moeders, het is een klein mensch, met een uitdrukking te gewichtig en een voorkomen te oudachtig voor zijn jaren.

De begiftiger blik op de heilige groep met eenigszins bezorgde uitdrukking; hij is niet verslonden in godsvrucht; hij gaat niet op in het gevoel zijner geringheid tegenover het hemelsche paar; hij smeekt niet met aandrang om eenige gunst of genade: hij is een man van zwaarmoedigen aard, die het leven ernstig opvat en kommervol heeft gevonden en die met zijn opgewekte aandacht en zijn gekweld gemoed van alle dagen naar het ongemeene schouwspel blikte. Er straalt scherpe waarneming uit dit gelaat, dat met al zijn trekjes en tintjes, rimpeltjes en plooitjes zeer nauwlettend is weergegeven, evenals er zorgvuldige opmerking spreekt uit de haarfijne afbeelding aller bijzonderheden van kamer en landschap.

Onvoorwaardelijk te roemen in het werk is de uitvoering, die den rijkdom van het geheel en van de onderdeelen doet uitkomen, evenals de kunst van den juwelier den glans en de kostelijkheid van edele metalen en edelstenen verhoogt. Hoofd en handen van den begiftiger zijn naar het leven geschilderd met een uitvoerigheid en een breedheid tevens, die wellicht nimmer geëvenaard en zeker nimmer overtroffen werden. De oneindige details van gebouw en landschap, van gelaatstrekken en haarlokken, van borduursel op de kleederen, van beeldhouwwerk aan de kapiteelen der kolommen en pilasters, van de bloemen in den tuin en van de gebouwen in de stad zijn allen miniatuurachtig weergegeven.

De kunst van van Eyck is dan ook de kunst der miniaturisten tot haar hoogste punt gedreven, de bloem van een lang streven en oefenen om wat er schoonst en kostbaarst in de wereld is op schoone, keurige wijze af te beelden. Het is de kunst der decorateurs in het klein, jarig geworden door de studie van den mensch, door de opmerking van het leven, die in den dooden glans van den stofelijken rijkdom bezieling bracht; het was de zesde dag der schepping in dit vak.

Een heelen tijd vóór hem en ook nog in zijnen tijd zaten de enlumineurs van handschriften over hunne perkamenten boeken gebogen om in afbeeldingen een hand of een halve hand groot de liefelijkste kleuren te leggen op kleine figuurtjes, die zij aan de geschiedenis van hemel en aarde ontleenden en die zij optooiden met de rijkste gewaden en sieraden, die ze bedenken konden. De figuurtjes waren eerder gronden om kostelijke verwen op aan te brengen dan levende wezens. Als zijn werk maar blonk en glom, keurig en zoetsappig was, was de miniaturist voldaan.

Van Eyck verlangde meer: zijn menschen moesten leven en niet alleen zij zelven moesten naar waarheid worden afgebeeld, maar ook alles wat hen omringde. Zeker werd de zucht naar rijkdom van details, schittering van kleuren, kostelijkheid van stoffen niet opgegeven; daarin bleef hij trouw aan de overlevering. Hij erft van zijne voorgangers nog de groote uitvoerigheid in alle deelen en on-

derdeelen van zijn werk. Maar in den glans en in de keurigheid zijner schildering staat hij tegenover en boven hen als een kunstenaar tegenover en boven een behendigen ambachtsman.

De kunst van vóór zijn tijd blikte meer naar den hemel dan naar de aarde: God en zijn heiligen hebben niet de gevoelens der stervelingen, noch hunne toevallige onvolmaakte vormen; zij dragen dezelfde kleederen en kleuren niet en leven in een geheel ander midden. De schilders voelden geen behoefte zich rekenschap te geven van de mindere of meerdere waarschijnlijkheid der gedaanten, die zij leenden aan wezens, die zoo hoog gezeten waren, dat nooit een menschelijk wezen ze aanschouwde en hun grootste zorg was dan ook ze echt schoon te maken en schitterend uit te denken. Jan van Eyck deelt die zorg, maar het is niet zijn eenige, evenmin als het de eenige was van zijn broeder.

In hun gezamenlijk werk, de altaartafel van Judocus Vydt's kapel, zijn de gestalten van God den Vader, Onze Lieve Vrouw en den H. Joannes weergaloos indrukwekkend; er bestaan er geen verhevener in de kunst van welken tijd ook. Maar reeds in de gestalten der twee heilige personages straalt het menschelijk leven sterk door. De figuren van Adam en Eva op de twee zijdevleugels zijn met argelooze trouwheid naar den ontkleeden mensch geschilderd; die der begiftigers op de buitenzijde zijn ongekonstelde portretten. De waarheid, de menschelijke waarheid nam in hun werk plaats nevens het gevoel van godsdienstige vereering.

Zoo ook in het stukje van den Louvre: de Onze Lieve Vrouw is nog immer de hemelinge, de heilige maagd reiner dan de aardsche vrouw, verhevener dan de menschelijke moeder, ongeroerd door de gevoelens der stervelingen, omhangen met stoffen, die hier beneden niet gedragen worden en die niet alleen met de rijkste kleuren geverfd, met de kostelijkste kleinodiën gesierd zijn, maar nog geheiligd worden door de bijbelteksten, die er in geborduurd staan.

Het juweeltje van kunst hangt nevens *la Belle Jardinière* van Rafaël, een Madonna uit den Renaissance-tijd. Hoe zeer verschilt het er van! Bij den Italiaanschen meester is de Heilige maagd geheel mensch geworden: een vrouw, een moeder, die bezorgd is om haar kind, zich verlustigt in zijne pret en in zijne liefde; dit kind zelf is jong, donzig, speelsch; de heele heilige groep is uitgelezen van schoonheid en fijn van gevoel, maar schoonheid en gevoel zijn aardsch. Van Eyck tracht in zijn Madonna meer naar bovenaardsche verhevenheid, naar eerbiedwekkende glanzendheid, dan naar wereldsche fraaiheid van vormen, in zijn biddenden vereerder tracht hij naar waarheid, niets dan naar waarheid en zoo staan daar op het kleine schilderijtje scherp tegenover elkander het dubbel streven van den meester, terzelfder tijd als de kunst van het verleden en de kunst van de toekomst. Hij leeft in den overgangstijd van twee werelden: de middel-eeuwsche, doordrongen van kerkelijken zin, de moderne hervormd door de menschelijke opvatting; het humanismus, en zijn werken zijn de trouwe weerspiegeling van die twee stroomingen, de ondergaande en de opkomende, wier wegsmeltende scheidslijn loopt in dit kleine paneeltje tusschen de verheerlijkte Maagd van den Libanon en den scherp toezienenden man knielende op de bidbank.

In zooverre de opvatting der onderwerpen; wat de uitvoering betreft is er in de kunst ook een heele ommekeer door de gebroeders van Eyck gebracht, de grootste, die de geschiedenis der schilderkunst heeft te boeken gehad. Zij vonden de olieschildering uit, zegt de legende; zij pasten ze toe op de kunst, zegt de historie, en legende en historie volledigen elkander. Zij worden de oudste olieverfschilders genoemd, omdat zij de eerste waren, die met het nog weinig gekende materiaal echt kunstwerk voortbrachten. Met de olie is de gesmijdigheid in de tonen gekomen. De kleuren der miniaturisten en der eiwit- of lijmschilders blijven schrill en ruw tegenover elkander staan of wel zijn zij van verwaterde en versuikerde fletschheid; in de olieschilderingen der van Eyck's versmelten de tonen en de halve tonen, het licht en de schaduw zacht en geleidelijk in elkander. Zooals de miniaturisten zijn zij wel ingenomen met liefelijkheid en vreemdsoortige kostelijkheid van tinten, maar zij zijn tevens bedacht op natuurlijkheid; zij schilderen nog met on eindige zorg, maar hun penseeling is even malsch als stevig en vol of getemperd behouden in de olieschilderingen der van Eyck's de kleuren altijd hunne kracht en waarheid.

Jan van Eyck is een ware en een groote schilder in den volsten zin des woords. Hij neemt in zijne bescheidenheid wel de leus aan „Als ik kan;” maar hij wist wel, of wij ten minste weten het heel goed, dat hij alles kon wat men van zijne kunst in hare volmaaktheid mag vergen. Hij geeft met de meeste nauwkeurigheid weer wat hij gezien heeft, daar hij de natuur op den voet wil volgen; hij schildert het aardsche leven in geheel zijne verscheidenheid en het bovenaardsche in al zijne heerlijkheid en ingetogenheid, dit is in al zijne poëzie; hij bezigt de volste, schitterendste kleuren en brengt een hooge harmonie in hunne rijke verscheidenheid; hij geeft de lichtwerking weer in al hare warmte en fijnheid.

In het stukje van den Louvre zijn het scharlaken rood, het licht- en donkerblauw verstorven en verdoofd, de kleuren van het gelaat versteend, de glans van het licht getaand, maar die verdooving is de matheid, die de jaren leggen op marmer en brons; uit de verf zijn edelsteen en gegroeid; het licht is een stille diepe gloed geworden zooals hij na zonsondergang nog een tijd lang aan den hemel gloeit.

Het is een kunstjuweel en het dagteekent van den eersten tijd waaruit Vlaamsche schilderwerken tot ons gekomen zijn. Leveren de gebroeders van Eyck dan het wonderdadig verschijnsel van kunstenaars, die hunne kunst scheppen en ze in eens volmaken, zooals men het van Homerus verhaalt, of zijn zij de afstammelingen van een geslacht penseelers, wier werken verloren en wier namen vergeten zijn? De waarheid bestaat voor een deel uit de eene en voor een deel uit de andere verklaring. Vlaanderen had kunstschilders voortgebracht vóór dat de gebroeders van Eyck in Brugge aankwamen. Met naam en door een zijner werken kent men Melchior Broederlam, die schilder der hertogen van Burgondië was en die in 1398 de luiken van een altaartafel maalde voor het Karthuizers klooster te Dijon, die nu nog in het Museum dier stad bewaard zijn; met den naam alleen kent men zijn opvolger Jan Malouel; enkele anderen zijn nog aan

te halen. Van deze voorgangers waren de van Eyck's geen volgelingen, zelfs geen landgenooten. De schilders van het „Lam Gods” kwamen uit Limburg en daar ginder in het land tusschen Maas en Rijn, op de grenzen van het Dietsche en het Duitsche taalgebied, was vroeger dan in onze gewesten een school ontstaan, waarvan de eene tak zich te Keulen in Meester Wilhelm en Meester Stephan ging ontwikkelen en waarvan de andere tak met de gebroeders van Eyck in Vlaanderen ging bloeien en heerlijker vruchten dragen. Dit belet niet dat Hui-brecht en Jan hunne kunst een vooruitgang deden maken, die gelijk staat met een herschepping. Met hen werd zij in onze gewesten heel iets anders dan wat zij aan de boorden van de Maas was en wat zij aan den oever van den Rijn nog lang bleef: zij maakt zich los uit de banden der kinderlijke schroomvalligheid en der kerkelijke overlevering en stapt met vastberaden stap en bewustzijn van eigen kracht de ware wereld in.







HANS MEMLING.
MADONNA VEREERD DOOR HET HUISGEZIN VAN JACOB FLORENS.

12. HANS MEMLINC.

Van Brugge gaat de geschiedenis der Nederlandsche kunst uit; daar stond haar hoofdzetel van het oogenblik, dat zij van beteekenis wordt in de wereld, tot den afloop der middeleeuwen. Dezelfde stad bekleedde gedurende dien tijd in onze gewesten den eersten rang door haren koophandel. In hare muren waren de kantoren gevestigd der vreemde natiën, met wie de Nederlanden de voortbrengselen hunner nijverheid verruilden; daar meer dan elders stroomde de rijkdom toe en daar heerschte al vroeg eene weelde, die in andere plaatsen van ons land onbekend was en van de vreemden bewondering afdwong. Reeds in 1301 had de koningin van Frankrijk bij hare intrede in de overwonnen stad en bij het zien der mooie en rijk getooide Brugsche vrouwen het woord van afgunst gesproken: „Ik dacht hier alleen koningin te zijn en ik zie er honderden rondom mij.”

Gedurende heel de veertiende en het grootste deel der volgende eeuw duurt die toestand van bloei voort. Wanneer in 1384 de grafelijke kroon van Vlaanderen in het huis van Burgondië overgaat ten gevolge van het huwelijk van Philips den Stoute met Margareta van Vlaanderen en achtereenvolgens de onderscheiden Nederlandsche vorstendommen in het bezit komen der groote hertogen van het Westen, wekken meerder rijkdom bij de burgers en meerder macht bij de vorsten hooger en zin voor pracht en praal.

De hertogen van Burgondië staan bekend als de prinsen, wier hofhouding de weelderigste van Europa was en de kunst behoorde bij hen tot de eerste der weelde-artikels. Philips de Goede was de groote beschermer van Jan van Eyck geweest en had het voorbeeld gegeven den luister van het leven te verheffen en te veredelen door de scheppingen der schilders. De vorsten gingen voor, de burgerij volgde. Het meesterstuk der oudste Nederlandsche School werd door den burger Judocus Vydt besteld en de meesterstukken van Memlinc uit het Sint-Jans-Hospitaal van Brugge werden voor geestelijke of wereldlijke leden der burgerij geschilderd.

In de vijftiende eeuw bleef Brugge de eerste kunststad der Nederlanden. Wel werden hare groote meesters niet binnen hare muren geboren: de van Eyck's kwamen uit Limburg, Peter Christus en Hugo van der Goes uit Oost-Vlaanderen en Memlinc, de grootste na de van Eyck's, kwam uit Duitschland; maar allen werden zij aangetrokken door den kunstzin der Bruggelingen, die de rijkste stad van het Westen ook tot de schoonste had gemaakt. Dit duurde zoolang als de handel en de nijverheid daar bloeiden. In de tweede helft der vijftiende eeuw brachten de inwendige onlusten en de verzanding van het Zwijn een ommekeer te weeg: Brugge verviel veel spoediger dan het opgeko-

men was; Antwerpen erfde haren handel en welvaart en de Vlaamsche kunst verhuisde van het strand der Noordzee naar de boorden der Schelde. Al de schilders, wier werken wij nog te bespreken hebben, woonden te Antwerpen.

Betrekkelijk kort van duur was dus de Brugsche School, maar heerlijk was haar glans. Jan van Eyck staat aan het hoofd; Memlinc behoort tot haar laatste jaren, maar neemt door zijn verdienste een rang in, die onmiddellijk na en dicht bij dien der schilders van het Lam Gods komt.

Wij zegden, dat hij van Duitschland naar Brugge kwam. Men heeft langen tijd gezocht naar de plaats waar hij geboren werd, na nog langeren tijd zonder er naar te zeken er zeer verkeerde bevestigingen te hebben over uitgesproken. Weinige jaren geleden ontdekte men in de nagelaten papieren van den ouden geschiedschrijver Jacob De Meyere een aantal uittreksels uit een dagboek gehouden door Rombout De Doppere, priester en keizerlijken en apostelijken notaris bij het kapittel van Sint-Donaas te Brugge, een tijdgenoot van Memlinc, die dezen goed moet gekend hebben, daar hij in 1489 de „acte van translatie van de reliquien in de Ryve door Hans Memlinc geschilderd” opstelde en onderteekende. Onder de brokken door de Meyere overgeschreven uit het dagboek van Rombout De Doppere is er een die Memlinc betreft en aldus luidt: „1494. Den elfden Augustus stierf te Brugge meester Hans Memmelinc geprezen als de behendigste en uitstekendste schilder der toenmalige christenheid. Hij was afkomstig van Mainz en werd begraven in Sint-Gillis te Brugge”. De Duitsche oorsprong van den grooten kunstenaar, die vroeger reeds vermoed was, werd aldus vastgesteld. Daar Memlinc in de gelijktijdige oorkonden herhaaldelijk van Memlinc of van Memmelynghe genoemd wordt, ligt het voor de hand, dat, volgens de gewoonte van zijnen tijd, zijn naam dien van zijn geboorteplaats aanduidt, en daar nu inderdaad op Mainzer grondgebied een dorp ligt, dat Mimlingen of Memlingen heette en nu Mömlingen heet, zoo lijkt het geen twijfel of onze schilder werd daar geboren. Het jaartal dier geboorte is onbekend; met voldoende waarschijnlijkheid mag het tusschen 1430 en 1435 geplaatst worden.

Hij moet te Keulen verbleven hebben, want de gezichten dezer stad, op de achtergronden der relikwiekas van Sint Ursula voorkomende, zijn natuurtrouw afgebeeld. Toen hij daar woonde kwam hij in betrekking met de Keulsche schilders en voorzeker heeft hij den invloed der oude school van den Rijn ondergaan.

Wij weten niet met juistheid wanneer hij zich te Brugge vestigde; de oudste oorkonde welke van hem spreekt, dagteekent van 1467. In dit jaar of in het volgende schilderde hij het portret van den medaliesnijder Nikolaas di Forzore Spinelli dat nu aan het Antwerpsche Museum toehoort, alsook een drieluik voor Jan Donne, dat zich nu te Chatsworth bevindt.

In 1470 ongeveer vervaardigde hij den Sint Jan den Dooper uit de Pinakothek van Munchen. Rond 1475 schilderde hij het kleine tweeluik dat de Louvre bezit en waarvan op de eene helft Onze Lieve Vrouw wordt afgebeeld met het kindeken Jesus dat den ring aan den vinger der H. Katharina steekt. De heilige

Barbara, Agnes, Cecilia, Margareta en Lucia omringen de hoofdgroep. Op de andere helft ziet men den begiftiger Jan Du Celier, lid van de gilde der Meerse-niers met zijn patroon Sint Jan Baptist en Sint Jan den Evangelist.

De Louvre bezit verder van Memline twee vleugels van een drieluik, waarvan het middelstuk is verloren gegaan. Zij verbeelden Sint Jan Baptist en Maria Magdalena in een landschap met tooneelen uit hun leven, in den achtergrond. In 1478 maakte hij het altaar voor de kapel der boekhandelaars en verlichters in de kerk van den Eekhout te Brugge, stuk, dat zich nu in de koninklijke gallerij van Turijn bevindt. Het jaar nadien schilderde hij voor het altaar van Sint-Jans-hospitaal in Brugge een tafel, zijn meesterstuk, die wij nog bewonderen in den ouden refter van hetzelfde gasthuis. In 1479 schilderde hij de *Aanbidding der Koningen*, een klein drieluik aan dezelfde kapel geschonken door Jan Floreins, broeder profes van Sint-Jans-Hospitaal. In hetzelfde huis bevindt zich sedert 1489 de beroemde relikwiekas of Rijve van Sint Ursula, insgelijks door Memlinc uitgevoerd. Het spreekt van zelf dat de man, die in 1478 een altaartafel schilderde voor een der stedelijke gilden en het jaar daaropvolgende twee stukken vervaardigde voor de kapel van het Brugsche hospitaal, geen nieuw aangekomene in de stad was. Maar het feit, dat hij in een zelfde jaar twee belangrijke werken voor de kapel van het hospitaal uitvoerde en dat zijn meest beroemde schildering daar ook aanwezig is, gaf aanleiding tot de legende, dat hij als arm soldaat, ziek en verlaten in Brugge aankwam, dat hij verzorgd werd in Sint-Jans-huis en daar zijn ledigen tijd doorbracht met het schilderen der stukken, die er zich nu nog bevinden en die hij als blijk van dankbaarheid aan de broeders en zusters, die hem zoo wel verzorgd hadden, aanbood.

Die legende is een louter verzinsel, gebouwd op de aanwezigheid van des kunstenaars werken in het gastvrije huis. Memlinc was geen arm en verlaten man en werd niet opgenomen in Sint-Jans-hospitaal. De schilderijen, die men daar bewondert werden hem besteld. Dat hij een zeker vermogen bezat blijkt uit het feit, dat hij vóór de maand Mei 1480 drie huizen kocht en een stuk grond gelegen te Brugge in de straat „Over de Vlaminck-Brugghe” en dat hij in hetzelfde jaar onder de 247 voornaamste burgers telt, die werden aangeslagen om de gelden voor te schieten, die keizer Maximiliaan, voogd van zijn zoon Philips, hertog van Burgondië, noodig had om den oorlog tegen Frankrijk te voeren.

Grootere en kleinere altaarstukken met de portretten der begiftigers of portretten in klein formaat zijn over het algemeen Memlincs schilderijen. Eene uitzondering maken de drie groote paneelen, die als orgelbekleding voor de kloosterkerk van Nejava in Spanje gemaakt en onlangs door het Museum van Antwerpen aangekocht werden: God de vader en zestien zingende en spelende engelen zijn er op afgebeeld.

Onder de belangrijkste zijner werken telt het stuk uit den Louvre, waarvan de afbeelding hierbij gaat. Het is betrekkelijk groot: 1.30 meter hoog op 1.57 breed; het werd geschilderd voor Jacob Floreins den kruidenier, een broeder van den schenker van het klein drieluik de *Aanbidding der Koningen*,

waarvan wij hooger spraken. Zijne vrouw was eene Spaansche van de familie Quintanaduena. Jacob Floreins stierf in 1489—1490 en daar zijne vrouw in weduwengewaad is afgebeeld moet de schilderij na dit laatste jaar voltooid zijn.

Onze Lieve Vrouw is gezeten op haren troon te midden van het tafereel; zij heeft het Christuskind op den schoot en houdt het met de eene hand vast terwijl zij op de andere hand een boek open houdt, waarin zij leest. Zij draagt een blauw kleed, dat aan den hals uitgesneden en met edelsteenen en goud geboord is en waaronder men een zwart gewaad ontdekt; daarover hangt een roode mantel. Het haar is boven het voorhoofd omringd door een smallen fluweelen band met edelsteenen gesierd en valt in golvende lokken op de schouders neer. Het kindeken Jezus is geheel naakt en strekt zegenend de rechterhand uit naar den begiftiger, terwijl het de linker legt op het boek waarin zijn moeder leest. De troon is van wit geaderd marmer, keurig bewerkt en op den rug behangen met een tapijt dat blauwe bloemen op een gulden grond vertoont en met een groenen boord is afgezet. Heel in de hoogte vormt een roode stof den hemel van den zetel. Ter rechterhand der Madonna knielt de begiftiger, Jacob Floreins, met zijne zeven zonen en kleinzonen, allen strak voor zich uit blikkende naar het goddelijk wicht. De vader in zwarten rok met pels geboord, de oudste zoon, een priester, met purperen tabbaard, waarover een kleed van doorschijnend linnen groenachtige tinten legt. Achter vader en zonen staat Sint Jacob, blikkende ook hij naar het kindeken Jezus en eerbiedig zijn hoed afnemend, als beval hij zijn naamdrager aan. Zijn onderkleed is rood, daarover is een zwarte pij geworpen, die, door den linkerarm opgeheven, de groene voering laat zien.

Aan de linkerhand der Moedermaagd knielt de vrouw van den begiftiger, in zwarte falie en witte huid gehuld; achter haar hare twaalf dochters in het zwart of donkerbruin gekleed. Een van haar draagt het gewaad der kloosterlingen met zwarten sluier over de witte huid; de andere hebben witte hoofddeksels of zijn blootshoofds. De oudste is een geheel volwassen vrouw, de jongste zijn kleine kinderen. Achter deze staat de H. Dominicus recht: de eene hand vooruitgestoken om de vrouwen aan de H. Maagd aan te bevelen, met de andere een processiekruis houdende.

De vloer is bedekt met een rijk Oostersch tapijt; in den achtergrond ziet men een gebouw, dat best gelijkt op het koor eener Gotische kerk, met een doksaal in Renaissancestijl; aan de uiterste rechter- en linkerzijde heeft men zicht op een landschap met een boerenhuis rechts, een kasteel links. Op den weg naar het heerenhuis ontwaart men den ruiters op het witte paard, die volgens Memlincs jongsten geschiedschrijver het gewone kenmerk van onzen meester is.

Memlinc is alles te zamen een voortzetter van van Eyck's kunst: de Onze-Lieve-Vrouw met het eironde gelaat, het kindeken Jezus met zijn oudachtig uitzicht, het rijke kleed der Moedermaagd, de kostelijke architectuur en de rijke stoffeering van het tafereel, de trouwe weergeving van natuur en menschen, het hoog harmonische koloriet, de zeer verzorgde schildering, dit alles behoort tot de oude Brugsche school.

Maar is de trant in den grond dezelfde, de school is niet blijven stilstaan en de kunstenaar leeft zijn eigen leven. Van Eyck was een streng godsdienstige schilder; zijne Madonna's tronen in hare heiligheid en de afstand, die haar scheidt van de stervelingen, is een groote en herinnert aan dien welke er ligt tusschen hemel en aarde. Bij hem is alles statiger, verhevener; de heiligen zijn wel op de aarde gedaald, maar door den rijkdom hunner omgeving en hunner kleedij wekken zij duidelijk de gedachten aan het bovenaardsche. De bewerking en de kleur stemmen overeen met dit plechtige: geen sieraad is te kostelijk, geene verf te rijk om die tafereelen uit hooger sferen af te beelden. En even verzorgd als het bovenaardsche gedeelte zijner werken, even nauwlettend wordt het rein menselijke weergegeven. Hierdoor krijgt dit laatste het realistisch karakter dat wij er in waarnemen.

Realisme, dit is zorgvuldige navolging van het geziene, vinden wij weer in de kunstenaars die komen tusschen van Eyck en Memlinc: in Petrus Christus, Hugo van der Goes, Rogier van der Weyden. Deze allen zoeken meer bepaald naar treffende waarheid, zij moge dan schooner of onbekoorlijker wezen. In Memlinc treffen wij een anderen mensch en een andere opvatting van menschen en heiligen aan. Hij is niet meer de streng godsdienstige, wien het te doen is om het verhevene, het majestatische in den godsdienst, om het onverbloemde in der menschen vorm en handeling. Integendeel het bloemige trekt hem aan, het zachte droomerige, dat de mystiekers leggen in den godsdienst, het liefdevolle, dat voor hen heel de godsdienst is. Zijn gemoed is teeder, meer vrouwelijk; hij is de beminnende schilder, de stille ingetogene; zijne geliefkoosde personages zijn de maagden, de Madonna, Sint Ursula, Catharina, Barbara, de engelen, die Gods lof zingen in den hemel. Deze allen en ook de andere heiligen teekent hij met teeder minnend gemoed, met aanvallig vriendelijke, eenigszins beedeerde houding. Men zie slechts de patronen van Jacob Floreins en van zijne vrouw, hoe innemend hunne houding, hoe stil harmonisch hun gebaar is.

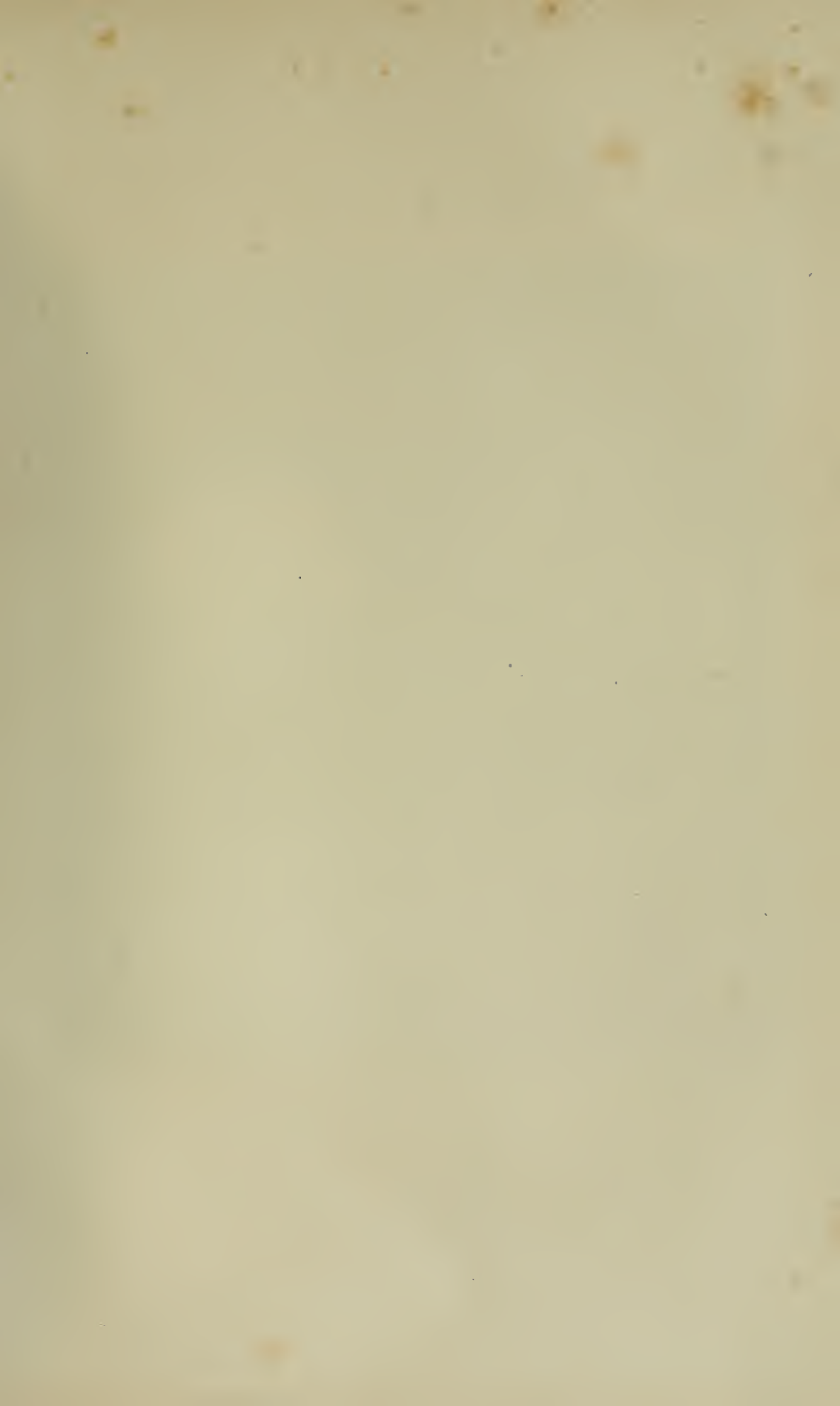
Het is alles nog wel de overlevering der van Eycks, maar de opvatting is menschelijker geworden; Onze-Lieve-Vrouw is nog ingetogen, maar zij blijft niet meer vreemd aan wat er buiten haar en haar kind bestaat en omgaat; zij leest in een boek en leest met aandacht. Zoo ook het Christuskind, dat zijn gezichtje tot een lachje plooit en zich wendt naar den begiftiger, terwijl hij met de andere hand eenige bladen van het boek omhoog doet schuiven. De ouders en de kinderen kijken nog wel statig en ernstig voor zich, maar de jongste steken hun hoofdjes boven die der oudere uit om ook iets van het schouwspel te zien te krijgen, en de heiligen achter hen bewegen zich als woonden zij op de aarde.

De vorm der menschen is ook anders geworden. Bij van Eyck en zijne eerste volgelingen zijn zij stevig van bouw, hoekig van gebaar, streng van uitzicht; bij Memlinc worden zij tenger en slank van leden, aanminnig en lenig van houding en handeling. De nauwlettende waarheid, die zich vermeidt in bijzonderheden, die geen trekje en geen rimpeltje van het gelaat, geen draadje van de stof, geen letter van het boek onverlet laat, maakt bij hem plaats voor een

breeder opvatting, die de nevenzaken minder doet uitkomen, om de aandacht te trekken op het echt belangrijke. Hij ziet in zijne personages meer het algemeen menschelijke; de kleine miniatuurachtige trekjes vallen weg; aan de stofelijke waarheid wordt minder aandacht geschonken. Het zieleleven treedt meer op den voorgrond en dit is goedig, zachtzinnig, rein en teeder bij de heiligen zooals bij de sterfelijken.

Terwijl deze laatste aldus gelouterd worden in den vorm en veredeld in de uitdrukking komen zij een grooten stap dichterbij de eerste, die ook liefelijker van vorm, gemoedelijker van aard worden. En zoo verdwijnt de afstand, die er vroeger lag tusschen het aardsche en het bovenaardsche in de kunst en komt er in deze meer eenheid, meer harmonie. Niettegenstaande haar adel, haar afkeer van al wat ruw en scherp is doet zij bij Memlinc een gewichtigen stap tot hare menschwording, tot dit wonen onder ons dat haar in de latere tijden zal kenmerken.

De schildering krijgt daardoor zelf meer breedheid, zij verliest iets van de bewonderenswaardige fijnheid van uitvoering en van den rijkdom van kleur, die haar onderscheiden bij de van Eycks; maar zij wordt malscher, gesmijddiger. Zij vermindert ook van glans: in plaats van den donkeren gloed van den schilder der Madonna met den kanselier Rolin, krijgt zij een zachteren meer zilverigen toon, overeenstemmende met het stillere, fijnvoelende, maagdelijke gemoed van Memlinc. Ook hier maakt de kracht plaats voor de aanminnigheid, de overweldigende pracht voor de zachtere welluidendheid. In dit stuk is de kleur bijzonder licht en klaar gebleven; zij is niet verdonkerd, zelfs niet uitgestorven: frisch blijft zij als den eersten dag, met het bloemige dons, de doorschijnendheid van toon en schaduw, die zij bezat op het uur dat de schilder haar van zijn palet op het paneel bracht.





QUINTEN MASSYS.
DE BANKIER EN ZIJNE VROUW.

13. QUINTEN MASSIJS.

Over Memling sprekende zegden wij, dat in de tweede helft der vijftiende eeuw Antwerpen van Brugge den rang van eerste handelstad der Nederlanden erfde, en dat de hoofdzetel der kunst terzelfder tijd van de Vlaamsche naar de Brabantsche haven werd overgebracht. Gedurende de eerste helft der zestiende eeuw groeide de bloei dezer laatste gedurig aan, zij werd een der groote wereldmarkten; tal van prachtige gebouwen, burgerlijke zoowel als kerkelijke, rezen binnen hare muren op; hare bevolking groeide met verbazende snelheid aan; niet alleen de kooplieden en nijveraars werden aangetrokken door die jonge klimmende welvaart, maar ook geletterden en kunstenaars kwamen van wijd en zijd naar dit nieuwe middelpunt van bedrijvigheid en ontwikkeling.

Quinten Massijs was wel niet de oudste der Antwerpsche schilders, maar hij was de eerste, wiens werken bekend zijn en wiens naam met roem vermeld wordt. Met hem vangt de lange reeks kunstenaars aan, die gedurende twee eeuwen de Scheldestad maakten tot het glanzende middelpunt der Vlaamsche School. Na Quinten Massijs, den laatsten der middeleeuwsche meesters, bloeide daar gedurende het grootste deel der XVIe eeuw, met Frans Floris, Marten De Vos, Otto Venius en zoovele anderen, de groep der Romanisten, volgelingen der groote Italianen uit den tijd der Renaissance; Rubens en zijne school overheerscht en vervult heel de XVIIe eeuw; de landschapschildering werd er om zoo te zeggen geboren, en naast meesters in de hoogere vakken der kunst bloeide er een schaar van schilders, die in het dagelijksch leven van burger en boer of in de afbeelding van dieren en doode natuur welverdiende triomfen vierden.

Of Massijs te Leuven dan wel te Antwerpen geboren werd is een vraag, die aanleiding heeft gegeven tot warmen twist; de strijd mag beschouwd worden als zijnde ten gunste der laatste stad beslist. In welk jaar zijne geboorte moet geplaatst worden is niet uit te maken. Wij weten enkel, dat hij in 1491 werd ingeschreven als meester in de Antwerpsche Lucasgilde; zijn oudste zoon werd in dezelfde gilde in 1501 als meester aangenomen en moest dus rond 1480 geboren zijn, iets wat bewijst dat de vader niet na 1460 ter wereld kwam. Wij weten nog dat Quintin in 1508 voor de tweede maal huwde en dan nog tien kinderen won, zoodat het bezwaarlijk is aan te nemen dat hij lang vóór 1460 het daglicht zag. Geen twijfel dus of omstreeks dit laatste jaar werd hij geboren.

Eerst rond dertigjarigen ouderdom zou hij zich dan als meester in de schildersgilde hebben laten opschrijven, iets wat niet te verwonderen is, als men geloof slaat aan de vaste overlevering, volgens welke Massijs eerst het ambacht van smid zou uitgeoefend hebben. Zooals men weet wordt sedert eeuwen de kun-

stijg gesmede kevie, die vroeger een waterput bekroonde en nu nog een der openbare pleinen van Antwerpen versiert, voor zijn werk gehouden. Eens dat hij in de St. Lucasgilde was getreden verwierf hij zich grooten naam. In 1508 werd hem het altaarstuk voor de kapel der schrijnwerkers in Onze-Lieve-Vrouwe kerk van Antwerpen, de *Grafflegging van Christus* verbeeldende, besteld; het jaar nadien voltooide hij voor de kapel van de broederschap van Sint Anna te Leuven het drieluik der *Legende van Sint Anna*. Toen in 1520 Albrecht Durer te Antwerpen verbleef, bracht hij een bezoek aan Quinten en teekende dit als een meldenswaardig feit in zijn dagboek aan. Hij was bevriend met Peter Gillis den geleerden stads-secretaris, die zelf een vriend was van Erasmus, en door tusschenkomst van deze beiden leerde Massijs Thomas Morus, den kanselier van Engeland, en Hans Holbein, den beroemden schilder, kennen. Hij maakte in 1517 de portretten van Gillis en van Erasmus op één doek en de Rotterdamsche humanist zoowel als de Engelsche staatsman spreken met grooten lof over den Antwerpschen schilder. Hij stierf tusschen den 13en Juli en den 16en September 1530.

Weinig werken zijn ons van Quinten Massijs overgebleven. Behalve zijne twee meesterstukken, welke wij hooger vermelden, kennen wij nog een paar Madonna's, enkele godsdienstige stukken, portretten en onderwerpen ontleend aan het burgerlijk leven. Wij zijn overtuigd dat hij vele patronen voor tapijten geschilderd heeft, waarvan de ontzaglijke reeks aan Christus' leven ontleend en de hoofdkerk van Aix-en-Provence versierende en die uit het koninklijk paleis te Madrid de voornaamste zijn. Dat er veel van hem verloren ging in de tijden, toen alle ouderwetsche schilderijen voor barbaarsch werk gehouden werden, valt niet te betwijfelen. Hij staat op de scheidslijn, die de oude school van ongemengd Vlaamschen aard scheidt van de verrekelde volgelingen der Italianen, onder welke reeds zijn zoon Jan telde. Hij zelf, alhoewel behoorende tot de XVIde eeuw drukt nog het spoor der meesters van de XVde, de gebroeders van Eyck, van der Weyden, Memlinc en Bout; hij hecht nog grooten prijs aan de keurige bewerking der onderdeelen en aan den hooger glans der kleuren; hij wil eerder treffen door kracht, dan behagen door liefelijkheid. Hij heeft nog de klassieke schoonheid der lichamen niet leeren verkiezen boven de schilderachtigheid van den mensch met de eigenaardigheid zijner kleur en de kenmerkende vormen zijner persoonlijkheid. Hij is geen academieker en hecht even weinig prijs aan regelmatigheid van wezenstrekken als aan fraaie spierengolving. Er bestaat voor hem zooals voor zijne groote voorgangers geen geijkt model van vormenschoonheid; de mensch zooals hij hem ziet is hem een welkom onderwerp; hij ontkleedt hem niet om zijne fraaie naaktheid te bewonderen en vergeenoegt zich met het rijke gewaad zonder zich veel te bekommeren om wat er onder zit.

Hij heeft evenmin aan de bewegingen zijner personages de lenige buigzaamheid leeren geven, die het oog streelt, of deforschheid, die hunnen ledenbouw laat bewonderen. Zij zijn door den band hoekig en linksch van houding. Om hunne

gewaarwordingen uit te drukken overdrijven zij het gebaar; om zich zekerder te doen verstaan roepen zij luider dan noodig is. Maar al die menschen leven dan toch en bewegen zich naar eigen aard en hunne krachtige handeling is soms bewonderenswaardig van juistheid en stoutheid, namelijk in de twee overspannen stokers op het rechterluik der *Graflegging*. Zijne twee groote drieliuken bewijzen, dat hij heeft geleerd zijne personages te groepeeren, en hunne handeling te doen samenwerken omeen gelukkig geheel te vormen. In de *Legende van Sint Anna* is die groepeerung symetrick tot het naïeve; in de *Graflegging* daarentegen bekomt de schilder een goed geordend geheel, dat oog en geest even sterk treft. Dit streven naar eenheid in de samenstelling is een groote stap vooruit naar de hervorming der kunst, naar hare verjonging in de richting als die, welke reeds door de Italianen was verwezenlijkt.

In dezelfde twee stukken en in zijne *Madonna's* bewijst Massijs, dat hij grooten prijs hecht aan het weergeven der ontroeringen. De aangezichten zijner personages zijn vlak en vlok geschilderd, de rimpels en plooiën, de scherpe trekken der oudere meesters zijn er uitgeveegd en niettegenstaande die effenheid van het gelaat zijn de menschen vol gevoel. Niet enkel dan ook hun wezenstrekken maar heel hun houding en al hun gebaren drukken het uit op aangrijpende wijze. In de figuren van zijn meesterstuk, de *Graflegging*, is de heele toonladder der smart te vernemen: de erbarming der moeder over haren doodgemartelden zoon, het luid gejammer der jonge vrouw, de verkropte smart van Joannes, die Maria steunt. De latere kunst zal meer fatsoen geven aan de uiting van het gevoel, maar treffender zal zij het menschelijk lijden niet uitdrukken. Quinten Massijs is een schilder van het gemoed, een dramatisch kunstenaar van hooge waarde.

Maar de grootste hervorming door hem in zijn kunst verwezenlijkt, is, dat hij het eerste den gewonen mensch in zijn gewoon doen en leven het schilderen waard achtte en soms stof voor zijne tafereelen zocht in de burgerlijke, alledaagsche wereld, zooals het stuk, waarvan de gravure hier bijgaat, bewijst.

Achter een tafel, met vaalgroen laken bekleed, zitten een bankier en zijne vrouw. Hij weegt geld; zij ziet toe. Hij is gekleed in een licht-schalieblauwen tabbaerd met een gordel om het midden vastgegespt, aan hals en pols met bont geboord; op het hoofd een muts van donkere stof in zonderlingen vorm, die met afhangende lappen ooren en achterhoofd bedekt. In de linkerhand houdt hij een schaaltje, waarin hij een goudstuk weegt; met de rechterhand telt hij geld. Verder op de tafel liggen de goudgewichtjes, een omlijst bol spiegelkje, waarin een man, die door het venster ziet wordt weerkaatst, een kostelijke vaas van geslepen kristal in goud gevat, ringen aan een papieren buisje geregen en fijne parelen in een open fluweelen zakje. De vrouw zit recht, met de eene hand keert zij een blad om van haar geënlumineerd getijdenboek, de andere legt zij op het geopend handschrift. Zij draagt een rood kleed met fijne plooiën, met groenen bonten kraag en omslagen en een groenen gordel. Haar hoofd is bedekt door een witten doek, die op haar voorhoofd en slapen in groote ronde

bekken neervalt en waarvan de uiteinden van het achterhoofd tot op de schouders neerdalen. Daarop rust een hoed van nog ongemeeneren vorm dan die van den man, die met twee tuiten aan de beide zijden van het hoofd uitsteekt. Boven het paar zijn twee planken aan den muur vastgemaakt, waarop kantoorboeken, papieren, een schaalte en velerlei klein gerief zijn geplaatst. Rechts ziet men nog door een open deur een man en een vrouw, van miniatuurachtige afmeting, met elkander praten.

Wij zijn nog altijd in de oude school, die voor grondregel heeft menschen en dingen naar de waarheid af te beelden en de bijzaken niet aan de hoofdzaak op te offeren. De figuren van man en vrouw zijn aan het gewone leven ontleend, niet mooier noch leelijker dan in de natuur, hunne handen zijn knokkelig als die van menschen, die veel gewerkt hebben. Al wat hen omringt is in vollen toon en met groote onbevangenheid geschilderd. Zooals bij de menschen en de heiligen der Gothieken in het algemeen is het leven hun ernst. De schilders van godsdienstige onderwerpen waren zoo zeer doordrongen van de verhevenheid der onderwerpen, welke zij afbeeldden, dat wanneer zij tooneelen uit het dagelijksch leven voorstelden, de ernst hun bijbleef en dat zij aan de burgerlui in hunne ambtsbezigheden iets van het stille ingetogene der biddende of mediteerende geloovigen behielden.

Maar de verwereldlijking der kunst heeft een merkelyken stap vooruit gedaan. Wij zien voor de eerste maal in een Vlaamsche schildering iets anders dan godsdienstige of historische feiten en portretten voorgesteld; het burgerlijke werkelijke en werkzame leven is een onderwerp van opmerking en studie geworden: het genrestuk is geboren. Niet alleen meer het bovennatuurlijke wordt vereeuwigd, maar ook het zuiver aardsche wordt waargenomen. Niet alleen meer het contereitsel van een gewoon burgerman, wordt door de afbeelding tot iets hoogers verheven; maar de bezigheden, die men voor iets vernederends placht aan te zien, worden veredeld door het penseel; het is een nieuwe wereld, die ontdekt wordt, met veruitgestreken gezichteinder, met eindelooze afwisseling van streken. In de vroegere kunst kon de schilder wel toepassen op het leven daarboven wat hij hier beneden had waargenomen en de hemelingen verplaatsen in de woningen der stervelingen maar dit bleef altijd een overdracht, een fictie. Hier wordt de natuur op het feit betrap, de mensch in zijn dagelijksch leven voorgesteld. Onze bankier werkt wel degelyk, de vrouw bemoeit zich wel met wat haar man verricht; de ingetogenheid, de extase der menschen in omgang met de heiligen zijn vreemd aan deze figuren geheel door aardsche alledaagsche bemoeingen ingenomen.

De schilderkunst heeft insgelijks een zekere verandering ondergaan. Menig détail, als daar zijn de kleinodiën en het gerief, zijn met groote zorg uitgevoerd, het spiegeltje op de tafel, de miniatuur in het getijdenboek, het kostelyk glas en de rijk bewerkte schotel zijn even uitvoerig als van Eyck ze zou gemaald hebben; maar de menschen zijn niet meer met dezelfde keurigheit bewerkt; de geelaatstrekken zijn effener, veel minder scherp geteekend, de schilder zoekt de

malschheid van het vleesch weer te geven zonder er bijzonder in te gelukken.

De kleur heeft een wijziging ondergaan: de fijn afgewerkte voorwerpen komen uit op groote vakken van grondtonen, warmbruin in het hoogere deel der schilderij, vaalgroen in het lagere, er is een neiging op te merken om in de kleederen de hooge volle tonen door zachter weerschijnen te tinten. Zoo worden de plooiën van het roode kleed der vrouw op de brekingen wit, en werkt in het kleed van den man de speling van licht en schaduw verzachtend op de donkere kleuren. Er is dus een pogen om enkele grondtonen te laten overheerschen in het tafereel, om licht en donker hun spel te laten spelen, om ook hier eenheid te brengen in de plaats der oude verbrokkeling, een werk dat een latere en een jongere kunst zal voortzetten. Dit belet echter niet dat Quinten Massijs nog altijd een onzer heerlijkste koloristen blijft: zijne *Graflegging* legt hiervan klaarder getuigenis af dan zijn *Bankiers*, en stellig is het dat de hoofdgroep van zijn meesterstuk een pracht van kleuren vertoont, die door hun rijkdom zoowel als door hun harmonie in geen ander schilderwerk overtroffen worden.

Wij bemerken dus in het stuk uit den Louvre evenals in de andere ons bekende werken van den meester een geleidelijke hervorming der oude Vlaamsche kunst, met eerbiediging harer overleveringen. Wanneer de Italianiseerende school zal overheerschen in het land zullen de meesten zich vergapen aan het nieuwerwetische, eenigen echter zullen den ouden vaderlandschen schilder getrouw blijven en onder hen zullen wij de beste vinden. Pieter Aertsen en Jan van Hemissen, Joachim Beukelaer en boven allen Peter Breughel stammen van Quinten Massijs af. Niet alleen als waarnemers van het dagelijksch leven zullen deze allen en velen na hen onder de kleine meesters der XVIIde eeuw Massijs' spoor volgen, maar evenals hij zullen zij den eeredienst voor het koloriet, het hoogste kenmerk onzer School trouw blijven.

De schilderij uit den Louvre draagt voor opschrift: *Quinten Massijs, schilder 1518*. Zij werd gekocht in 1806 van Marivaux, tegen 1800 frank. Een kleine kopie ervan bevindt zich op de schilderij *Apelles' Atelier* in het Mauritshuis, no. 403; een herhaling ervan hoort toe aan den heer Della Faille te Antwerpen. Quintens zoon, Jan Massijs, en Quintens volgeling Marinus van Roymerswale schilderden herhaaldelijk hetzelfde of soortgelijke onderwerpen, in navolging van hunnen voorganger.

De Louvre bezit van Massijs een tweede stuk, een *Zeggen den Christus*. De Zaligmaker is geheel van voren gezien met blonde haren en blonden baard, wijd geopende oogen, en rechtlijnige wenkbrauwen. Hij draagt een rooden mantel die met een kostelijk gedreven haak is vastgemaakt boven een blauw kleed. De eene hand heft hij op met de twee voorste vingers opgestoken om te zegenen; in de linkerhand houdt hij een kristallen bol waarin een raampje en een landschap weerschijnen. Zooals gewoonlijk is het gelaat weinig gemodeleerd, terwijl het overige der schildering zeer verzorgd is.

14. PETER BREUGHEL DE OUDE.

Peter Breughel de oude werd geboren in het dorp Breughel, waarvan hij den naam draagt, en dat bij Breda in Noord-Brabant gelegen is. Men kent zijn geboortejaar niet, maar voortgaande op de datums van zijn leven, welke met zekerheid bekend zijn, plaatst men het rond 1525. Wij weten uit de Liggeren van de Antwerpsche Lucasgilde, dat hij in dien kunstenaarskring opgenomen werd als meester in 1551. Uit de opschriften van een paar platen, naar zijne teekeningen gegraveerd, vernemen wij dat hij in 1553 te Rome verbleef. Van 1558 tot 1568 zijn verscheiden zijner schilderijen gedagteekend. In 1563 huwde hij Maria Coecke, de dochter van zijn Antwerpschen meester en ging zich te Brussel vestigen, waar hij in 1569 stierf, twee zonen nalatende, die zich ook in zijn kunst grooten naam verwierven, Peter Breughel den jongen, bijgenaamd den Helsen Breughel en Jan Breughel bijgenaamd den Vloeren Breughel. Hij zelf werd door zijne landgenooten de Vieze (dit is: de Kluchtige) Breughel of de Boeren Breughel gedoopt.

Bij die karige levensbijzonderheden hebben wij niets te voegen, enkel willen wij eenen twijfel opperen betreffende het jaartal zijner geboorte, dat wellicht vroeger dan 1525 dient gesteld te worden. Onder de teekeningen, welke de Louvre van Peter Breughel bezit, is er eene, de Dood van Maria voorstellende, die het jaartal 1540 draagt; op zijn portret, dat voorkomt in de *Illustrium pictorum effigies* met tekst van Dominicus Lampsonius, wordt hij afgebeeld als een man, die merkelijk meer dan 44 jaar telt, den ouderdom, dien hij zou bereikt hebben op het oogenblik van zijn overlijden, indien hij waarlijk in 1525 geboren ware. Het komt ons daarom waarschijnlijk voor, dat zijn geboorte eerder omstreeks 1520 dan later zou dienen gesteld te worden. Hjeruit zou dan ook volgen, dat hij eerst in meer gevorderden ouderdom dan dit gewoonlijk het geval was werd toegelaten tot het meesterschap in de Antwerpsche kunstenaarsgilde.

Kort nadat hij lid van dezen kring geworden was verliet hij het land om de gewone kunstreis te ondernemen over de Alpen. Hij bracht van daar geene herinneringen mede aan de groote zuidelijke meesters; hij bewonderde in Italië het sterk bewogen landschap, de zee met hare kasteelen op het strand en hare fiere en sierlijke driemasters op de golven; van 1553 tot 1556 bezitten wij teekeningen, die zulke gezichten voorstellen; van 1561 kennen wij nog een bergachtig landschap; van 1556 dateert de oudste drollige teekening; te beginnen van 1558 levert hij modellen aan de graveurs. Zijne teekeningen hebben voor onderwerp tafereelen uit het volksleven, spreuken en moralisatiën; in zijne schilde-



PETER BRUEGEL DE OUDE.
DE BLINDEN.

rijen behandelt hij dezelfde stof of wel gebeurtenissen uit het Oud en Nieuw Testament: de Dood van Maria, de Kruisdraging, de Moord der Onnoozele Kinderen, den Val van Saül, den Toren van Babel.

Zijn landgenooten, zegden wij, doopten hem met den dubbelen bijnaam van Boeren Breughel en van Viezen Breughel; zij toonden aldus dat de meester hun hart gewonnen had door twee eigenaardigheden: ten eerste door den landbouwer en den minderen man in het algemeen te nemen tot zijn meest geliefkoosde personages en ten tweede door zijne onderwerpen van ernstigeren of minder verheven aard op luimige wijze te vertolken. De beoordeeling was juist, de hoog-schatting verdiend.

Breughel koos meer onbewimpeld en meer bewust dan een zijner voorgangers den minderen man, en meer bepaald den boer, tot voorwerp zijner studie. Peter Aertsen (1508—1573) was hem voorgegaan in het schilderen van tafereelen uit het volksleven; Jan van Hemissem, een nog vroeger tijdgenoot, had het volk van Jerusalem onder de trekken van den eigen landaard de voornaamste rol toegekend in zijne Bijbelsche voorstellingen; Breughel ontgon gretiger de rijke mijn der volksgebruiken en der volkswijsheid en nevens de stedelingen ruimde hij de boeren eene aanzienlijke plaats op zijn tafereelen in. Al deze schilders zetten de richting voort, die Quinten Massys hun eerst aanwees en Lucas van Leyden met zoo grooten bijval had gevolgd; zij waren de echt vaderlandsche kunstenaars van hunnen tijd.

Maar, zooals wij zegden, Breughel was meer dan een hunner de boeren-schilder. Wij kunnen licht begrijpen hoe hij zijn eigen weg vond. Hij was begonnen als landschapschilder: zijn oudste teekeningen bewijzen het ten duidelijkste; hij had zich naderhand en waarschijnlijk op aansporing der Antwerp-sche drukkers en uitgevers van gravuren, die in hem een ongemeene lust en be-gaafdheid vonden om het volksleven af te beelden, gaan toeleggen op de stu-die van de zeden en gebruiken van den minderen man en die beide neigingen versmeltende vond hij er smaak in den bewerker van het veld af te beelden in zijn gewone omgeving, het landschap.

Niet alleen voor zijne Jaargetijden kiest hij het veld tot schouwplaats, ook in zijne Boerenkermessen, in zijn Beganckenis te Meulebeek, komt het landschap als achtergrond te pas; in zijn Moord der Onnoozele Kinderen, in zijn Kruisdraging, in zijn Val van Saul ruimt hij het een aanzienlijke plaats in. Hoeveel te meer, daar waar hij geen ander inzicht schijnt te hebben dan ons een tooneel uit het boerenleven voor oogen te stellen, moest hij blijk geven van zijn liefde voor het landschap en van zijn kunst om het te schilderen. In de natuurgezichten zijn het niet alleen de boomen en de velden, die hem aantrekken; ook de schilderachtige vorm der boerenwoning, der dorpsstraat en der dorpskerk bekoren hem.

Hij schijnt wel de eerste geweest te zijn, die iets en veel gevoeld heeft voor den bewoner van het platte land. Terwijl voorgangers en tijdgenooten, op weinig uitzonderingen na, alleen godsdienst, fabelleer of geschiedenis waardig ach-

ten om in beeld gebracht te worden en dat voor die uitzonderingen enkel het burgerlijk leven hunner eigen omgeving of wel het landschap en wat zij als prachtstaaltjes ervan aanzagen bekoorlijkheid bezaten, vond Breughel er behagen in den eenvoudigen landman te laten optreden als hoofdpersonage in een handeling voorvallende op zijn eigen gebied. Onder de talrijke stukken, welke de keizerlijke galerij van Weenen van hem bezit, is er een waarop, aan den voet van een boom, een boer een jongen bedreigt, die in de takken geklommen is om een vogelnest te rooven; op een ander ziet men in een winterlandschap twee jagers en talrijke honden door het besneeuwde veld trekken, terwijl de boeren voor hun huis vuur maken en de kinderen schaatsen rijden op de bevrozen vijvers; of wel de boeren zijn aan den dans, of wel zij zitten aan den bruiloftsdisch, op boersche wijze feestelijke uren doorbrengende.

Er was dus buiten het schilderenswaardige, het deftige, het godsdienstige leven nog een ander bestaan, dat verdiende opgemerkt te worden; de mensch leefde dus niet alleen van het woord, dat komt uit Gods mond, maar ook van het brood, en den schilder mag niets menschelijks vreemd blijven. Men had gemeend dat het penseel alleen hen mocht vereeuwigen, die verheven zijn boven de gewone stervelingen en omringd en bekleed zijn met het rijkste en kleurigste dat er schittert onder de zon of daarboven, en daar wordt het nu op eens verkondigd en bewezen, dat ook de nederigsten kunnen schilderachtig zijn in hunne alledaagsche vormen en bezigheden; dat er schoonheid liggen kan in het roode wambuis van den boer, in den witten voorschoot der boerin, in hunne verweerde hoeven en hutten, in hunne plompe vormen en verstompte tronies.

En dat Breughel pret vond in het figuur en in het gedrag der boeren lijdt geen twijfel. Zijn oudste levensbeschrijver leert ons niets verrassends, wanneer hij ons vertelt van de bezoeken, die Breughel bracht aan boerenkermessen en boerenherbergen; zijne schilderijen zeggen het duidelijk genoeg, dat hij met die menschen leefde en dat hij hun leven eigenaardig en bekoorlijk vond, eigenaardiger voorzeker en aantrekkelijker dan de beschaafde en afgeschaafde gebruiken der fatsoenlijke lieden. Zijne teekeningen bewijzen ons klaar, dat hij zijn nederige helden bespiedde in hun lief en leed, hun werken en vermaken: aldus zijn studiën naar dansende boeren, naar bijen-kweekers, die de korven ledigen, in het British Museum; die der Albertina, waarop een bedevaart is afgebeeld met het opschrift: „dit sin dije pelcrommen die op Sint Jansdach buyten brussel te muelebeec danssen moeten ende als sij over een brugge gedanst of gesprongen hebben dan sin sy genesen vor een heel jaer van Sint Jans sieckte. P. bruegel MCCCCCLXIIII. „En die andere in dezelfde verzameling, waarop hij schrijft onder een zittend mansfiguur: „Naer hedt leven” en de kleuren aanteekent, die hij heeft opgemerkt: swardte hoedt, swardte broek, swardte le (erzen), swartte pantens (panden), grisse rock.”

Daarom kreeg en verdiende Breugel zijn eersten toenaam, dien van Boeren

Breughel, ook zijn tweeden, dien van Viezen Breughel, welken zijn volk hem gaf en waarbij het nog elken grappenmaker aanduidt, was juist gekozen. Hij was een snaaksch gezelschap. Zeker hij hield van de boeren, hij vond ze schilderachtig en prettig; maar hij vond ze ook dikwijls koddig om te zien en koddig van doen. Niet dat hij ze bespottelijk wil voorstellen; neen, hij die zoo onbeschroomde karikaturen leverde, geeft de boeren trouw weer; wel niet mooier, maar ook niet leelijker dan zij zijn. Bij voorkeur toont hij ze ons in vroolijke stemming en handeling: zij eten en drinken, vieren vastenavond of kermis, dansen of vechten. Door den band dus zien zij er vroolijk en kluchtig uit.

Dit vonden de menschen natuurlijk aardig en leidde er hen toe hem zijn naam van vroolijken Hans te geven.

Hij hield nog van andere grappen. Als zijn meester noemt de geschiedenis Peter Coecke van Aalst, den schilder-graveur, en Hieronymus Cock, den uitgever-graveur; maar hetzij de geschiedenis hier waarheid of overlevering hebben geboekt, stellig is het dat de kunstenaar, die den grootsten invloed op Breughel oefende geen van deze beiden, maar wel Hieronymus Bosch, de schilder der fantastieke wangedrochtelijkheden, was. Breughel volgt wel niet dikwijls de buitensporige droomerijen van zijn voorganger, die immer onder den druk der nachtmerrie schijnt te werken; maar meer dan eens toch treffen wij in zijn werk dezelfde koddige monstertjes aan, die op allergekste wijze uit menschen en dieren of menschen en levenlooze dingen zijn samengeflikte. Ook in zijn werken, die rekening houden met gezonden zin en werkelijkheid, veroorlooft hij zich gaarne een sprong buiten de alledaagsche waarheid en buiten de deftigheid om de klucht in het leven haar recht te geven of om te herinneren hoe in de meest tragische toestanden vroolijke episodes worden aangetroffen. Zoo omringt hij in zijn gang naar Golgotha Christus, die onder het kruis bezwijkt, en zijne moeder, die bezwijmt van smart, door uitgelaten boeren en burgers, die naar het galgenveld trekken als naar een kermisplein. Ons volk was wellicht meer getroffen door de komische groepen dan door de dramatische, en zeker is het dat Breughel door vreugde en droefheid zoo naast elkander te stellen, de scherpte der laatste deed uitkomen; stellig ook dat met de historische lijdensafereelen als de Kruisdraging en de Moord der Onnoozele Kinderen af te beelden, zooals hij begreep dat zij in de waarheid zich hebben voorgedaan, hij wel buiten den gebaanden weg liep, maar toch een aangrijpend beeld leverde van wat die personages uit het Evangelie leden en wat de omstanders deden. Al die menschen traden wel op in treurspelen, die het aanschijn der aarde veranderden; maar toch hielden zij niet op, in zich zelve en voor ons, menschen te zijn gelijk de millioenen, die lijden en sterven zonder dat hun gaan en komen meer beteekenis voor het nageslacht heeft dan de bladeren, die groenen en verdorren op de boomen.

Nog in een ander deel zijner werken doet Breughel zich kennen als een nauwlettenden en belangstellenden opmerker der volkszedes en terzelfder tijd als een spotter, die al lachend lessen geeft, twee hoedanigheden die hem de gunst van

het groot publiek moesten verwerven. Ik bedoel zijne moraliseerende teekeningen, die gegraveerd en met toepasselijk opschrift voorzien werden. Breughel was door deze stukken de Vader Cats van zijnen tijd, even populair als de andere, maar een pittiger en stoutmoediger kunstenaar dan deze. Hadde hij de kwartijnen van den Zeeuwschen dichter te illustreeren gekregen, hij hadde er eenige pittige prenten voor geschapen, die wat rijker aan fantasie en wat levendiger van beweging waren geweest dan die, welke van de Venne leverde.

Ons volk schepte al vroeg behagen in moralisatiën en in die behoefte aan gangbare zedeleer voorzag Breughel door zijne sterk gekruide en schalksche afbeeldingen van spreekwoorden en spreuken, van hekelingen der volkszedes en volksgebreken. Boeren en geringe lieden speelden natuurlijk de hoofdrollen in die plastische zedepreken. De Alchimist (Algemist, zegt Breugel), die alles wat hij liggende en roerende heeft verspilt om zijn droom te verwezenlijken; de schoenmaker en zijn vrouw, die een „Allemode school” houden, waar de gekste wanorde heerscht; de boeren, die elkander naar het leven staan om een twist bij het kaartspel opgerezen; de Zeven Hoofdzonden en de Zeven Hoofddeugden; de Strijd om de geldzakken; de Strijd der vette tegen de magere keuken, dit alles levert hem stof om te moraliseeren, om te spotten, om zijne wijsheid en die van zijn volk lucht te geven. Hij neemt het niet tragisch op in zijn strijd tegen het kwaad, in zijn propaganda voor sociale hervormingen; hij vindt het enkel kluchtig, dat alles zoo geheel anders is dan het behoorde. De menschen van zijnen tijd vonden pret in die scherp gekruide aanvallen, in dit ongenadige, maar ook onpersoonlijke uitlachen van wat er verkeerd loopt in ons wereldje. Ik zal niet beweren, dat de aardigheid van die spotprenten voor ons nog genietbaar is: het zout is wat heel grof om ons te smaken of het zinnebeeld wat ver gezocht om ons te treffen.

Maar wat voor ons niets van zijn aantrekkelijkheid heeft verloren is de kunst van den schilder. Langen tijd heeft men die miskend, men heeft in Breughel, den groven spotter, ook een groven borstelaar gezien. In de laatste tijden heeft men dit dwaalbegrip verlaten en heeft men bemerkt, dat de schilder der volkszedes een groot schilder, een aristocratisch kolorist was. En wezenlijk zijn onderwerpen mogen soms alledaagsch, zijn helden plomp, zijn scherts wansmakelijk zijn, in hem zit de ziel van een kunstenaar en de uitvoering zijner dorperes onderwerpen bewijst dit ten klaarste.

Hij had een hart voor het schoone in de ware natuur. Een boom, die staat te bloeien op den boord eener rivier, op het erf van een hoeve, of die zijn donkeren stam afteekent op de witte sneeuw en met zijn ontbladerde takken tegen den grijzen winterhemel een grillig net teekent; de bloempjes en het gras in de weide; het lisch aan den waterkant; de huizen met hun trapgevels, die krachtig en kleurig tegen den helderen hemel afsteken, behagen hem. De redelijke menschen mogen hem proza leveren, nuchter of gek; de onredelijke en eeuwige natuur levert hem in rijker mate nog het dichtelijk tafereel van haar immer aantrekkelijk en immer gezond leven; zoo potsierlijk en wan-

staltig hij de eersten vond, zoo eerbiedwaardig en schoon in haren eenvoud vond hij de andere.

En hij is een kolorist van uitstekende gehalte; hij bemint de waarheid in de menschen en de waarheid in het schilderen; hij neemt de kleur even pittig en even scherp waar als de zeden: hij verbloemt geen van beide, hij geeft ze in al hun ongetemperde kracht, maar ook in al hun aantrekkelijke eigenaardigheid weer. Terwijl de italianiseerenden niet alleen zochten naar behagelijke lichaamsvormen, maar ook naar opgesmukte tonen en tinten, hield hij vast aan de oude vaderlandsche overlevering van eerlijke waarneming der werkelijkheid en van hoog koloriet. Er lag iets boersch in de wijze waarop hij die overlevering toepaste: brokken uit den heele van stevig rood, ongemilderd wit, volle geel en bruin leggen kruimige plekken op zijn tafereelen, maar geven hun een stevigheid, die gunstig afsteekt tegen de gezochtheid van de verwaterde en verliflafte verwen der Romanisten.

Hij schildert echter niet altijd in volle kleuren, hij wist ook dat in de natuur de tint van menschen en dingen verweert en een zachtheid en warmte krijgt, die harmonie brengt tusschen de hoogste en de schelste tonen. Dit had hij opgemerkt en dit gaf hij in zijn schildering weer. Zijn koloriet is daarom stevig en malsch, eenvoudig en onderscheiden, natuurlijk en kunstig ter zelder tijd. Hij weet zijn volle tonen te verzachten, warmer of koeler te maken, te streelen en te koesteren zonder hun pit en kracht te ontnemen. Zoo leverde hij van die heerlijke bruinen, van die kostelijke gelen van die prachtige rooden, die zijne werken eene ongemeene aantrekkelijkheid en hem een waarde als schilder geven, die moeilijk te overschatten is. Terwijl de andere schilders schitterende tonen naast elkander plaatsen in volle kracht en heerlijkheid, gebruikt hij eenvoudige boersche kleuren, maar weet hun door ze met licht te drenken, door ze te toetsen, zooals in de werkelijkheid de lucht alles tint en toetst, een fijnheid en kostelijkheid te geven, die zijn voorgangers niet kenden, maar die wij bij zijne opvolgers en inzonderheid hij boerenschilders als Brouwer en van Ostade zullen bewonderen.

Voor enkele jaren bezat de Louvre van Peter Breughel I geen enkel stuk. Wel stonden toen op zijn naam een paar zeer kleine schilderijtjes. Gezicht op een dorp en Boerendans, maar geen van deze beiden kan met eenigen schijn van grond hem toegeschreven worden. In 1892 werd aan het Museum een ander klein stukje geschonken door Paul Mantz, getiteld de Bedelaars, gedagteekend van 1568 en merkwaardig fijn van toon, een fraai staaltje van 's meesters keurigen trant. Eindelijk verwierf het nog de schildering, waarvan wij hierbij de gravuur laten gaan en die om meer dan ééne reden van ongewoon belang is; zij behandelt hetzelfde onderwerp als een groot stuk van Breugel, dat behoort aan het Museum van Napels, ook van 1568 gedagteekend en in waterverf geschilderd is. Onze meester gebruikte wel eens meer die ouderwetsche stof. Zoo bezit het Museum van Napels een tweede stuk en de heer Ed. Fétis een tafereel de Drie Koningen, die op dezelf-

de wijze geschilderd zijn. Het stuk uit den Louvre is geen trouwe kopie van dat uit het Museum te Napels. Wel zijn de personages in hun handeling volkomen dezelfde, wel stemt het landschap in zijn groote trekken overeen, maar in vele gewichtige bijzonderheden verschilt voor- en achtergrond van de eene schilderij met die van de andere. Breughel heeft zich zelve herhaald zonder zich te kopieeren. Daarbij komt dat de heele vinding en ineenzetting pittiger en eigenaardiger, de bewerking rijker en keuriger dan gewoonte is, hoedanigheden genoeg om het werk voor een van Breughels meesterstukken uit te roepen. De Louvre kocht het in de openbare veiling van baron Leys in Antwerpen tegen 18.000 frank, den hoogsten prijs, die ooit voor een schilderij des kunstenaars betaald werd. Die prijs was een verrassing voor iedereen, ook voor het Antwerpsche Museum, dat gaarne het stuk zou bezeten hebben, maar zijn tegenwoordiger geen vrijheid gelaten had een prijs te besteden zoo hoog en zoo geheel buiten de vroeger aan schilders werken betaalde. Na die veiling mag men gerust zeggen, dat de goede werken van Breughel verdubbeld zijn in geldwaarde, en die stijging in prijs is het gevolg der meerdere aandacht, die men in de laatste tijden gewijd heeft aan de kunst van den meester en de grotere achting, die men er voor is gaan gevoelen.

Het onderwerp der schilderij is eene plaats uit het Evangelie van Mattheus (Cap. XV, v. :14) waarin Christus zegt: „De Phariseërs zijn blinden en leiders van blinden. Zoo een blinde een blinde leidt vallen beiden in den put.” Zes blinden gaan door het dorp, zij houden elkander vast bij den schouder of bij middel van hun gaanstokken. De eerste, de leider, is in den put getuimeld; de tweede valt boven op hem; de anderen gaan voort en geen twijfel of hetzelfde lot staat hun te wachten. Op den achtergrond strekt het dorp zich uit met zijn kerk en het grasplein daarvoor, waarop de boer zijn koe weidt en de hoenders rondloopen, met zijn beek, waaraan een tweede koe drinkt, met zijn hoeven en huizen tusschen de bosschen verspreid.

De jammerlijke geschiedenis der blinden werd wel vroeger verteld, maar nimmer op zoo humoristische en terzelfder tijd zoo pakkende wijze. Het is grappig en treurig: die menschen zijn ongelukkige stumpers, deerniswekkende misdeelden: in gewone omstandigheden zouden zij medelijden wekken; maar het ligt niet in Breughels aard of bedoeling het menschelijk hart week te maken; hij wekt veel liever lachlust. Hij maakt dus van zijne blinden bedelaren, die op den boer gaan en een plunje zoo potsierlijk als schilderachtig dragen: een lichten of donkergrijzen of witten mantel, een hoofddeksel zonder naam en zonder vorm, een hoed of muts of koof, grijze, witte, roode of groene broeken en kousen; aan den gordel een bedelzak of eenig ander gerief. En hun hoofd ziet er al even wanstaltig uit: een aangezicht zonder oogen, slecht geschoren, verhard en verwoest door weer en wind. Zoo strompelen zij daar voort met klagende uitdrukking en deerniswaardige onbeholpenheid; onmachtig om zich zelve te helpen kunnen zij elkander nog minder bijstaan. Een heel gedicht van kommer en ellende staat op hun uiterlijk te lezen, het spreekt van dagen

zonder brood, van nachten zonder dak, van gesukkel langs den openbaren weg, ten laste van den boer, tot spot van de kinderen. Want zij zien er vreemd en belachelijk uit en nog kluchtiger tooneel gaan zij verbeelden, wanneer zij straks het voorbeeld van hun leider volgende, hals over kop in den put zullen buitelen.

Maar terzelfder tijd als de ongenadige opmerker en spotter dit jammerlijk menschensnoer op den voorgrond voorbij laat trekken, laat de bewonderaar der altijd gezonde en altijd heerlijke natuur op den achtergrond een gezicht oprijzen zoo helder en rustig, zoo liefelijk en lachend als het andere wanstaltig en onrustig is. Wat ziet er zoo'n boom frisch en frisch uit; wat heeft zoo 'n koe pret in de weide; hoe vriendelijk lacht u zoo 'n gevel en dak en toren uit het verschiet toe: die weten van geen menschelijke ellende en leelijkheid, hunne waarheid is altijd gezond en deftig. Er is klaarblijkelijk fantasie in de potsierlijkheid der menschen: Hieronymus Bosch is niet vreemd aan die grappige aantakeling; er is geen fantasie, enkel eerbiedige weergeving in het landschap.

En nu de kolorist. De lucht is helder, vast tot hardheid toe, maar het is een lichtende vastheid, waartegen gebouw en gewas krachtig afsnijden. De grond is bruin, groenbruin is het loof der boomen, lichtbruin of groenachtig zijn de gebouwen, vaalgroen de weide: het is een heele toonladder van bruine en sobere tinten, waarin het licht van den dag heerlijke fijne spelingen legt, een mengeling van stevigheid en malschheid, Zoo ook in de figuren en de klederen van weinig verschillende grondkleuren, maar rijk aan tinten, die aan de schijnbare armoede van het palet een ongemeene kostelijkheid geven. De schilder heeft de werking van het licht op de neutrale, weinig sprekende tonen gadeslagen en gevonden dat het er een ingewikkeld leven en hooge waarde aan geeft. Hij weet de tonen door elkander te doen gelden; het kouder grijs in al zijn schakeeringen komt gelukkig uit op het warme bruin, doortrokken van licht; een plekje rood of wit doet zich gelden op de stillere tonen. Eene ontdekking en verrijking der kunst is deze tegenstelling der kleuren, die op een samenwerking uitloopt, en deze werking van het licht, die de tonen verzacht, vermalscht en veredelt zonder dat ze er door ontaarden.

Wij zegden, dat Breughel twee zonen had, die als schilders roem verwierven. Jan en Peter; de eerste, die een gansch anderen trant aanneemt; de tweede die zijn vader trouw blijft. De laatste vooral is belangrijk in de geschiedenis van den ouderen Peter. Inderdaad er valt niet te twijfelen of de jonge Peter kwam zijn vader zoo dicht bij dat de werken van beiden allicht met elkander moeten verward zijn. Nooit kwam dit treffender uit dan in de veiling Leys, waarvan wij reeds spraken. De groote Antwerpsche schilder, die zooveel van de Breughels leerde en ze zoo hoogschatte, bezat niet alleen de Blinden en een ander fraai stuk van Boeren Breughel, maar ook een Boerenbruiloft, geteekend „P. Breughel 1610” een Winterlandschap met schaatsenrijders van 1621 en een Boerenkermis van 1626; al deze stukken van den

zoon zijn van groote kunstwaarde en bewijzer klaar de ongemeene verdiensten van den helschen Breughel. Welnu onder de werken van Boeren Breughel zijn er die wij kennen uit gravuren, terzelfder tijd als uit schilderijen. De meening is vooruitgezet, dat de jongere Peter de teekeningen van den ouden tot onderwerpen zijner schilderijen bezigde en die zoo uitstekend in kleur bracht, dat zij voor het werk van den vader doorgaan. Voor sommige werken doet dit twijfel ontstaan, aan wie van beiden zij toe te schrijven zijn. De vraag is op dit oogenblik wel opgeworpen, maar niet opgelost; het valt niet in ons bestek ze hier nader te onderzoeken.





PETRUS PAULUS RUBENS.
DE DRIE SCHIKGODINNEN DEN LEVENS-DRAAD
VAN MARIA VAN MEDICI SPINNEND.

15. P. P. RUBENS.

I.

De Louvre bezit een aanzienlijk getal schilderijen van Rubens: vooreerst de wereldberoemde *Geschiedenis van Maria van Medici*, bestaande uit 24 stuks, over welke wij later wat uitvoeriger willen spreken en dan nog 17 andere werken afzonderlijk in den loop der tijden aangeworven.

Een dezer stukken de *Vlucht van Loth* (Nr. 425) draagt een jaartal en eene handteekening, het is een van het halfdozijn stukken, die Rubens aldus kenmerkte. Het jaartal is 1625. De *Catalogus* geeft niet aan op welke wijze het in de verzameling gekomen is, maar voor mij bestaat er geen twijfel of het is gemaakt voor het Fransche hof gedurende het laatste verblijf, dat de meester in Parijs maakte om de *Medici-Galerij* af te werken en te plaatsen. Het is nog geheel in den trant van de galerij zelve en van 's meesters vroegere jaren, trant dien hij na zijn terugkeer uit Frankrijk voor goed zou vaarwel zeggen. Loth en zijne vrouw verlaten de veroordeelde stad. De eerste volgt gedwee, maar diep bedroefd den engel die hem leidt; de laatste aarzelt en keert zich om, luisterende naar den engel, die haar vermaant voort te gaan zonder het hoofd om te wenden. De twee dochters volgen; de eene in een mand op het hoofd den huisraad dragende, de andere den ezel bij den toom leidende. Het is een rei beeldschoone, zware gestalten in harmonische beweging vooruitgaande; met zorg geteekend, geschilderd met dunne verf in rijke bonte kleur en gebroken tonen met overvloedig licht, dat van gulden klaarte rechts naar vaster, koeler helderheid links overgaat.

Behalve de dagteekening komt er op de schilderij een kleine bijzonderheid voor, die bewijst dat zij wel gemaakt is terzelfder tijd als de *Medici-Galerij*. Nevens de voorste der dochters loopt een schoothondje, hetzelfde diertje dat Rubens afbeeldde in het stuk de *Geboorte van Lodewijk XIII* en dat de infante Isabelle hem had meegegeven om het aan de koningin van Frankrijk van harentwege te schenken."

Een ander stuk uit den Louvre, dat insgelijks door Rubens geschilderd werd gedurende zijn verblijf te Parijs in 1625, is het portret der koningin van Frankrijk Anna van Oostenrijk (Nr. 459). Ongelooflijk mag het heeten, maar waar is het, dat dit portret eener koningin van Frankrijk in het groot Museum van Parijs eenen verkeerden naam draagt en gedoopt is „Elisabeth koningin van Spanje," terwijl elders, zooals in het Rijksmuseum te Amsterdam, het zijn echten titel voert. Anna van Oostenrijk was vooraan in de twintig toen Rubens ze

schilderde. Eene schoone vrouw was zij niet, daarvoor waren hare oogen te dik hare oogschelen te zwaar en het onderdeel van het gelaat te log; maar zij had wonderschoone armen en handen en Madame de Motteville getuigde van haar, dat heel Europa er den lof van zong en dat hunne blankheid die van de sneeuw evenaarde. Het is een staatsieportret, maar de stijfheid en loomheid van het model meer nog dan de vorstelijke praal, waarmede het omgeven is, nemen de grootste aantrekkelijkheid weg, die een vrouwenportret hebben kan: leven en bevalligheid.

Een ander portret uit den Louvre werd eveneens door Rubens in Parijs uitgevoerd en het model staat in betrekking tot de Medici-Galerij. Het is dat van baron de Vicq, ambassadeur der Spaansche Nederlanden bij het Fransche hof in den tijd toen Rubens zijn groot werk voor de koningin-moeder schilderde (Nr. 458). De overlevering wil dat door toedoen van dezen staatsman de uitvoering der Medici-Galerij aan den grooten kunstenaar werd opgedragen. Dat hij een hoofdrol hierbij zou gespeeld hebben is niet aan te nemen: Maria van Medici was de zuster der hertogin van Mantua, wier hofschilder Rubens lange jaren was geweest, zijn roem was heel ons land door en ook over de grenzen verspreid en de vorstin zal wel zelve de keus van den schilder harer geschiedenis gedaan hebben. Dat baron de Vicq in de onderhandelingen tusschen de Fransche vorstin en den Antwerpschen kunstenaar optrad is echter hoogstwaarschijnlijk. Rubens schilderde zijn portret en dat zijner vrouw in of rond 1625, zonder twijfel te Parijs. Beide portretten zijn bij elkander gebleven tot in 1850, wanneer zij in de veiling van koning Willem II gescheiden en aan verschillende koopers toegekend werden. Het portret van den baron de Vicq is dat van een stoeren, krachtigen, ofschoon grijzenden man, in stevigen breeden trant geschilderd.

Een derde portret staat ook, ofschoon minder rechtstreeks in verband met de Medici-Galerij, dat der dame uit de familie Boonen (Nr. 461). Het stuk werd aangekocht door den hertog van Choiseul in de veiling der baronnes van Boonem (Brussel, 1776); het droeg toen en niet ten onrechte den naam van „eene dame uit de familie van Boonem” dien het tot heden toe nagenoeg bewaard heeft. In 1793 kocht de Staat het aan. Het heeft lange jaren gehangen in de groote galerij van den Louvre vlak onder het stuk de Opvoeding van Maria van Medici en in dit stuk kwam dezelfde vrouw voor als eene der Drie Gratiën. De overeenstemming der twee hoofden is volkomen en echter schijnt zij niemand opgevallen te zijn. De vrouw die hier afgebeeld wordt, behoorde dus tot de bekenden van Rubens; wij mogen er bij voegen dat zij was zijne beste vriendin, zoodat men, oneerbiedig genoeg en zonder eenig bewijs, haar den naam van 's kunstenaars geliefde heeft gegeven. Zij is niemand anders dan de Vrouw met den Strooien hoed uit de National Gallery van Londen, Susanna Fourment, de toekomstige schoonzuster van Rubens.

Vóór en na zijn huwelijk met hare zuster Helena schilderde Rubens haar herhaaldelijk. In zijn eigen sterfhuis bevonden er zich niet minder dan zeven exem-

plaren van haar portret. En toch men ziet het hier zoowel als in Londen, zij was geene vrouw die een Antwerpenaar „een stuk van Rubens” zou heeten, verre van daar, zij is teer van lichaamsbouw, fijn van gelaatstrekken, met groote oogen die u droomerig aankijken, eene vrouw die aantrekt door haar verstandig uitzicht eerder dan door haar weelderig uiterlijke. Zij moet Rubens' uitverkorene geweest zijn naar den geest, de vrouw die hem verstond en met wie het hem een genot was van gedachten over zijne kunst te wisselen.

Susanna's zuster Helena Fourmant, die wij daar zoeven noemden, hangt ook hier (Nr. 460). Zij was Rubens' tweede, hartstochtelijk beminde vrouw. Zij is afgebeeld met een harer kinderen op den schoot, een tweede staat links, rechts ziet men een paar vooruitgestoken kinderhanden die aan een derde wicht toehooren. Het stuk is merkwaardig, vooreerst omdat het onafgewerkt is gebleven en men aldus te zien krijgt hoe de meester zijn werk aanlegde en voortzette. Op een lichten amberkleurigen grond schilderde hij de hoofden tamelijk ver af, het overige is enkel geschetst, het witte kleed van Helena Fourment en haar grijze hoed met witte pluim, het zwarte mutsje van het kind op haren schoot, met rood lint, zijn zwart kleed en dat zijner zuster, met de roode draperij op den stoel, is al wat er hier kleur heeft. En niettemin is het werk meesterlijk, zoo levendig zijn de hoofden, zoo fijn de lichtjes aangeduide tonen.

Niets natuurlijker dan te veronderstellen dat het geschilderd werd in Rubens' laatste levensdagen en dat de dood hem belette het te voltooien. En nochtans zou men zich bedriegen. Wij kennen de twee kinderen, die hier afgebeeld staan; het meisje is het oudste kind van Helena Fourment, Clara-Joanna, geboren den 18en Januari 1632; het jongetje op moeder's schoot is Frans, haar oudste zontje, geboren den 12en Juli 1633, de lieveling zijns vaders; de uitgestoken armen zullen wel toehooren aan den onzichtbaren jongeren dreumes Isabella-Helena, geboren den 3en Mei 1635. Clara-Joanna kan 5 jaar oud zijn; Frans drie en half, de jongste zou dan anderhalf jaar tellen en de schilderij moet gemaakt zijn in het begin van 1637, ruim drie jaar voor 's meesters afsterven. Tusschen zuster en broer ziet men eenige vegen verf in de lucht; het is de schets van een vogel, waarmede de kleine jongen speelt, zooals het krukje bewijst dat hij in de hand heeft.

Behalve de Vlucht van Loth bezit de Louvre verscheiden godsdienstige stukken van Rubens vooreerst een Elias in de Woestijn (Nr. 426) en een zoo genoemde Triomf van den Godsdienst (Nr. 432). Volgens den Catalogus, die hierin de legendarische overlevering herhaalt, zouden beide schilderijen deel gemaakt hebben van de kartons eener reeks tapijtwerken bestaande uit negen stukken, welke Philips IV aan Olivares zou geschonken hebben om er het Karmelieten klooster van Loeches, dat hij gesticht had, mede te versieren. De waarheid is dat de tapijten gemaakt werden in het jaar 1627 voor de Infante Isabelle, die ze schonk aan het klooster der Descalzas Reales te Madrid, waar zij zich nog bevinden. De volledige reeks bestaat uit twaalf stuks, een der twaalf werd in vieren verdeeld, zoodat het geheele getal steeg

tot vijftien. Hun oorspronkelijke naam en onderwerp was de Triomfen en de figuren van het H. Sacrament des Altaars. De kartons bleven tot in 1648 in het paleis der landvoogden te Brussel, dan werden zij op zijn verzoek gezonden aan koning Philips IV, die ze waarschijnlijk schonk aan de kerk van het klooster van Loeches. De schetsen, die terzelfder tijd naar Madrid gezonden werden, bleven in het bezit des konings en bevinden zich nu nog in het Museum te Madrid. De schilderijen, die tot in 1808 in de kerk te Loeches hingen, werden in dit jaar door de Franschen ontvoerd; twee ervan werden geschonken aan generaal Sebastiani, die ze verkocht aan den Louvre; de vier andere kwamen later en zijn nog in het bezit van den hertog van Westminster te Londen. Het tweede genoemde der stukken uit den Louvre stelt voor de Zegepraal van het H. Sacrament op de Wijsbegeerte en de Wetenschap. Beide stukken zijn de minste uit de reeks: het zijn weidsche, ruwe schilderijen gemaakt om te dienen als modellen voor de tapijtwevers, op doek gebracht door leerlingen naar de schetsen van den meester en door dezen vluchtig hertoetst.

Dan komen een paar groote altaarstukken vooreerst de Aanbidding der Koningen, die besteld werd door de weduwe van Petrus Peckius, den kanselier van Brabant, voor het hooge altaar der kerk van de Annonciaden te Brussel. De twee dochters van den staatsman woonden in dit klooster, hij zelf werd in de kerk ervan begraven. Die kerk werd in 1627 gewijd, het was in dit jaar of korts daarna, en niet in 1612 zooals de catalogus van den Louvre zegt, dat het stuk werd geschilderd. Het is een van Rubens' beste werken grootendeels van zijn eigen hand, gelukkig van ineenzetting en schitterend van kleur. De hooge tonen der vorstelijke gewaden, rood, oranje, goud en zilver, wisselen af in rijke harmonie, en worden verhoogd door de malsche schaduwen en verzacht door de speling van lichten en tinten.

Het tweede groote stuk is een Christus aan het Kruis met Maria, Johannes en Maria Magdalena (Nr. 431) geschilderd in 1616 of 1617 voor het hoofdaltaar der Jezuitenkerk te Sint Winnoxbergen, zonder groote kracht van kleur maar in stille gesmijde tonen. Wat het stuk onderscheidt is de diepte der uitdrukking: de Godmensch is gestorven, de menigte heeft den Golgotha verlaten, enkel een drietal getrouwen zijn overgebleven en dragen de wanhoop op hun gelaat. De verduistering der zon heeft opgehouden, de hemel is opgehelderd en een zacht gelijk licht heerscht overal. Het is een tooneel van verlatenheid: de misdaad is zegevierend heengegaan, de deugd is overgebleven, alleen met hare smart en rouw.

Eindelijk een paar Madonna's. De Moedermaagd omringd door de heilige onnoozele kinderen heet het eene stuk (Nr. 448). Onze Lieve Vrouw met het kind op den arm is omringd door een veertigtal engelen, waarvan enkele haar dragen, anderen haar kronen, de overige rondom haar zweven. Rubens hield van dit onderwerp en schilderde het meer dan eens. Het stuk uit den Louvre onderscheidt zich van de andere doordien de engelen talrijker en

kleiner zijn. Kinderen waren voor den grooten dramatischen kunstenaar de liefelijkheid en de vreugde in het leven; hij was nooit moe de malschheid hunner lijfjes, de gratie hunner beweging, de argelooze guitigheid hunner gezichtjes te bewonderen en te doen uitkomen. Hij deed het hier met ongeëvenaarde lichtheid van hand en frischheid van toon. Ieder bewonderaar van Rubens heeft een stuk dat hij voor het beste van zijn werken aanziet; Jozef Israëls bekende mij dat hij deze Madonna met de engelen hield voor het schoonste aller stukken van den meester. Het dagteekent van 1615 ongeveer.

De andere Madonna, Onze Lieve Vrouw met het Kind en Engelen in eenen bloemenkrans (Nr. 429) werd geschilderd in 1621 voor den kardinaal Frederik Borromæus, een der helden van Manzoni's *I promessi Sposi*. De vloeren Breughel schilderde er de bloemen rond en schreef er over aan den zaakgelastigde van den kardinaal: „Ik zend U hierbij het schoonste en zeldzaamste stuk dat ik van mijn leven maakte. De heer Rubens heeft ook bewijs gegeven van zijn talent in het middeldeel, waar hij een zeer fraaie Madonna geschilderd heeft. De vogels en de dieren zijn geschilderd naar het leven en naar die welke de doorluchtige Infante (Isabella) bezit.” Het stukje is inderdaad zeer lief; Rubens heeft zich klaarblijkelijk beijverd om zijn tonen in harmonie te brengen met de vastere, meer emailachtige penseeling van zijn medewerker.

Van geheel anderen aard is de Boeren kermis (Nr. 462), een van Rubens' meesterstukken. Het werd door hem geschilderd na 1635, wanneer hij den zomer placht door te brengen op zijn pas aangekocht landgoed. Buiten een kleineren Boerendans in het Museum te Madrid is dit het eenige stuk dat hij gewijd heeft aan landelijke pret. Maar hij heeft zijn onderwerp op zijn manier opgevat, zooals geen andere het deed noch doen kon. Hij heeft aan die kermisvreugde eene epische grootheid geleend, die van zijn stuk het heldendicht van het Vlaamsche vreugdebedrijf maakt. De boeren van Teniers vergeleken bij de zijne worden stille voorname lieden, die van Ostade verfijnde dorpelingen, die van Brouwer versufte drinkebroers. Hier leeft alles met eene uitgelatenheid en eene ongebondenheid, die deze kermishelden boven eerder dan beneden het menschelijke stelt. Met zooveel toemeloosheid, met zooveel Berzekirs-woede werd er nooit gedronken, gedanst, geminnekoosd: het is een titanenwerk in zijnen aard. Ook als schildering, als uitbundigheid van kleur en licht is het een meesterstuk.

Twee landschappen van Rubens bezit de Louvre. Het een (Nr. 464) een veldgezicht, waar twee houtzagers aan het werken zijn, en een vogeljager op steek zit bij zijn net. Het is in den morgen, de zon is daar zoo even opgestaan en zendt hare jonge stralen door de dampen, die het veld nog overdekken, een tooneel dat Rubens gezien heeft en waar hij meer de stemming dan de bijzonderheden van weergeeft.

Het tweede stuk, indien men ook dit een landschap mag heeten, verbeeldt een Steekspel dat gehouden wordt bij ondergaande zon in de nabijheid van een

kasteel, welk aan Rubens' zomerverblijf „Steen” herinnert (Nr. 463). Evenals het eerste is dit zeer vluchtig geschilderd, niet veel meer dan geschetst, zoodat beide stukken wel tegenhangers schijnen te zijn, het eene een morgen- het andere een avondtooneel weergevende. Wel zijn beide in een zelfden tijd, in 1639 ongeveer, geschilderd, maar verder zijn zij geheel onafhankelijk van elkander.

Onder de stukken, die de Louvre reeds sedert geruimen tijd bezit, valt nog te vermelden een landschap met een regenboog, waarin herders hunne kudde wachten en zich met fluitspel vermaken (Nr. 465). Het stuk is de middelmatige herhaling van een oorspronkelijk werk, dat zich in de Ermitage bevindt. Ten onrechte wordt ook aan Rubens toegeschreven een *Vlucht in Egypte* (Nr. 430) Onder de vele misslagen door de opeenvolgende schrijvers van den Catalogus begaan is wel de koddigste, dat zij dit stuk voor echt doen doorgaan er bijvoegende dat een tweede exemplaar, dat zich in den tijd van Napoleon I te Parijs bevond en toen voor een *pasticci de Dietrich* doorging aan Cassel werd teruggegeven. Het stukje van Cassel integendeel is een juweeltje van Rubens' hand in navolging van Elsheimer geschilderd; dat van Parijs is een onbeduidende kopie van het werk van den Duitschen schilder.

Onder de stukken „toegeschreven” aan Rubens verdient aangestipt *Diogenes die een mensch zoekt* (Nr. 467). Het groote werk is inderdaad niets meer dan een atelierstuk, maar de samenstelling is wel van Rubens, zooals bewezen wordt door de schets die hij er voor maakte en die het Museum van Frankfort bezit.

Onder de laatst aangeworven stukken dient nog vermeld een fraaie kleine schets der *Verrijzenis van Lazarus* (Nr. 692). Het groote eenigszins gewijzigde stuk bevindt zich in het Museum van Berlijn.

Met de verzameling Lacaze zijn tal van Rubensen in den Louvre gekomen, geene echter van bijzondere waarde. De meeste zijn schetsen: belangrijk onder deze zijn vier stuks voor de plafonds der Jezuiten-kerk van Antwerpen *Abraham en Isaac*, *Melchisedech en Abraham*, *de Kruisrechtingen* *de Kroning van Maria*. Verder nog de schets van *Philopœmen* *krijgsoverste der Acheërs*, waarvan de schilderij niet meer te vinden is, en de schets eener brok uit de *Verheerlijking van Jacob I in Whitehall te Londen*. Met de Lacaze-verzameling trad de Louvre nog in bezit van een portret van *Maria van Medici*, als *genius van Frankrijk* voorgesteld, een groot maar onbeduidend stuk en een studiekop gemaakt voor den *H. Joris* uit de schilderij *de H. H. Dominicus en Franciscus de wereld beschermende* uit het Museum van Lyon, verkeerdelijk door den Catalogus aangegeven als een *H. Joannes*. Een *Romeinsch Landschap*, een *Job* door de *duivels geplaagd* en het portret van een oud man zijn onecht.

Het voornaamste der afzonderlijke werken van Rubens die de Louvre bezit is *Thomyris Wraak* waarvan de afbeelding hierbij gaat (Nr. 433).

Het stuk stelt een gruwelijke daad op eene meer decoratieve dan afschrik-



PIETER PAULUS RUBENS.
THOMYRIS' WRAAK.

kende of aangrijpende wijze voor. Toen de koningin der Scythen, Thomyris, den koning der Perzen Cyrus had overwonnen, liet zij hem het hoofd afhouden en dit in een vat, met bloed gevuld, doopen, zeggende: „Verzaad u met bloed, gij die er altijd naar gedorst hebt.”

De koningin zit op haren troon, waar een viertal treden, met een bont Oostersch tapijt bedekt, heen leiden; boven haar welft zich een hemel van rood fluweel. Zij draagt een wit zijden kleed met gulden bloemen doorweven en een witzijden mantel, rijker met gouden figuren bezaaid en met hermelijn gevoerd. Aan den rechterarm is een roode mouw van een ander kleed zichtbaar, van het hoofd op de schouders daalt een zwarte kanten sluier, hare voeten rusten op een blauw kussen. Haar bovenlijf is voorover gebogen; zij ziet naar het afgehouden hoofd van haren vijand, door een beul boven een rijk gedreven koperen vat gehouden.

Aan de linkerzijde der koningin bevinden zich twee jonge hofdames, de eene bruin van haar, gekleed in een amberkleurigen bouwen, waarover een blauwe draperie geslagen is; de andere is eene blonde, van wie men niets dan het hoofd ziet. Achter deze staat een oude vrouw, die men op meer schilderijen van Rubens aantreft en die al ouder en ouder wordt naarmate de schilderijen van jongeren datum zijn. Hier is zij een besje met tandeloozen mond, scherp vooruitstekende kin en ingevallen wangen. Aan de rechterzijde der koningin staan twee soldaten met Romeinsche helmen, en twee hovelingen, waarvan de oudste een tulband, de jongste een Hongaarsche pelsmuts draagt. Tusschen deze beiden hurkt de beul met het afgehouden hoofd in de hand. Al de personages richten den blik naar de verrichting van dezen laatste. Een hondje staat tegen de vaas, gereed om het bloed op te likken, dat van het vat zou druppelen. In het bovendeel, tusschen de roode draperie en een torso-kolom, heeft men uitzicht op een licht bewolkten hemel.

Het drama beslaat weinig plaats in de samenstelling. Zeer koelbloedig, zachtzinnig, ik geloof waarlijk glimlachend, buigt de koningin het hoofd om de bloedige daad aan te zien. Hare maagden staan heel koel in haren prachtige dos en hare prachtige gestalte met kinderlijke argeloosheid overeind; enkel verwaardigt zich een der twee ter nauwernood haar hoofd, haar blanke blonde hoofd, te buigen met eenige nieuwsgierigheid. Aan de andere zijde rijzen de maannen op in hunne gewichtige deftigheid, en ook alweer in hunnen rijkgekleurden dos; de oude heel voornaam neerblikkend zonder er veel acht op te slaan; de roode, de eenige die nauw toeziet, let op of het werk netjes wordt verricht, maar blijft anders hardvochtig, onbewogen. Van den beul alleen is het gelaat tot een wreeden grijns vertrokken. Wat het meest treft in hem is de knoestige arm, die aanduidt dat er een werk van ruwe macht en barbaarsche ongevoeligheid wordt gepleegd.

Hoe is die onbewogenheid, dit gebrek aan dramatische kracht in den dramatischen kunstenaar bij uitnemendheid te verklaren? Rubens was, ja, in zijne kunst een ongeëvenaard tragisch dichter: het roerendste en het wreedste, het

heldhaftigste en het meest bewogen onderwerp durfde hij aan, en zoo grootsch of zoo gruwelijk kon het niet zijn of zijn bewerking klom aan en tot boven het peil van het gekozen drama. Men denke slechts aan zijn Christus in de Kruisrechting van 1610, aan zijn Geschiedenis van Decius Mus van 1618, aan zijn Slag van Ivry van twaalf jaar later, aan zijn Moord der Onnoozele Kinderen, zijn Martelie van Sint Lieven en zijn Feestmaal van Herodes uit het laatste tiental zijner levensjaren om zich te overtuigen dat het niet was uit gebrek of verzwakking van tragische ontroering en dramatische uiting, dat hij deze gruweldaad zoo zachtzinnig opvatte. Waar is het dat hij in zijn eerste tijdperk (1600—1610), waarin het krachtige en reusachtige overheerscht, den toeschouwer sterker zou aangegrepen hebben, en dat hij in het tweede gedeelte zijner kunstenaarsloopbaan (1610—1624), waarin vooral de kleur hem aantrekt, het ontzettende der daad meer hadde doen uitkomen. Dit laatste zeggen wij niet, als een gissing of gevolgtrekking uit het gezamenlijke zijner werken, maar op vasten grond. Rubens toch behandelde Thomyris' wraak tweemaal; eens in het stuk uit den Louvre en eens in een ander werk, dat behoort aan lord Darnley en dat door de gravuur van Pontius beter bekend is dan dat, welk wij hier bespreken. Het oudste der twee dagteekent van rond het jaar 1623. Daar als hier aanschouwt Thomyris hare wraakoefening, maar niet onbewogen blijft zij bij dit schouwspel; haar gelaat vertrekt, krampachtig spreidt zij de vingers uit, heel hare omgeving volgt met levendiger belangstelling het beulenwerk.

Maar tusschen de eerste en de tweede bewerking van hetzelfde thema was een tiental jaren verlopen en in dien tusschentijd had Rubens' trant zijn laatste omschepping ondergaan. Hij was meer en meer schilder geworden, en had aan de kunst van penseelen langs om meer die van teekenen en samenstellen ondergeschikt gemaakt. Het spel van kleur en tint, van licht en weerschijn was meer en meer een onweerstaanbare aantrekkingskracht op hem gaan uitoefenen, en of dan zijne personages wat minder of wat meer tot het gemoed spraken, daarom bekommerde hij zich minder. Als zijn verf maar bekoorde, als hij er maar in slaagde uit zijne tonen van kleur en van licht een geheel te scheppen dat hem behaagde, een schilderwerk waar zang in was, een gedicht in verf met zijn eigen rythmus, zijn eigen welluidendheid en harmonie, dan was hij tevreden en vierde hij zijn hoogsten triomf. En dit wilde hij en bereikte hij in de tweede uitgave van zijn Thomyris.

De rijkdom van tonen, het oneindige spel van licht en kleur, dat hij hier bijeenbracht, is iets ongeëvenaard. In het midden het witzijden kleed der koningin met het goud er op, gedeeltelijk in volle blank licht, gedeeltelijk in doorschijnende schaduw; rechts het weidsche amberkleurig kleed, op welks brekende plooiën het licht een fonkeling strooit van goud alsof het zelf geheel van het edel metaal ware; daarnevens de blauwe sluier en de purperen mouw; aan de overzijde het kapitale roode gewaad met de vale pelsmuts en de vale hooge laarzen; aan de benedenzijde het blauwe voetkussen, het oostersche tapijt, het

witte en zwarte hondje, het kostelijke vat; in de hoogte de roode draperie, de lichte hemel, de kostelijk bewerkte kolom, en ter halver hoogte de lichtende vleezen van aangezicht, schouders en handen, het helderste en glanzendste deel van al, waar het overige slechts tot omlijsting van dient.

De werking van het licht in dien rijkdom van kleur is al even heerlijk. Het daalt van rechts omhoog naar links omlaag, treft eerst de vrouwenhoofden in volle blankheid en valt dan in volle kracht op den blooten arm van den beul en op het gelaat van den man in het rood. Het glijdt langs de blauwe draperie der vrouw naar haar amberkleurig kleed, waarvan het de rondingen en brekingen in fonkelende schittering doet glansen en glimmen, gaat van daar over het wit zijden kleed der koningin naar het roode kleed van den hoveling, stemmiger maar krachtig nog; in de hoogte en in de laagte verdooft het, doorschijnend, warm, donzig, nergens hard, nergens donkere vlekken leggende, spelende, overal, trillende, de kleuren verbindende, een tooverstaf in de hand van een dichter.

Voor Rubens zijn de personages minder denkende en handelende menschen geworden dan wel dragers van licht en kleur; de wereld is in een onmetelijken tuin omgeschapen, waarin hij rondgaat bloemen plukkende en tot den liefelijksten aller tuilen samenlezende. Bloemen handelen niet, denken niet, hun rol bepaalt zich bij kleuren en schitteren. En dit geeft Rubens' werk in zijn laatste jaren meermaals te verstaan en te genieten.

En daarom heeft zijn werk dan de heerlijkheid, die wij in zijn *Thomyris* bewonderen en waaraan het stuk de eer verschuldigd is in de vierkante zaal van den Louvre onder de meesterstukken aller scholen te hangen.

Vergeleken bij alles wat zich daar bevindt en waaronder de *Antiope* van Correggio, de *Bruiloft in Canaan* van Paolo Veronese, de *Onbevleete Ontvangenis* van Murillo, de *Belle Jardinière* van Rafaël, het vrouwenportret van Rembrandt en zooveel andere schilderijen van helderen kleurenglans of lichtbruinen gloed tellen, is Rubens' stuk het meest lichtende, het rijkst gekleurde; geen meester weet licht met kleur en kleur met licht te doordringen en te doen samenwerken als hij. Hij kende zeker nog wel wat meer en deed nog wel wat anders, maar daar spreken wij liever later nog eens over.

Laat ons hier nog slechts aanstippen, welke zijn rol was in de geschiedenis der Vlaamsche Schilderschool en welke hervorming hij deze deed ondergaan. Rubens die geboren werd in 1577 en in 1600 naar Italië toog, had gestudeerd bij Tobias Verhaecht den landschapschilder, bij Adam van Noort den weinig gekenden en bij Otto Vænus den welgekenden historieschilder. Deze laatste aan wien hij het meest te danken had is nog geheel en al italianiseerend. Hij behoort tot de laatste der Nederlandsche schilders, die hunne meesters en voorbeelden gaan zoeken over de Alpen en geen grooteren eeretitel kennen dan zoo dicht mogelijk bij een der nakomelingen van Rafaël of Michel Angelo te naderen, al behooren deze jongeren dan ook geheel tot de decadenten der roemvolle meesters uit de jaren veertien- en vijftienhonderd. Rubens ging naar Ita-

lië evenals zijne meesters en evenals alle Vlamingen der zestiende eeuw het deden. Hij bleef er acht jaar lang, studeerde er met groote vlijt en keerde in 1608 terug naar het vaderland. Hij was geheel doordrongen van bewondering voor de groote zuidelijke meesters en er is er geen van wien hij niets geleerd heeft: zoowel van de Florentijnen als van de Bolonneezen, zoowel van Rafaël als van Tiziano en de andere groote Venetianen. Maar hij was altijd zich zelve gebleven: hij bezat dit kenmerk van den grooten kunstenaar dat hij oorspronkelijk was: hij had al wel een voorganger na te volgen, soms zelfs een schilderij voor een goed deel te kopieeren; hij legde er altijd iets in dat van hem was en van hem alleen; hij had al wel zich te vervormen en geschiedenis, of landschap, of dieren te schilderen, te teekenen of te schetsen: al wat hij voortbracht waren stukken van Rubens.

Hij nam van de Italianen over wat hij van hen benuttigen kon, neiging naar Academische korrektheid, zucht naar pralerige schoonheid, en bevallige samenstelling, alles wat zijne landgenooten een eeuw lang bekoord had en ze nog even lang bekoren moest; maar hij bracht er evenveel van het zijne bij. De academische korrektheid toetste hij aan de natuur, aan de Vlaamsche natuur vooral, zooals hij die zag en liefhad: rijkgeveleesde lichamen, donzige leden, doorschijnende huiden, vrouwenwangen waar rozen op blozen en leliën op bloeien en zoo bracht hij een mengeling voort van zuidelijke kunst en noordelijke natuur, die aan de waarheid en de onmiddellijke waarneming een even groote plaats inruimde als aan de school en de overlevering. Hetzelfde deed hij in de kleuren: in plaats van de armoedige of valsche tonen, voor welke de italiäniseerenden het volle rijke koloriet der voorvaders verzaakt hadden, herstelde hij weer de machtige kleuren in eer, hun meer malschheid gevende dan vroeger en ze verwarmende, verlevendigende en tintende door zijne milde lichtspeling.

Daarbij blies hij de verrekelde en versuffende kunst de ziel in, die haar ontbrak. Hij zag helder en onbevangen de waarheid in de oogen, maar hartschotelijk klopte hem het hart in den boezem en van den overvloed van het leven, dat in hem woelde, stortte hij een goed deel in zijn werken uit. Hij schiep niet enkel gezonde geesten in gezonde lichamen, hij bezielde reuzenlichamen met onstuimige driften; hij wilde niet enkel schoone vormen, hij wilde ook krachtige spieren, heldhaftige daden, tragische ontroeringen. Was me dat een ommekeer, een beweging en een woeling in den rustigen en roestigen vijver der Vlaamsche kunst, gevoed door een uitheemsche waterleiding! Zoohaast Rubens optrad was het gedaan met het aangapen en naäpen van Italiaansche kunst; hij werd de groote, de alleenheerschende meester en bleef het een volle eeuw. Wij zeggen dit te zijner eer, niet ter eere zijner navolgers, waaronder de mindere al te vaak zijn werk en zijn woord voor de waarheid en het leven namen. Maar daargelaten deze sleepdragers, die in elk geval iemand hadden nagevolgd en aan wie dus niet veel te bederven viel, had hij een machtigen en weldadigen invloed op de Vlaamsche School.

Nauwelijks uit Italië in het vaderland teruggekeerd wordt hij uitgekozen voor de gewichtigste werken. De kerken waren door de beeldstormers van hunne kunstwerken beroofd en, aangespoord door den heropgewekten geloofsijver, waren de katholieken er op bedacht hunne tempels weer met altaarstukken te versieren. Achtervolgens ontving Rubens de bestelling zijner Kruisrechting voor de Sint-Walburgiskerk (1610), die van de Afdoening voor O. L. Vrouwekerk van Antwerpen (1612), die van O. L. V. Hemelvaart voor de Kapellekerk van Mechelen (1614), die van de Aanbedding der Koningen voor de Sint-Janskerk te Mechelen (1616) en zoo gaat het voort, heel het land door. Dan komen de vreemde natiën, de Genueezen, de prins van Neuburg, de koningin Maria van Medici en de koning van Frankrijk Lodewijk XIII, de koning van Spanje, de koning van Engeland. Zoohaast men hem leert kennen wordt hij door al wie ten onzent een pen voert en een vers schrijft uitgeroepen tot den Apelles zijner eeuw, en met de jaren klom onafgebroken en in stijgende mate zijn beroemdheid.

Even druk als de bestellingen kwamen de leerlingen aangevloed. Al spoedig moest hij de aanvragen weigeren, omdat in zijn atelier geen plaats te vinden was voor al wie verlangde toegelaten te worden. Het werk was zoo overvloedig en de scheppingskracht zoo onuitputbaar dat hij zelf niet kon voltooien wat hij ontwierp. En zoo komt het dat een goed deel zijner stukken niet geheel door hem geschilderd werden, maar door hem geschetst en aangelegd en door zijne leerlingen in minder of meerder mate afgewerkt zijn om ten slotte door hem hertoetst te worden. In zijn laatste jaren gaf hij niet alleen werk aan de bevolking van zijn atelier, maar aan heel de kunstenaarsbent van Antwerpen. In 1635 waren er twintig schilders en zes beeldhouwers noodig om de praalbogen uit te voeren, die hij ontworpen had voor de Intrede van den Kardinaal-Infant; de stukken, die hij van 1636 tot 1640 aan Philips IV leverde, werden door negen verschillende meesters gemaakt. Niet enkel vormde hij historieschilders; landschapschilders nog zorgden voor den achtergrond zijner stukken of voor de uitvoering zijner geschetste natuurgezichten; dierenschilders penseelden de vogels en de viervoeters in zijne jachtstukken en in andere werken.

Zoo overheerschte hij de Antwerpsche en heel de Vlaamsche School; geen ontsnapt aan zijn invloed; de rijkst begaafde zijner leerlingen van Dijck, die zich zelf blijft als de groote zoon van een grooteren vader, Jordaens, die even scherp zijn eigenaardig kenmerk behoudt, zoomin als de dienstbare geesten: van Thulden, van Diepenbeeck, Erasm Quellin en twintig andere. Hij hervormt de landschapschildering, die hij maakt tot eene breede weerspiegeling der natuur, tintelend van licht en leven; hij maakt de dierenschilders tot weergevers eener ademende en handelende wereld; allen die zijn invloed ondergingen, en allen ondergingen hem, schilderden breeder, levendiger, krachtiger dan zijn voorgangers het hadden gedaan; de kleuren werden rijker, het licht stralender, het leven warmer in hunne werken. Hij blies zijn forschen adem de vaderlandsche kunst in, hij herschiep ze uit een zijner ribben.

II.

Het belangrijkste werk van Rubens, dat de Louvre bezit, en ook wel het belangrijkste van al de werken, die in deze verzameling gevonden worden, is de *Geschiedenis van Maria van Medici*. Nagenoeg al de andere stukken van het Staatsmuseum zijn voor andere bestellers dan het Fransche rijk gemaakt, de uitvoering dezer reeks is door een koningin van Frankrijk den meester toevertrouwd; zij stelt een aantal gebeurtenissen voor uit de geschiedenis van het land; zij behoort sedert haar ontstaan aan den Staat: het is dus voor Parijs een werk van uitzonderlijk belang. Ook in des kunstenaars leven neemt het een aanzienlijke plaats in.

Het werd geschilderd van 1622 tot 1625, toen Rubens in de volle rijpheid van zijn talent was; het is het eerste werk, dat hij voor een vreemden vorst vervaardigde; het was ook het eerste, dat hem met vorstelijke mildheid werd betaald; het is het uitgebreidste, dat hij ooit schiep; twee eeuwen lang is het de beroemdste zijner scheppingen gebleven. Het is dus alleszins de moeite waard dat wij er ons een poosje bij ophouden.

Zooals men weet werd de *Geschiedenis van Maria van Medici* geschilderd voor het *Palais du Luxembourg*, dat de koningin-moeder na den dood van haren man Hendrik IV voor zich liet bouwen. Men was aan het werk gegaan in 1613, het paleis was voltooid in 1620; en toen was de koningin er op bedacht de twee eerezalen te doen versieren met twee groote reeksen geschilderde doeken: de eene haar eigen geschiedenis, de andere die van Hendrik IV voorstellende. De vorstin was een Italiaansche, uit het roemrijkste en meest kunstlievende geslacht, dat haar vaderland voortbracht; zij herinnerde zich hoe in hare geboortestad Florence, de kerken, de kloosters en paleizen met muurschilderingen versierd waren en kon zij er niet meer aan denken de wanden van haar paleis met frescos te doen bedekken, dan kon zij toch, getrouw blijvende aan de gebruiken van den dag, er dichtst bij komen door de muren te laten bekleeden met olieverfschilderingen.

*Eens dat het plan gerijpt was moest er gedacht worden aan den uitvoerder.

De Italiaansche school had in 1620 uitgebloeid, alleen de laatste Bolonneesen waren nog in leven, en de Florentijnsche prinses was wijs genoeg in haar geboorteland naar niemand te zoeken, wien zij het werk kon toevertrouwen. In haar nieuw vaderland had zoo iemand nooit bestaan. Rubens daarentegen was wijd en zijd beroemd. Ook zonder dagbladen en tentoonstellingen verspreidde zich de faam eens kunstenaars toen in korten tijd over de beschaafde wereld.

Op het einde van 1620 noodigde Maria van Medici Rubens uit naar Parijs te komen om zich met haar te verstaan over het werk. Op zijn weg naar Frankrijk reisde hij over Brussel en bezocht daar de Infante, die hem belastte in haren naam aan de koningin een hondje en een halssnoer, met vier-en-twintig geëmailleerde platen versierd, aan te bieden.

Rubens bevond zich te Parijs den 17den Januari 1621 en den 26sten Februari was hij uit die stad vertrokken; den 4den Maart was hij te Antwerpen terug.

Hij was overeengekomen met de koningin, dat hij de twee cerezalen van haar paleis zou versieren tegen betaling van 20.000 kronen, wat in geld van onzen tijd met ruim 300.000 frank gelijk staat. Hij zou beginnen met de Geschiedenis van Maria van Medici in 25 tafereelen af te beelden. De zaal, welke diende versierd te worden, was van beide kanten door negen vensters verlicht en aan weerszijde moesten er tien schilderijen geplaatst worden; de overige kwamen in de breedte der zaal. De tien eerste bevonden zich aan den kant van den tuin, de elfde en de twaalfde waren in de breedte aan het een uiteinde der zaal geplaatst; de tien volgende kwamen tusschen de vensters aan de zijde van het binnenplein; aan het ander uiteinde bevonden zich de portretten der ouders van Maria van Medici boven de deuren; het portret der koningin zelve hing boven den schoorsteen. Al de schilderijen zijn 3.94 meters hoog. De eerste en de laatste zijn 1.55 m., de tiende en de elfde zijn 7.27, de twaalfde 7.02, de andere 4.95 breed.

Rubens mocht het werk in zijn atelier te Antwerpen afmaken, alleen moest hij het te Parijs komen plaatsen en voor zooveel noodig zelf daar hertoetsen. Hij stelde zich dadelijk aan den arbeid en den 19den Mei 1622 bood hij het algemeen plan aan, dat den 1sten Augustus door de koningin met enkele wijzigingen was goedgekeurd. Een jaar daarna had Rubens de negen eerste stukken voltooid en in het begin van Juni 1623 kwam hij ze plaatsen. De koningin was er zeer over tevreden. In December 1624 was het werk ver gevorderd en ontving de schilder bevel in de eerste dagen van Februari 1625 te Parijs te zijn. Geheel de reeks moest voltooid en geplaatst wezen op den dag van het huwelijk van Karel I van Engeland met Henriette van Frankrijk. Rubens vertoefde toen vier maanden te Parijs om de laatste hand aan zijn schildering te leggen; in het begin der maand Juni 1625 keerde hij naar Antwerpen terug.

De bijval, dien de schilder bij de opening der zaal inoogstte was bijzonder groot; in verzen en in proza werd de Galerij van Maria van Medici beschreven en geprezen. De onderwerpen waren van aard om de dichters en de geleerden van dien tijd gelegenheid te verschaffen om niet alleen blijk van goeden smaak, maar ook van kennis der geschiedenis en schranderheid in het verklaren der zinnebeeldige en mythologische figuren te geven. Van dien kant was de eerezaal van den Luxemburg een waar buitenkansje voor de latere geschiedschrijvers van Rubens. Gretig namen zij de beschrijving der vier-en-twintig stukken en de verduidelijking der allegorische figuren van elkander over en vulden er tal van bladzijden mede.

De schilderijen bleven in het Luxemburg-paleis tot in 1802. Toen werd het gebouw tot zetel van den Senaat ingericht, de eerezaal werd afgebroken om plaats te maken voor de groote trap en de schilderijen werden overgebracht naar den Louvre.

De schetsen werden het eigendom van den abbé de Saint-Ambroise, die de

gewone bemiddelaar tusschen den schilder en de koningin was geweest en aan wien Rubens ze hoogst waarschijnlijk uit erkentelijkheid schonk. Tegenwoordig bevindt zich het grootste deel er van in de Pinacothek te Munchen, enkele ook in het Museum te Kopenhagen en in dat van Sint Petersburg.

De tweede zaal, die Maria van Medici door Rubens wilde laten schilderen en die den levensloop van Hendrik IV haren gemaal moest verbeelden, kwam nooit tot stand.

Er was een oogenblik spraak geweest van den Italiaanschen schilder Giuseppino (Giuseppe Cesari, il Cavaliere d'Arpino) met het werk te gelasten. De kardinaal de Richelieu had in 1626, die toen zeer bekende en later vergeten grootheid aan de koningin-moeder aanbevolen; zij zelve had zich tot den kardinaal Spada gewend om te vragen of Guido Reni het werk niet op zich zou kunnen nemen, maar toen deze laatste er zich niet bereid toe verklaarde en Giuseppino te oud bleek, kwam men ten slotte toch tot den Antwerpschen schilder terug. Waarom men aarzelde na de voleinding der galerij van Maria van Medici hem ook die van Hendrik IV toe te vertrouwen, zooals in den begin besloten was, weten wij niet.

In 1628 had hij er een aanvang mede gemaakt, maar de reizen, die hij in Augustus van dit jaar ondernam naar Madrid en Londen als diplomatiek onderhandelaar kwamen het werk onderbreken. Toen hij in 1630 teruggekeerd was in Antwerpen, hervatte hij het; in den loop van dit jaar bracht een oneenigheid over de afmeting der stukken nieuwe vertraging te weeg en weldra deden de vijandelijkheden, uitgebroken tusschen Maria van Medici en haren zoon Lodewijk XIII het plan geheel opgeven. De koningin ging het volgende jaar in ballingschap en keerde nooit meer in Frankrijk weer. Die gebeurtenis, volkomen onbeduidend in zich zelve, mag een ware ramp voor de kunst heeten. Rubens had reeds tal van schetsen gemaakt voor de tweede galerij, twee groote stukken waren er aangelegd en tamelijk ver gevorderd: beide bevinden zich in het Museum der Uffizi in Florence. Zooals zij daar zijn nemen zij een eerste plaats in Rubens' scheppingen in, en zonder den minsten twijfel zouden zij tot zijn uitstekendste meesterstukken gerekend worden had hij ze kunnen voltooien.

Het was een zware taak, die Rubens aanvaardde, toen hij op zich nam de geschiedenis van Maria van Medici te schilderen. Een minder belangwekkende koninklijke levensloop dan de hare, een onbehagelijker vorstin dan zij ware moeilijk te vinden. Zij maakte Hendrik IV het leven bitter door haar heerschezuchtig en twistziek karakter; zij leefde in onmin en in oorlog met haren zoon gedurende een goed deel van haar leven en werd eindelijk door hem verplicht het land te verlaten en in den vreemde een bestaan te gaan vragen aan hare vrienden van vroeger of aan het toeval dat zich niet altijd gunstig toonde. Na den dood van haren man (1610) had zij als regentes velerlei muiterijen te bekampen gehad. Toen zij haar zoon meerderjarig had doen verklaren in 1614 was de strijd tusschen hen beiden begonnen; de koningin werd overwonnen, in

hechtenis genomen (1617) en door het waagstuk van een aanhanger verlost (1619). Daarop volgde een nieuwe verzoening, een nieuwe oorlog en een nieuwe wapenstilstand, die van 1620 tot 1626 duurde. In die jaren van rust en verademing vond Rubens tijd om zijn galerij te voltooien.

Ziedaar de heldin, die de schilder te verheerlijken had: geene gebeurtenis van belang dan die welke getuigenis aflegde van hare gebreken en van den haat, dien zij zich hierdoor op den hals haalde; ongelukken genoeg maar niets hartsverheffends, niets tragisch in dit leven van onrust en tegenspoed. De strijd tegen hare onderdanen en haren zoon, die haar bestaan eene treurige betekenis gaf, moest door den schilder van haren levensloop verzwegen worden. Hoe weinig behandelenswaardige stof lag er in dit alles!

Rubens had dan ook te zorgen dat hij uit dit nietige, uit dit weerzinwekkende iets kunstigs maakte en daar de waarheid hem in den steek liet nam hij zijn toevlucht tot de verdichting. Uit Maria's leven koos hij de algemeene onderwerpen en zooals een dichter voor familiefeesten doet, nam hij de algemeene menschelijke voorvallen om ze door eigen vinding en opsmukking een belang bij te zetten, die zij uit zich zelve niet bezaten. Zoo kregen wij achtereenvolgens te zien de Schikgodinnen die Maria van Medici's levenslot spinnen, hare Geboorte, hare Opvoeding, hare Verloving met Hendrik IV, haar Voorloopig Huwelijk, hare Aankomst in Frankrijk, de Voltrekking van haar Huwelijk, de Geboorte van haren zoon, het Huwelijk harer dochter. Daarnevens komen de staatkundige gebeurtenissen: Hendrik IV die naar den oorlog gaat en zijn vrouw het bestuur van het land toevertrouwt, de Kroning van Maria van Medici, de Verheerlijking van Hendrik IV en de Tusschenregeering zijner weduwe, hare Reis naar Pont de Cé, waar zij ging strijden tegen hare vijanden, de Overgave van 's landsbestuur aan haren zoon, hare Vlucht uit het kasteel van Blois waar zij gevangen was, de Verzoening met haren zoon, het sluiten van den Vrede en de Zegepraal der Waarheid. Heel die staatkundige reeks is één fraaie leugen; de opvolging van twist en oorlog werd gemaakt tot een verheerlijking van krijgsmoed, van vredelievendheid en eendracht. Veel wat had dienen gezegd te worden werd verzwegen en wat gezegd werd behoefde een behendigen uitlegger om het aannemelijk te maken. Rubens wist het wel, en evengoed wist het de omgeving der koningin. Twee dagen nadat de nieuwe galerij was ingewijd kwam Lodewijk XIII Rubens' werk zien; bij die gelegenheid schreef de schilder aan zijn vriend Peiresc: „De koning heeft mij ook de eer gedaan onze galerij te komen bezichtigen; het was de eerste maal dat hij den voet zette in het paleis, waar men 16 of 18 jaar geleden is beginnen aan te werken. Zijne Majesteit toonde zich volkomen tevreden over mijne schilderijen; iets wat mij werd medegedeeld door al diegenen, welke er tegenwoordig waren en voornamelijk door den heer de St. Ambroise. Deze heeft toen de onderwerpen uitgelegd, hun waren zin met groote behendigheid verdraaiende en verbergende.

Een minder vindingrijke geest dan Rubens ware te kort geschoten in die las-

tige taak: hem gaf hare poverheid gelegenheid zijne scheppingskracht in al hare veelzijdigen rijkdom te openbaren. Van de gebeurtenissen, huiselijke zoo wel als staatkundige, nam hij wat hij geschikte stof achtte om onverbloemd te worden behandeld en hij gaf het naar waarheid weer. Zoo deed hij voor het Voorloopig Huwelijk der koningin, voor hare Kroning, voor het Vertrek des konings naar het leger, ofschoon in dit laatste stuk reeds een paar zinnebeeldige figuren voorkomen. In meerdere, ofschoon ongelijke mate, wordt in de andere tafereelen plaats ingeruimd aan Allegorie en Mythologie. Zoo wordt bijvoorbeeld de Geboorte der koningin voorgesteld door de godin Juno Lucina, die de pas geborene in de armen legt der stad Florence in tegenwoordigheid van den stroomgod van den Arno, van de godin van Overvloed en van de Gelukkige Uren, die de kenteekens van het koningdom en bloemen strooien rond het kind; zoo worden, in het tafereel harer Opvoeding, Minerva, Mercurius, de Gratiën en de Harmonie er bij gehaald, terwijl in den achtergrond de wateren der fontein Castalia een doorschijnend vochtgordijn vormen; zoo wordt heel de Olympus ter hulpe geroepen om den vorspoed des lands onder het Regentschap van Maria van Medici te vertolken.

Een overdaad van zinnebeelden, een overstroming van godengestalten! Maar hoe heerlijk zijn die figuren, uit het rijk der fabel en der verbeelding in dat der geschiedenis binnengevoerd! Wat gaf het Rubens of Maria van Medici het onbehagelijkste aller figuren en hare lotgevallen de meest weezinwekkende waren? Blevden de goden uit den Olympus niet het schoonste wat de menschen schiepen; riep hij zelf in zijne allegorische figuren niet de bevalligste aller wezens en de prachtigste en machtigste aller gestalten op? Mocht hij ze niet bekleeden met de donzigste huid en met het kleurigste gewaad; mocht hij ze niet plaatsen in de sierlijkste houding en de bekoorlijkste omgeving? Was het gebied zijner verbeelding niet onbeperkt en kon hij met de geschiedenis te verwijden zich geen hemel en aarde scheppen naar zijn eigen fantazie, de weelderigste die ooit een kunstenaar bezat?

En hij deed dit alles: zijne Schikgodinnen, zijne Drie Gratiën in de Opvoeding, zijne Waternymfen in de Landing der Koningin, zijn Geniussen der Gezondheid en der Vruchtbaarheid in de Geboorte van Lodewijk XIII, de Overwinning en de Faam in de Verheerlijking van Hendrik IV, zijn Apollo in de Regeering der Koningin, zijne roeisters in de Meerderjarigheid des Konings en zoovele andere figuren tellen onder de schoonste gestalten, die ooit door het penseel werden voortgebracht. Minder rijk is het zuiver menschelijk element bedeed; maar ook daar is menig figuur uitstekend. Zoo Hendrik IV, die met bewondering het portret zijner bruid aanstaart; zoo de moeder, die haar pas geboren zoontje belonkt; zoo de kleine Lodewijk tusschen vader, die naar den oorlog gaat, en moeder, aan wier zorgen hij wordt toevertrouwd.

Zeker er zijn zwakke deelen in het werk; de overdaad der allegorie, waarvan wij een voorbeeld aanhaalden in het tafereel der Geboorte van de

Koningin, is volgens onzen smaak overdreven en wordt stuitend; de karige plaats toegemeten aan de waarheid in vergelijking met het ruime aandeel toegerekend aan de verbeelding bevredigt geenszins onze opvatting der historieschildering; maar dit neemt niet weg dat in zijnen aard de *Geschiedenis van Maria van Medici* onder Rubens' meesterstukken telt.

De schilder was in den vollen gloed des levens en der scheppingskracht, hij had ruime baan om op een armoedig, maar toch door den rang der heldin nog immer schitterend onderwerp te borduren wat hij wilde; hij bevredigde nu eens voor goed zijn zin voor vernuftige zinnebeelden en voor heerlijke klassieke godengestalten, die bij hem was aangekweekt in het atelier van Otto Venius, in Italië en door zijn oudkundige studiën; vrijer dan ooit vierde hij den teugel aan zijn gave om het leven en de geschiedenis van de decoratieve zijde te beschouwen, de mannen en vrouwen om te scheppen in toonbeelden van krachtvolle schoonheid.

Het was een blijk van verwaanden trots bij de koningin haar eigen lotgevalen in haar eigen paleis door de kunst te laten vereeuwigen en te laten verheerlijken. Den schilder werd de taak opgelegd van een officiëlen lofredenaar en zulke opdracht was zeker niet van aard om hem te bezielen. De Galerij van Maria van Medici zou dan ook beneden die van Hendrik IV gebleven zijn, zooals wij duidelijk genoeg zien uit de twee groote stukken der Uffizi; maar het was Maria van Medici's wensch een koninklijke zaal op te smukken met wat de kunst sierlijkst aanbrengen kon. En Rubens toonde zich volkomen op de hoogte der taak. Zijn decoratief werk is geniaal: al wat hemel en aarde, geschiedenis en poëzie hem aan de hand konden doen van behagelijke zinnebeelden en van heerlijke gestalten, al wat licht en kleur konden bijdragen om de weidsche zaal feestelijk en vorstelijk te maken bracht hij samen. Men verbeeldt zich niets glanzenders dan de pralende en stralende doeken in een met passenden rijkdom gestoffeerd paleis, niets dat een grooteren lust aan de oogen en aan den geest moest bieden dan die vernuftige vindingen met die heerlijke vormen en kleuren omkleed.

Rubens schiep de ontwerpen alleen en nam aan de uitvoering het grootste deel; wel liet hij zich helpen door zijne leerlingen en meer bepaald door Justus van Egmont in het schilderen der figuren, wel benuttigde hij het talent van Snijders en Wildens om de dieren en bloemen en andere bijzaken aan te brengen, maar hij zelf hertoetste alles wat hij niet geheel opschilderde en maakte het tot zijn werk.

Het tafereel dat wij in gravuur weergeven is het eerste in de rei. Hoog in den hemel zetelen Jupiter en Juno: zij, streelend en verleidelijk, poogt hem gunstig voor de toekomstige koningin te stemmen; hij blikst majestatisch, maar toch goedig neer, niet zonder eenigen argwaan tegen de verleidende woorden: een brokje van Rubeniaansche vormschoonheid en van Vlaamsche gemoedelijkheid. Lager de Schikgodinnen tegen den gloriegloed van daar boven en de donkere wolken van beneden: heerlijke vrouwenlijven op kleurige draperijen gezeten. De

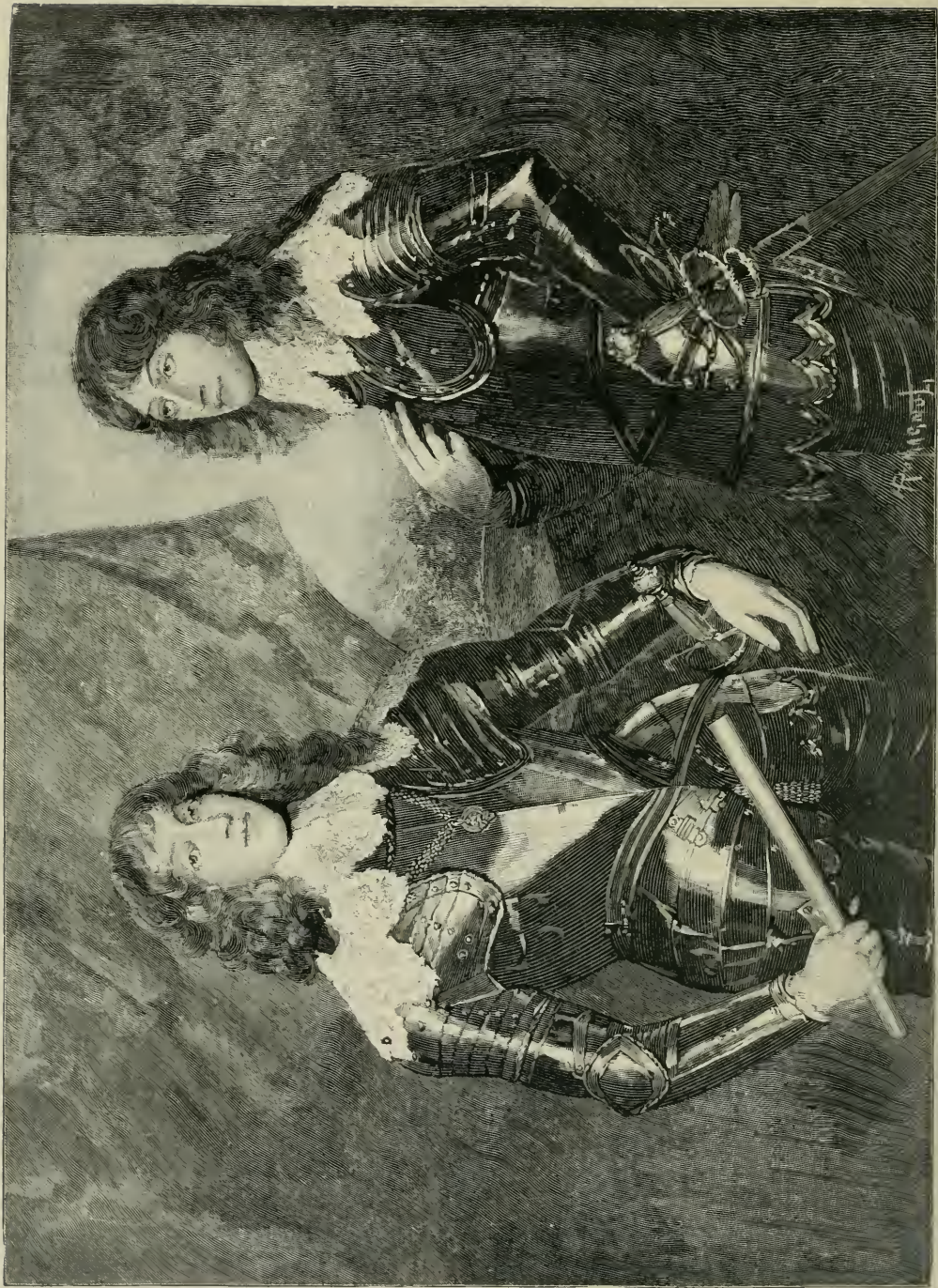
vreeselijke beschiksters over het menschelijk lot zijn omgeschapen in bevallige welwillende figuren. Zij zijn over het tafereel verdeeld zooals Rubens alleen dit kon, dit is: zoo natuurlijk en zoo gelukkig, dat niemand zich verbeeldt dat hunne houding anders en fraaier denkbaar zij. Het zijn Rubens' vrouwen: geen buitensporig zware lichamen, geen wonderen der natuur, maar uitgelezen typen van weelderigen levensbloei met al het bloemige en frissche, dat een milde gesteldheid meebrengt. Wel zijn de koppen fijn en aanvallig, maar de zware spieren, de rijkgevelesde ruggen herinneren ons dat Rubens in de vrouw meer het vleesch dan den geest bewonderde, dat zijn ideaal altijd iets stoffelijks had.

De schilderijs, zooals heel de reeks, behoort tot de middeljaren van Rubens, een tijdstip van overgang van zijn vroegeren tot zijn laatsten trant, geen reuzenlijven meer, geen sterke werking van licht tegen donker, die overigens in die muurbekleedingen niet zou gepast hebben: maar nog niet het dartele en tooverende spel van kleur en tint, nog niet de alleenheerschappij van het licht, nog geen ondergaan van den teekenaar in den schilder; een tijd van gematigdheid, van redelijkheid, van werken zonder gejaagdheid, van overvloedige en sierlijke zeggingskracht, van evenwicht tusschen zijne vele en heerlijke gaven.

Behalve de groote stukken der Medici-gallerij bezit de Louvre de schets van twee der stukken op een enkel paneel geschilderd; het eerste en het laatste der reeks. „De Schikgodinnen die Maria van Medici's levensdraad spinnen” en de „Zegepraal der Waarheid.” Beide werden laatst van al geschilderd en zijn veel smaller dan de overige stukken.

Een paar jaren geleden bij het naderen der opening van de laatste wereldtentoonstelling werd de Medici-gallerij uit de oude Louvre-zalen weggenomen en overgeplaatst naar eene nieuw ingerichte welke zij geheel innemen. Ongelukkiglijk vond de volledige reeks daar geen plaats. Maar zooals zij er hangen in uitmuntend licht, op eenigen afstand van elkander, in prachtige doch passende omgeving komt hunne hooge waarde als kunst en als decoratief werk op de treffendste wijze uit. Deze herschikking strekt het bestuur van den Louvre tot groote eer; het is daarbij eene hulde bewezen aan Rubens zooals daar aan geen tweeden kunstenaar te beurt viel.





ANTOON VAN DIJCK.
KAREL LODEWIJK, HERTOG VAN BEIEREN EN ZIJN BROEDER ROBRECHT, HERTOG VAN
CUMBERLAND.

16. ANTOON VAN DIJCK.

Het schoonste werk van Rubens is van Dijck. Deze is de groote leerling van den grooteren meester, hij is hem zooveel verschuldigd als Rafaël aan Perugino. In den beginne zijner loopbaan valt zijn werk kwalijk te onderscheiden van dat zijns voorgangers; later verandert zijn trant, wordt hij meer en meer zich zelve en niettegenstaande hij altijd zijn oorsprong klaar en duidelijk blijft veraden, komt hij er toe door menigen trek zich tegenover zijn meester te stellen.

Rubens is de volbloedige, de zanger van het heldenlied in de schilderkunst, de nooit scheppensmoede oproeper van werelden vol reuzen, vol kleurenfonkeling en lichtgloed, de onfeilbare, wiens werk altijd meesterwerk is. Van Dijck daarentegen is in zijne rijpe kunstenaarsjaren de gevoelvolle zanger der smart, de fijn bewerktuigde, die veredelde wat hij raakte, die niet schiep maar die herschiep, die niet overweldigt maar onweerstaanbaar bekoort door zijn stillen weemoed, door de hooge voornaamheid, die in hem lag en hem het zeldzame voorrecht schonk met zijn penseel meer ridders te slaan, dan ooit een koning het met zijn zwaard deed.

Hij werd geboren in 1599 te Antwerpen van ouders behoorende tot den gegooden burgerstand. Al vroeg vinden wij hem bij Rubens in de leer en vermeld als de beste der leerlingen, als de leerling bij uitnemendheid in het wijd beroemde atelier. Wanneer Rubens op 28 April 1618 verscheiden zijner schilderijen te koop bood aan Sir Dudley Carleton, den Engelschen afgezant in den Haag, vermeldt hij er een als „eenen Achilles in vrouw verkleed, gemaakt door den besten mijner leerlingen en hertoetst door mijne hand, een schitterend tafereel vol van allerschoonste meisjes.” Het stuk hangt tegenwoordig in het museum van Madrid en geen twijfel of de medewerker, dien Rubens hier zijn besten leerling noemde, was van Dijck. Wanneer den 29sten Maart 1620 Rubens overeenkomt met pater Jacobus Tirinus om de zolderstukken der Jezuitenkerk van Antwerpen te leveren, bepaalt de akte als tweede voorwaarde: „dat den voorschreven Sieur Rubens de teekeninge van alle de voorschrevene 39 stukken zal gehouden syn met syn eygen handt in 't cleyne te maken ende door Van Dyck mitsgaders sommige andere syne discipelen soo in 't groot te doen opwerken ende volmaken als den heysch van de stukken ende van de plaetsen daar s'ingeset moeten worden, wesen sal.”

Dat Rubens veel van hem hield toen hij hem aan zijne zijde werken zag, bewijst het groot getal schilderijen uit van Dijck's eerste jaren, welke hij aankocht en die wij terugvinden in zijn sterfhuis: terwijl er van de overige leerlingen geen enkel stuk in 's meesters verzameling aanwezig was, telde men er van

Van Dijck niet minder dan acht. Wij kennen die stukken nog en kennen er andere ook, die allen te zamen bewijzen hoezeer de leerling den trant van den meester tot den zijnen had gemaakt en hoe dicht hij zijn voorganger genaderd was. Dit ging zooverre dat meer dan één zijner werken uit die jaren tot op onze dagen voor het werk van Rubens doorging. Zoo de welgekende Heilige Martinus, die zijn mantel met een bedelaar deelt in de galerij der koningin van Engeland, te Windsor; zoo de Koperen slang uit het Museum van Madrid, die nog altijd op den naam van den meester staan en inderdaad voor diens werk konden gehouden worden, alhoewel, zooals ik elders bewees, zij aan den leerling toehooren. In zijn eigen leeftijd zelfs ging een der meesterwerken van Rubens, de *Geschiedenis van Consul Decius Mus*, in 1618 geschilderd, voor een gewrocht van zijn medewerker door. Van toen af hield hij zich veel met portretschilderen bezig; ook in dit vak bieden zijn eerste werken zooveel overeenkomst met die van zijn meester aan, dat men ze tot op onze dagen gedurig met elkander verwarde en dat voor sommige stukken het tot op dit oogenblik nog moeilijk valt te bepalen aan wien van beiden zij moeten toegeschreven worden.

Van Dijck was opgeslurpt door den albeheerscher der Antwerpsche school en indien hij iets kenmerkends heeft in die dagen is het dat hij de eigenaardigheden zijns meesters overdrijft. Hij is woester van behandeling, ruwer en reusachtiger dan de reuzenschilder. Zijn *Martelie van den H. Petrus* in het Museum van Brussel, bij voorbeeld, is buitensporiger van vormen, dan Rubens' werken van dien tijd. Andere stukken weder, zooals de reeds genoemde *H. Martinus* en de *H. Hieronymus* in het Museum van Dresden, zijn moeilijk uit die van zijn meester te herkennen. Wat hem toen en altijd van zijn voorganger onderscheidt is zijn mattere kleur; nimmer, noch in de uitbundige penseeling zijner eerste jaren, noch in de gloedvol of voornaam gekleurde tafereelen van later tijd bezit hij den rijkdom en deforschheid van toon van hem wiens welbeminde volgeling hij was.

Toen hij nog bij Rubens werkte, verwierf hij zich een goeden naam niet alleen in zijne onmiddellijke omgeving, maar ook bij de vreemden. Den 17en Juli 1620 getuigt een dienaar van graaf Thomas Arundel aan zijn meester dat Van Dijck's werken haast zoo hoog geschat worden als die van zijn meester en dat het moeilijk zou zijn hem zijn land te doen verlaten. Hij was 21 jaar oud en Rubens in den vollen glans zijner faam! Men was er dus toen reeds op bedacht om hem naar Engeland te lokken en men slaagde er ook in, natuurlijk niet dan onder gunstige voorwaarden voor den jongen kunstenaar. Den 25sten November van hetzelfde jaar bericht Toby Matthew, een vertrouwde van Sir Dudley Carleton, den Engelschen afgezant te 's-Gravenhage, aan dezen staatsman dat van Dijck, Rubens' beroemde leerling, naar Engeland gegaan is en koning Jacob I hem een jaarlijksch pensioen van honderd pond sterling toegekend heeft.

Lang bleef hij toen niet in Engeland. In het begin van Maart 1621 bekomt

hij een verlot om een reis van acht maanden te gaan doen; den 12den December 1622, toen zijn vader stierf, stond hij aan zijn doodsbed. In 1623 vertrok hij naar Italië en ondernam hij de onvermijdelijke reis naar het zuiden; naar het land der groote meesters!

Van Dijk hield er zich in verschillende steden op, studeerende, voortbrengende. Naar Tiziano ging zijn voorkeur en zijn werken van de eerstvolgende jaren dragen klaar den stempel van die bewondering. Toen Maria van Medici hem in 1631 te Antwerpen bezocht, toonde hij haar een heel kabinet meesterstukken — waarschijnlijk kopieën door hem zelve gemaakt — van den grooten Venetiaan. Als portretschilder vooral koos hij hem tot voorbeeld en als portretschilder ook was hij nagenoeg uitsluitend in Italië werkzaam. Tal van vorstelijke en adellijke personen contereitte hij in verschillende steden van het schiereiland en voornamelijk te Genua. Daar vinden wij nog in menig paleis de leden der historische familiën Balbi, Pallavicini, Spinola ten voeten uit in deftig gewaad en statige houding door zijn handen afgebeeld. In Engeland had de koning voor hem gezeten; hier waren de mannen en vrouwen van den hoogen adel zijne modellen; hij werd van dan af als portretschilder de meester der voornameheid, der aristocratie.

Hij was dit van natuur en het was door een afwijking van zijn eigen aard dat hij Rubens' uitbundigeforschheid navolgde in zijn leerjaren. Van lichaam was hij tenger, van gelaatstrekken zwierig. Men kent zijn aanvallig figuur uit zijn eigen ets, den correct gesneden neus, de groote amandeloogen, den licht opgestreken snor, den weelderigen haardos in breede lokken het voorhoofd omlijstende en de slapen beschaduwende, de zwaaiende houding, die hem laat zien half op den rug, den mantel op den schouder, de gouden ketting van onder den breeden kanten kraag uitkomende, met iets pronkerigs, iets romantieks in heel zijn wezen, dat wij in zijn werk weervinden. Er ligt een zucht naar sierlijkheid, naar bevalligheid in, die eigen was aan zijn persoon en aan zijne kunst. „Hij was schitterend in zijn doen en in zijne manieren,” zegt Bellori, die het vernam van hen die den jongen schilder in Italië gekend hadden; „hij zocht zich te onderscheiden door pluimen op den hoed, door gouden kettingen op de borst, door een gevolg van dienstboden. Men noemde hem: Jonker de Schilder.” Wel gedoopt en met een naam, dien hij meer en meer verdienen zal!

Wanneer hij op het einde van 1626 in zijn vaderstad terugkeerde had hij zijn trant geheel veranderd. Kenmerkend voor dien tijd zijn de tafereelen van Rinaldo en Armida aan Tasso's Verlost Jeruzalem ontleend, een lied van weeke verliefdheid, in warm dampige tonen geschilderd. Zijne Italiaansche portretten hebben eene fraaie deftigheid, die niet zonder stijfheid in den vorm en donkerheid in den toon is. Zijne godsdienstige tafereelen dagteekenende van na zijn terugkomst zijn in smeltend geroosterde tonen, waarin de invloed der Venetianen klaar te bemerken is; maar de figuren zijn leniger van vorm, droomerig of smachtend van gevoel, met iets vrouwelijks in het uitzicht. Zijne meest kenmerkende personages zijn de groote engelen van wie men niet zeggen kan

tot welk geslacht zij behooren, maar die allen een trek van gelijkenis vertoonen met het fraai maar weinig mannelijk wezen van den schilder.

Hij schilderde in die jaren vele zijner meest gekende historische stukken: den H. Augustinus voor de Augustijnenkerk te Antwerpen (1628); de H. Rosalia voor de Sodaliteit der ongetrouwen te Antwerpen, nu in het Museum van Weenen (1629); den Christus aan het Kruis met den H. Dominicus en de H. Catharina van Sienna voor de Preekheerinnenkerk van Antwerpen, nu in het Museum dier stad (1629); den H. Hermannus Josephus, eveneens voor de Sodaliteit en nu ook in het Museum van Weenen (1630); den Kalvariëenberg in de St. Michielskerk te Gent (1630); de Kruisrechting voor de Hoofdkerk van Kortrijk (1631); den Kalvariëenberg voor de Minderbroederskerk van Mechelen, nu in de hoofdkerk dier stad; Christus aan het Kruis met St. Franciscus te Dendermonde en andere meer. Ondanks hunne groote waarde zijn die stukken de zwakste onder van Dijck's werken. Zij herinneren sterk aan Rubens' behandeling van dezelfde onderwerpen, maar missen diens geweldige kracht. Van Dijck schildert die hoogst dramatische toestanden met weeke gevoeligheid en vervalt aldus in het gemaniëeerde.

Daar echter, waar die onderwerpen overeenstemmen met zijn weemoedige geaardheid brengt hij meesterwerk voort. Zijn Christus, in het Museum van Antwerpen, alleen, verlaten aan het kruis en het oog opheffende naar zijn Vader, smeekende dat zijn lijden moge eindigen, is van aangrijpende juistheid van gevoel. Zijne Maria met het lijk van haren zoon op de knieën, in hetzelfde Museum is een onovertroffen meesterstuk. Herhaaldelijk behandelde hij dit onderwerp: de moeder kermende over den dood van haar kind, wat is er roender in het menschelijk leven; de moeder van den Heiland zich erbarmende en weklagende over het lot van den gekruisigde, wat is er meer dramatisch in Christus' geschiedenis? Niemand voelde het dieper dan van Dijck en niemand wist dit jammerlijk tafereel zoo treffend in zijn waarheid weer te geven als hij. Hij was de schilder van den dood, zooals zijn meester die van het leven; hij was de schilder van Maria, zooals Rubens die van Christus.

Niet alleen in de smartelijke tooneelen uit het leven der Mater dolorosa ook in die harer moedervreugd brengt hij meesterwerk voort. Zijne Onze Lieve Vrouwen met het kind op den arm of op den schoot vereenigen den adel der Italiaansche en de donzigheid der Rubensche Madonna's met een gemoeidelijkheid, die nog een uiting van schilders gevoeligheid is.

In de jaren, welke hij na zijne Italiaansche reis doorbracht in zijn vaderland, schilderde hij tal zijner beste portretten. Hij was teruggekomen van zijne ruwe borsteling uit de eerste tijden, van zijn stijve deftigheid uit zijn Italiaansch tijdperk; hij schilderde het leven in zijn modellen, zich meer toeleggende om de ziel dan om het lichaam te doen gelden. Zijn verf is gesmijdig, zijn toon warm, zonder in het smachtende van zijn heiligenbeelden te vervallen; hij schildert burgers, kunstenaars, edellieden en vorsten en deelt aan allen met eene

milde hand de schatten van zwierigheid en sierlijkheid uit, waarover hij in onuitputbare mate beschikt. Hij verliflaft zijne modellen niet, zij leven een hooger leven, maar zij leven volop.

Hij wordt de meest gezochte portretschilder van zijn land, en weldra niet alleen meer van zijn land, maar ook van zijn tijd. Hij schildert niet enkel zijne personages, hij teekent ze en etst ze zelf, of geeft ze aan de groote plaatsnijders uit Rubens' school te graveeren en vormt aldus zijne wereldberoemde Ico-nografie. Nog heden worden de weinige etsen, die hij zelf leverde aanschouwd als het pittigste, het natuurlijkst aanvallige dat in dit vak werd voortgebracht.

Andermaal werd hij in het begin van 1632 naar Londen geroepen als hofschilder van Karel I. Hij verbleef daar tot aan zijn dood, die den 9den December 1641 voorviel, met uitzondering van een paar jaren, die hij in 1634—1635 in zijn vaderland en in 1640—1641 hier en in Frankrijk doorbracht.

In zijn laatste tijdperk wordt van Dijck de hofschilder bij uitnemendheid. Karel I kent hem in 1632 een jaarwedde van 200 pond sterling toe, slaat hem tot ridder en vereert hem met een gouden ketting, waaraan 's konings portret met brillanten omzet hing. Aan geen zachteren band kon hij den kunstenaar vastleggen. Buiten zijne jaarwedde werden aan van Dijck nog betaald de portretten, die hij schilderde voor den koning en de koningin en dat deze vele waren weten wij vooreerst uit de talrijke exemplaren die er in de paleizen van Engeland nog te vinden zijn en dan uit de rekening door van Dijck in 1638 ingediend, waarin voorkomen een paar dozijnen portretten der koninklijke familie, geleverd aan Karel I voor hem zelven of voor vreemde vorsten en staatslieden.

Niet alleen de koninklijke familie conterfeitte hij, maar al wat Engeland bezat aan hoogen adel of bevallige dames. Het getal dier stukken was te ontelbaar om met voldoende zorg en keurigheid te worden afgewerkt; ook komt het niet zeldzaam voor dat de stukken van dien tijd los daarheen geborsteld zijn, zonder modeleering en zonder leven. De kleur wordt dan grijzer en grijzer en heeft fleurigheid noch fijnheid meer. Hij had echter hoegenaamd niets van zijne uitstekende gaven verloren; integendeel, wanneer er hem de tijd toe verleend wordt en hij er zich de moeite toe geeft, dan brengt hij parels van kunst voort. Het blijkt dan dat zijn talent nog verfijnd, zijn kleurenharmonie nog gelouterd, zijn opvatting van het menschelijk figuur nog van hooger en edeler persoonlijkheid geworden is. Zijne koningsportretten in den Louvre, in de National Gallery, in Windsor Castle, zijne groepen der koninklijke familie te Windsor, te Turijn en zijn Willem II met Maria Stuart, te Amsterdam, zijn wel de hoogst aristocratische figuren die ooit werden gepenseeld.

Tot die klas van verfijnde, gelouterde, verheerlijkte beeltenissen behoort het dubbelportret uit den Louvre, waarvan hier de gravuur bijgaat. Het zijn Karel-Lodewijk van Beieren en zijn jongere broeder Robrecht, later hertog van Cumberland. De oudste is geboren in 1617 en kan 20 jaar oud zijn; de jongste is geboren in 1619 en kan 18 jaar oud zijn; de schilderij dagteekent dus van 1637

ongeveer.

Karel-Lodewijk is nagenoeg „de face” gezien, geheel baardeloos, met lange blonde haren, die met enkele vlokken op het voorhoofd en in rijk golvende krulling in den hals nederdalen. Een groote kanten kraag stijgt tot tegen de kin en valt ver over de schouders neer; hij is in volle harnas met een Sint-Joris aan een gouden ketting op de borst hangende; in de rechterhand houdt hij een bevelhebberstok; de linkerhand rust op het gevest van zijn zwaard. Robrecht draagt geheel dezelfde kleeding en heeft een gelijken haardos, alleen wat donkerder van tint; hij heeft geen medaille aan den hals; de rechterhand rust op de borst, de rug der linkerhand steunt op de heup. Op den achtergrond ziet men links een rood gordijn met gulden bloemen bewerkt, te midden heeft men een uitzicht op het landschap en op den lichtgrijs bewolkten hemel.

De twee prinsen zijn jonge lieden van bevallig uiterlijk, van zeer onderscheiden voorkomen; hunne lange rechthoekige neuzen, hunne zacht droomerige oogen onder de fraai geteekende wenkbrauwen, hun sierlijke mond en licht vooruitkomende kin en vooral hun zwierige lokken maken ze tot twee dier koningskinderen, waarvan de sprookjesdichters ons verhalen. Zij poseeren in hooge deftigheid zonder iets dat aan pose laat denken. Hun kalm fijn besneden gelaat waaruit het oog zoo zacht wegdwalend blik, verraadt een edelen geest in een adellijk lichaam; de vleugelvormige lippen, vastgesloten, verraden kalmte des gemoeds, zonder spijt noch wrevel, bewust van eigen voornaamheid, zonder trots noch hooghartigheid; hun ongedwongen, smaakvolle houding getuigt van gemakkelijken omgang, natuurlijke bevalligheid. Maar in al die bekoorlijkheid van trekken en houding en in de uitdrukking van het gelaat ligt er een zweem van overbeschaving, die met het krijgshaftig gewaad minder overeenstemt. De harnassen zijn blijkbaar een parade-uitrusting, de bevelhebberstok is evenals de medaille een blijk van vorstengunst; het getuigt voor van Dijck's kieschen takt en voor zijn meesterschap in het opvatten en ineenzetten van een portret, dat dit stalen gewaad schijnt te behooren bij die jongelingsgestalten en aan hun haast vrouwelijke trekken een sierlijkheid te meer bijzet.

De schildering is geheel in overeenstemming met die opvatting. Mat, alles mat: de glans van het oog, de gloed van het bloed, de schittering van het staal, de tint van tapijt en lucht, alles doortrokken van een ambertint en van het gedempte licht dat meer warmte dan klaarheid geeft. Zij zijn niet geborsteld in den vluchtigen schetsmatigen trant van vele portretten dier dagen, noch in hun koele grijze tinten; de hoofden integendeel zijn met veel zorg gemaald, de penseelslagen versmolten, de tinten en schaduwen zacht neervallende, het dons der jeugd verspreidende op het gelaat. Breed zijn de lichtplekken op de harnassen gelegd, met vlugge maar zekere borsteling, de handen zijn losser gedaan met minder leven dan het gelaat. Er ligt een hooge onderscheiding, laat ze dan eenigszins afgesproken zijn, een wasem van ridderlijkheid in die verdoofde, verzachte kleuren en lichten, niets dat luide spreekt, dat ruw klinkt. De stof is tot een minimum gebracht, het gevoelsleven treedt op den voorgrond.

De hooge kunst van van Dijck is geweest die onderscheiding en dit gevoel, dat tintje van weemoed in de uitdrukking en die gedemphtheid in den toon verkregen te hebben zonder aan de gezondheid en de levendigheid zijner personages te kort te doen, zonder in gezochtheid en onnatuur te vervallen. De portretten geven wezenlijk de begoocheling dat de menschen zoo waren en zoo moesten geschilderd worden, dat de kunstenaar doorgedrongen is in hun gemoed en door hun vorm dit gemoed vertolkt, dat hij zich verheugt in hun bekoorlijken adel en ons met zich die schoonheid laat genieten zonder iets aan eigen fantasie en verdichting toe te geven. En toch weten wij het wel dat hij zich zelve in zijn menschen uitdrukt, dat hij ze, zoo niet omschiep, dan toch ontmoetste naar zijn eigen beeld en ze evenveel uit zijn eigen rib als uit hun vleesch en bloed vormde.

De Louvre bezit nog een groot getal stukken van van Dijck en onder deze vindt men er uit elk tijdperk der loopbaan van den kunstenaar.

Uit zijn eersten tijd, vóór zijn vertrek naar Italië, dagteekenen het portret van een man en van een vrouw elk met een kind naast zich (Nrs. 148 en 149). Hij geheel in het zwart, rechtstaande, eenigszins stijf van houding en gebaar, met de eene hand geopend op de hoogte van den gordel; zij insgelijks in het zwart met veel juweelen aan hals en borst, achter haar een oranjegeel gordijn. Het kindje nevens haar draagt een wit kleedje, dat opgeschorst is en een blauwen rok laat zien; het is, zoowel als het jongetje van het andere stuk, zeer levendig van beweging, snoeperig van vorm, rijk en fijn van kleur. Zij is kalm en rustig neergezeten, pronkende in haar staatsiekleedij. Het zijn blijkbaar man en vrouw. De schilder geeft met nauwgezetheid, zonder veel glans noch zwier de natuur weer. Later zal hij meer breedheid en malschheid in zijne schildering, meer bevalligheid in zijne figuren leggen. Eene eigenaardigheid van die jaren (1620—1623) is dat hij gaarne zijne vrouwen zittende voorstelt, zoo de dame te Dresden met haar kind op den schoot, de zittende vrouw in de Liechtenstein-Galerij en in de dubbelbeelden van Munchen en Cassel. De kolom en de breed gedrapeerde gordijn in den achtergrond ontbreken hier zoomin als in de meeste ten voeten uit geschilderde portretten van dien tijd.

In vroeger jaren en wel in zijn allereersten tijd schilderde van Dijck nog de Martelie van Sint Sebastiaan uit de Lacaze-verzameling. De figuren zijn grof van ledenbouw, de beulen woest geschilderd, de beweging overdreven: alle in den trant der Martelie van Sinte Peeter uit het Museum te Brussel.

Het grijsaardshoofd uit dezelfde verzameling is eveneens een werk van 's meesters jongste jaren, een der wilde zoogenaamde Apostelshoofden, waarvan men er zoovele kent.

Uit zijn Italiaanschen tijd zijn de Madonna met de boetvaardigen, de H. Sebastiaan door engelen bijgestaan en een paar mansportretten.

In de O. L. V. met de boetvaardigen (Nr. 136) ziet men de Madonna

met beide handen haar zootje vasthoudende, dat recht staat op hare knie. Vóór haar Maria Magdalena met naakten schouder en boezem, geknield en smeekend het kindeken Jesus aanziende; koning David met de kroon op het hoofd en rouwvol de handen openslaande en een derde personage, die zoo gemakkelijk niet te noemen is. Het is een nog jong man met overvloedig haar en baard en een grof weefsel over schouders en borst geslagen; in de beide handen houdt hij een voorwerp dat niet wel te onderscheiden is. In de verschillende uitgaven van den Catalogus van den Louvre heet hij „Sint Jan Baptist leunende op een stok en een dierenhuid over de schouders.” Niets in dit figuur, in zijne houding en uitdrukking laat denken aan Christus' voorlooper. In den Catalogus van het Museum te Berlijn komt de beschrijving voor eener herhaling van het stuk, daar heet de derde persoon, de Verloren Zoon; ook voor die benaming bestaat geen goede grond. Van Dijck's werken leveren ons verder geen bewijzen op om met voldoende zekerheid te bepalen wien hij heeft willen voorstellen; de werken zijns meesters kunnen hieromtrent met meer vrucht geraadpleegd worden. Wanneer Rubens de boetvaardige zondaars af te beelden heeft kiest hij: Magdalena, koning David, den Verloren Zoon, den H. Augustinus en den Goeden Moordenaar. Dezen laatsten stelt hij dan voor als zijn kruis vasthoudende. Het is duidelijk dat de hier afgebeelde een goedig bandietengezicht heeft en al valt het niet wel te onderscheiden wat hij vasthoudt, zoo duidt de wijze waarop hij dit doet toch genoeg aan dat het een zwaar stuk hout is en komt zijn gebaar trouw genoeg overeen met dat van den goeden moordenaar uit Rubens' stuk in de Pinakothek te München opdat er geen de minste reden besta om te betwijfelen dat van Dijck hier dezelfde personage heeft willen voorstellen.

Het stuk is geschilderd met de smachtende uitdrukking in het zwoele wazige licht en den gouden toon, dien van Dijck in navolging der Venetianen over de Alpen aannam. Zijn Magdalena herinnert ten duidelijkste aan de vrouwen van Giorgione met den „üppigen" boezem; aan de O. L. V. gaf hij het kleine fijne hoofd dat zij bij Tiziano heeft. De schildering draagt ten duidelijkste het spoor van Italiaanschen invloed en is ongetwijfeld op het laatste van van Dijck's verblijf in het zuiden geschilderd.

De H. Sebastiaan (Nr. 139) is voorgesteld na zijne martelie; hij is aan een boom gehecht en wordt bijgestaan door twee engelen. Het figuur is geheel in geroosterde tint; het hoofd smelt weg in warme schaduwen; op het lijk ligt een bloedroode draperij.

Twee mansportretten dragen de kenmerken van denzelfden tijd. Het eene (Nr. 154), Jordaensachtig van lichaamsbouw, van Dijckachtig van pose, heeft het amberkleurige vleesch dat de schilder van de Venetianen had overgenomen; het andere (Nr. 153) is vaster van gloed, korreliger van schildering en meer Italiaansch nog van uitzicht dan de vorige.

Van de jaren, die hij na zijn terugkeer uit Italië in Antwerpen doorbracht, dagteekent zijn Rinaldo en Armida (Nr. 141). Tweemaal koos hij de liefde der personages uit Tasso's Verlost Jeruzalem tot onderwerp zijner

schilderingen. Eenmaal in het stuk uit den Louvre, waarin hij Rinaldo afbeeldt met het hoofd op den schoot van Armida liggende, terwijl Cupidootjes paardrijden op zijn zwaard en de toovenares zich nog verleidelijker maakt door haren kunstig berekenden opsmuk. Het andere stuk verbeeldt Rinaldo ingeslapen en met bloemenstrikken geboeid door zijne minnares. Beide tooneelen spelen in de heerlijke tuinen der koningsdochter. Van Dijck bracht op het doek de dichtertelijke herinneringen uit Italië en leverde in den achtergrond der twee stukken de belangrijkste brokken landschap die hij schilderde. Het stuk uit den Louvre heeft niet veel te beduiden als kunstwerk; alles is hier weer overgoten met gulden tinten en baadt in warme schaduwen. Men zou al dadelijk vermoeden dat het stuk over de Alpen geschilderd werd, wisten wij niet uit goede bron dat van Dijck eerst in 1629 voor Karel I van Engeland een zijner twee stukken Rinaldo en Armida schilderde. Wij weten wel niet met zekerheid of dit het stuk uit den Louvre was, maar beide zijn tweelingwerken en er bestaat geen twijfel of zij werden in denzelfden tijd gemaakt.

Geheel van denzelfden aard en vermoedelijk uit dezelfde jaren is een ander stuk uit den Louvre *Venus in de smis van Vulcanus* eveneens een stuk zonder groote kunstwaarde.

Het belangrijkste werk, dat de Louvre bezit van Van Dijck uit de eerste jaren na zijn terugkeer uit Italië is de *O. L. V. met de begiftigers* (Nr. 137). Het is een zijner meesterstukken. Men kan niets aanvalligers en roerenders zien dan het Jesuskind, dat, op den schoot zijner moeder gezeten, zich terzijde wendt om de wang van den begiftiger te streelen, die in biddende houding teederlijk het wichtje aanblijkt, het hoofd naar hem neigt, en met gemeenzame vertrouwelijkheid de gevouwen handen op de knie der Moedermaagd laat rusten, terwijl zijn vrouw zeer statig geknield met strakken blik en ontsloten handen het tooneel aanstaart alsof zij hare oogen niet gelooven kon.

Niet minder liefelijk is de Maria die in losse bevallige houding gemoedelijk het biddende paar aanziet; ook de bloemenstrooiende engeltjes in de lucht voegen een bevallig motief in het bekoorlijk tooneel. De invloed der zuidelijken is duidelijk te merken in den warmen toon van heel het stuk en in de Tiziaansche vormen van Maria. Geen de minste twijfel echter of het stuk werd in Vlaanderen gemaakt: de menschen zijn wel landgenooten van den schilder, de levendigheid der behandeling, de gelukkige schikking van het tooneel bewijzen ten duidelijkste dat het werk gemaakt werd toen het talent van den meester tot volle rijpheid was gekomen. Het stuk bevond zich reeds onder Lodewijk XIV in de koninklijke kunstkamer. Men wist tot nu toe niet van waar het herkomstig was noch wie de afgebeelde personen zijn. Onlangs trof ik eene oorkonde aan die mijn dunkens licht werpt op die duistere punten en dit wel in de boedelbeschrijving van een Antwerpschen geestelijke. Onder de schilderijen nagelaten door den Eerw. heer Guilielmus van Hamme overleden op 24 Mei 1668 wordt vermeld „een groot stuk schilderye van den Cavaller van Dyck, wesende een Marienbelt met twee conterfeytsels, op doeck, in swerte lyst met een vergul-

de binnelyst, behangen met eene gordyne (1)". Ik twijfel niet of het stuk hier beschreven is dat uit den Louvre en de afgebeelde personages zijn verwanten van Guilielmus van Hamme, wellicht zijn vader en moeder. Onder al de werken van van Dijck is dit toch het eenige dat past op de boven aangehaalde beschrijving; het zou dus niet voor eene kerk gemaakt zijn, maar voor een huiskamer der afgebeelden.

Het prachtig portret van den president Richardot (Nr. 150), is van denzelfden tijd. Het kan niet naar het leven gemaakt zijn, daar de afgebeelde stierf toen van Dijck slechts tien jaar oud was; het is dus naar een schilderij van ouderen datum geschilderd. Het is geheel in den gulden toon en den verzorgden trant waarin enkele portretten uit die dagen gemaakt zijn, bij voorbeeld de Marten Pepyn uit het Museum van Antwerpen, gedagteekend 1632. Een heelen tijd lang werd het zonder eenigen grond aan Rubens toegeschreven.

Uit hetzelfde tijdperk dagteekent het portret der Infante Clara Isabella Eugenia in de kleedij van kloosterling (Nr. 145), een goed portret in gulden toon, en de schets van een Nood Gods (Nr. 138). Het is niet die van de schilderij welke van Dijck maakte voor Scaglia om geplaatst te worden in zijne grafkapel in het Minderbroedersklooster te Antwerpen, zooals de verschillende Catalogussen van den Louvre zeggen, maar wel die van het stuk uit de Pinakothek te Munchen. In dit laatste en in de schets van den Louvre ziet men O. L. V. gezeten tegen het omgekante kruis met den dooden Christus uitgestrekt voor zich en het hoofd tegen hare borst geleund, Maria slaat een arm open en houdt met den anderen het lijk van haar zoon vast. Drie engelen beweenen en aanbidden hem. In het stuk van Antwerpen ligt het hoofd van Christus op Maria's schoot en slaat zij weeklagend de twee armen open; Joannes en twee engelen beweenen den dooden Godmensch. Beide stukken zijn de hoogste uitdrukking van van Dijck's menschelijk en godsdienstig gevoel; ik houd meer van het Antwerpsche omdat de uitdrukking inniger is, omdat het kruis een stoffelijke en nuttelooze herinnering aan het gebeurde, weggelaten is en ook omdat de koele blauw grijze toon meer overeenkomt met het tooneel van smart dan de warmbruine uit het stuk van Munchen.

Van Dijck schilderde zijn eigen portret dat de Louvre bezit (Nr. 152) tusschen 1627 en 1632. Een fijn hoofd is het eerste woord dat het stuk uitlokt. Een hoog voorhoofd glad als een spiegel, bruine amandelvormige oogen, een regelmatig gevormde en lange neus, een fijne mond met knevel en kinnebaard, licht bruin haar ver achterwaarts gepland, ordeloos weggestreken, zware hals, zware lippen en een voorname matte gelaatskleur; het gezicht van iemand die wel een of meer zusters op het begijnhof heeft maar die er zelf niet gaarne zou wonen; een licht dat te snel doorvlamt en te weinig brandstof heeft om lang te duren, daarbij met een zekere hooghartigheid op de wereld van alle dagen neerziende. Hij draagt een blauw fluweelen vest op een wit hemd en ziet er in

1) F. J. van den Branden: Verzamelingen van schilderijen te Antwerpen (Antwerpsch Archievenblad XXII, 455.)

zijn opschik nog altijd de zwierige kunstenaar uit die zijne makkers te Rome „den jonker” doopten. De schildering past bij den vorm, een zeer fijne amberkleurige toon ligt op het gelaat, wel passende bij het kostelijk gekleurde pakje dat hij draagt. Van de verscheiden eigen portretten die wij van hem kennen geeft dit hem te zien in zijn middeljaren, 1627 tot 1630. In dat van St. Petersburg en in dat van den hertog van Grafton is hij nog nauwelijks de jongelingsjaren ontwassen; in dat van Florence draagt hij de gouden ketting die Karel I hem schonk; in dat van Madrid ziet hij er een weinig ouder uit dan hier.

In Vlaanderen ook werd het portret van Moncada geschilderd dat de Louvre bezit, (Nr. 146) waarschijnlijk niet vóór van Dijck's vertrek naar Engeland in 1632, maar gedurende den tijd, dien de kunstenaar hier kwam doorbrengen in 1634—1635. Francisco de Moncada markies van Aytona was den 30sten December 1633 door den koning van Spanje aangesteld als landvoogd der Spaansche Nederlanden, een titel dien hij voegde bij dien van opperbevelhebber der krijgsmacht, welken hij sedert 1630 droeg. Van Dijck die een goed deel van 1634 te Brussel doorbracht zal wel in dien tijd het ruitersbeeld gemaald hebben, waarin Moncada heel het uitzicht heeft van een man die met de oppermacht in den lande bekleed is. Hij komt uit het doek den toeschouwer toegereden, in rustige houding, met de hand op den bevelhebbersstaf, die op den zadel steunt. Het witte paard in zijn stouten en nochtans natuurlijken draai is half in het verkort gezien en een der schoonste van zijn soort, die van Dijck den grooten paardenmaler schilderde. Het geheel geeft den indruk van iets monumentaals, van een standbeeld in schildering.

De Louvre bezit ook het portret van de Moncada in borstbeeld, een studie voor de groote schilderij veel warmer van toon dan hoofd en borst in het ruitersbeeld (Nr. 147).

De overige stukken zijn in Engeland na 1631 geschilderd. Vooreerst zijn be-roemde Karel I op de jacht (Nr. 142), die korts na 1632 geleverd werd aan den Koning. Hij is nog geheel in de fijne gulden tonen, die van Dijck uit Italië had meegebracht en die sedert dien wat waren afgekoeld. De vorst komt in lichte helderheid uit op de doffer geroosterde tonen van al wat hem omgeeft. Men verbeeldt zich geen trotscher en tevens voornamer houding, met de eene hand vooruit op den wandelstok leunende, de andere op de heup geplaatst. Te midden van het beboschte landschap met zijn paard en de twee mannen van zijn gevolg laat hij zich geheel alleen gelden. Met zijn breed geranden hoed schuins op het hoofd, zijne lange lokken op de schouders golvende, zijn opgestreken snor en puntigen kinnebaard, zijn kleeding heel rijk en heel los, is hij wel de koning der Cavaliers, vol levenslust en nog al verwijfd, zeer verfiynd van smaak en belust op alle genot, denkende dat de wereld gemaakt was om hem te behagen en te gehoorzamen en gaande naar den afgrond met den glimlach van hooghartigheid en zelfvertrouwen op de lippen. Het is een portret waaraan van Dijck blijkbaar zijn beste zorg heeft besteed, dat hij gevoeld heeft en gekoesterd, een der meesterstukken zijner verfijnde kunst, een der meester-

werken van de wereldkunst.

Nevens het portret van den vader vinden wij het portret zijner drie oudste kinderen (Nr. 143). Het is de schets van het stuk uit de koninklijke verzameling van Windsor-Castle, alleen zijn er twee honden bij de kinderen in de groote schilderij en een enkel in de kleine: want een schilderij mogen wij wel het kostelijke stukje, schitterend van licht en kleur, noemen.

Behalve het dubbel portret van Karel-Lodewijk van Beieren en zijn jongeren broeder (Nr. 144) van welke wij hooger spraken, bezit de Louvre uit van Dijck's Engelschen tijd nog het portret van den hertog van Richmond (Nr. 151). De voorstelling is eigenaardig en verrassend, de jonge man met lange blonde lokken is tot aan den gordel enkel gekleed in een wit hemd dat hem los over de borst hangt, verder draagt hij een bruinroode broek. In de hand houdt hij eene vrucht, citroen of peer. Een portret in *grand négligé* zou men zeggen, zeer zacht en fijn gedaan in de koele, grijze tonen, welke in de werken van dien tijd afwisselen met de warme zuiderlijke lichten. De hertog van Richmond was van koninklijke bloede, hij was een der vele hovelingen die van Dijck portretteerde, die hij kende in al de weelde en den levenslust heerschende in de omgeving van Karel en die weinige jaren later in de dagen van tegenspoed aan de zijde van hunnen meester zouden staan en met onverzwakten moed voor hem en zijn geslacht hun bloed zouden vergieten en hun leven laten op het slagveld.

Men leert van Dijck in den Louvre kennen van verschillende zijde en hem hoogachten, men bekomt er de overtuiging dat hij te recht met Rubens een eereplaats in de geschiedenis der Antwerpsche school bekleedt; zoo hij den troon met hem niet deelt, staat hij op de hoogste trede naast hem. In zijnen tijd wist men het wel en wanneer Boeyermans een zijner volgelingen, een zolderingstuk ten geschenke aan de St. Lucasgilde schilderde, plaatste hij van Dijck nevens Rubens aan de zijde van Antwerpen, de voedstermoeder der kunsten. De rij der Antwerpsche schilders van het volgende tijdperk verdeelt zich in hun voorkeur tusschen de twee groote meesters, de forskeren scharen zich onder Rubens', de gevoeligeren onder van Dijck's banier. In Engeland eveneens leeft zijn invloed langen tijd voort, de portretschilders zijner eeuw volgen hem na en wanneer op het einde der verleden eeuw de nieuwe Engelsche school herleeft met Reynolds, Gainsborough en anderen, dan valt het niet moeilijk in hun meesterwerk de kenmerken van den grootsten der Vlaamsche portretschilders weer te vinden.



JAC. JORDAENS.
DE KINDESHIED VAN JUPITER.

17. JACOB JORDAENS.

In de glorieijke trits der groote Antwerpsche meesters uit de XVIIe eeuw bekleedt Jordaens eene scherp afgeteekende plaats. Rubens is de epische schilder, van Dijck is de dichterlijke aristocraat, Jordaens is de realistische burgerman. Alle drie waren hoog aangeschreven in hunnen levenstijd; door de eeuwen heen werden Rubens en van Dijck aanschouwd als vorsten in hun rijk; Jordaens verloor van zijn aanzien in den loop der tijden, toen men alleen bewondering gevoelde voor de Academische kunst, het deftige schoone. In onze dagen eerst, nu men den schilder als eerste verdienste aanrekent dat hij schilderen kan, is men Jordaens weer in eere gaan houden.

De Museums zijn gewoonlijk niet rijk voorzien van zijne werken en hechten er blijkbaar geen groot belang aan; maar de tijd is nakende, waarop zijne stukken zullen gezocht worden als die van de groote meesters der wereldkunst en met afgunst zal men die verzamelingen prijzen, die, den smaak van den dag vooruitlopende, schatten hebben bijeengebracht, die niet langer meer te vinden zijn. Zoo bijvoorbeeld het Museum van Brussel, dat in de laatste jaren meesterstuk op meesterstuk van hem kocht en nu reeds een rij zijner werken bezit, die den kunstenaar in zijn volle waarde doen kennen.

Zeker Jordaens stuit af door sommige opvallende eigenaardigheden. Hij verneukelt zich in de opmerking der alledaagsche waarheid en geeft ze onbeschroomd weer, aldus nog al gemakkelijk in het ruwe en gemeene vervallende. Sommige zijner stukken getuigen van onverzorgde borsteling en van kunsteloze slordigheid; zijn opmerking der waarheid is wel eens erg nuchter, zonder pit of eigenaardigheid. Maar daartegenover, in zijne goede stukken, wat heerlijke schildering, wat eigenaardige kleurenrijkdom en kracht van licht, wat uitspattende humor, wat schaterende joligheid, wat machtige persoonlijkheid! Men geniet dit alles zoo niet terstond, omdat men afgeschrikt wordt door de brutale weergeving der werkelijkheid, maar hoe beter men hem leert kennen, hoe meer men hem leert smaken en liefhebben als een der oorspronkelijkste kunstenaars, die ooit het penseel hanteerden.

Iets dergelijks gebeurde ook in den Louvre; tot voor korten tijd hingen de werken van den grooten Antwerpenaar ergens tegen de zoldering verloren of werden zooals zijn *Laatste Oordeel* in het magazijn geborgen. Toen men in 1900 een nieuwe zaal opende waar de Rubensen en andere Vlaamsche meesters als mede de meeste Hollanders plaats vonden werden Jordaens' stukken, in goed licht en op passende hoogte geplaatst en kon men ze naar waarde leeren schatten.

Jordaens was wezenlijk een oorspronkelijk meester. Men heeft zijnen trant

willen afleiden van dien zijns leeraars Adam van Noort, wien men ook grooten invloed op Rubens toekende. Maar het eene is zoomin te bewijzen als het andere. De stukken van van Noort, waarin men overeenstemming met de werken zijner twee groote leerlingen weervindt, bezitten geene erkende echtheid en de onbetwistbaar echte voortbrengsels van van Noort verraden geen eigenaardigheid, waaraan Rubens of Jordaens hunnen trant zouden ontleend hebben.

Onloochenbaar is de inwerking van Rubens op Jordaens, evenals op al de kunstenaars van zijnen tijd. Van den ouderen meester heeft de jongere de schitterende forsche kleur, het overvloedige licht, het malsche vleesch, het levensvolle en het levenslustige leeren liefhebben. Maar in afwijking met Rubens vermijdt hij niet het onschoone in het ware; Rubens' licht is van goud en zilver, dat van Jordaens heeft koperen weerschijnen; Rubens vat zijne scheppingen als een heldenzanger op, Jordaens ook is breed en machtig, maar past zijn weidsche behandeling toe op het burgerlijk of het boertig vak. Wanneer hij ernstiger of verhevener onderwerpen behandelt wordt hij in een geheel van hooggestemde opvatting allicht getroffen door het kluchtige van een détail, door het contrast van een prozaïeke bijzaak.

Vergelijken wij hem bij zijne voorgangers, dan vinden wij in hem den voortzetter der realistische kunstrichting, die wij bij Quinten Massijs en Peter Breughel aanstipten en die bij meer andere meesters onzer oudere school weer te vinden is. Als de laatstgenoemde merkt hij de bijzonderheden van het alledaagsche leven op in de tooneelen uit de gewijde geschiedenis en moraliseert hij gaarne, waar hij zijn tafereelen aan de burgerwereld ontleent. Maar zijn grappige figuren zijn geen kreupelen, mismaakten en misdeelden der natuur: het zijn krachtig gebouwde mannen en vrouwen, gezond van lichaam, opgewekt van geest, helden in het jolige, die evenals Frans Hals' figuren ons doen lachen, maar niet belachelijk zijn. Hij voert het alledaagsche en het potsierlijke op tot de afmetingen van het epische, hij hult het burgerlijk proza in kleuren en lichten, die tot dan toe voor de hoog ernstige scheppingen voorbehouden bleven.

Ook in zijn leven verschilt Jacob Jordaens merkelijk van de kunstenaars van zijnen tijd. Terwijl al de Vlaamsche historieschilders zich ten dienste stelden van prelaten, kloosteroversten en rijke geloovigen om de Rooms-katholieke kerken, door den beeldstorm beroofd van hun kunstwerken, in hun ouden luister te herstellen, terwijl zij in hun leven als in hun kunst behoorden tot de onderdanige zonen der heerschende kerk, leeft Jordaens buiten die kerk, erger nog scheidt hij zich van haar af om de verboden leer der protestanten in het openbaar te belijden. Hij werkt voor zijne katholieke omgeving, maar zijn hart is in het Noorden bij de afgescheurden van Spanje en van Rome.

Jordaens werd geboren te Antwerpen den 19den Mei 1593. In 1607 werd hij als leerling bij Adam van Noort en in 1615 als meester in de Lucasgilde aangevaard.

In de Liggeren van de gilde werd hij ingeschreven als „Waterschilder.” Men heeft de gissing gewaagd, dat die uitzonderlijke titel hem gegeven werd, om-

dat hij voor zijn vader, die koopman in lijnwaad was, geschilderde behangsels maakte. Dit is louter een gissing, maar wat vaststaat is dat Jordaens tal van kartons voor tapijten leverde. Het keizerlijke huis te Weenen, bezit een reeks van acht stukken, onderwerpen uit het landelijk leven voorstellende en naar zijn teekeningen geweven. Van deze vonden wij er zes weer in de tentoonstelling te Brussel in 1880 gehouden. Een paar malen leverde hij patronen voor tapijten met tafereelen van paarden en andere meer. Onder de teekeningen, die het British Museum van hem bezit, treffen wij nog verscheiden onderwerpen van soortgelijke werken aan. Een stelliger bewijs dat aan Jordaens niet zonder reden de naam van Waterverfschilder werd gegeven is dat wij van hem dozijnen gekleurde bladen bezitten in waterverf uitgevoerd. Terwijl al de overige meesters hunne teekeningen of schetsen in inkt of krijt vervaardigen, schildert Jordaens ze. Menigeen onder deze is even rijk in de kleur als zijn schilderijen.

Den 15den Mei 1616 huwde hij de dochter zijns leeraars Catharina van Noort. Uitzondering makende op den algemeen gevolgden regel ging hij niet naar Italië; hij bleef in Antwerpen wonen tot aan zijn dood en verliet zijn geboortestad enkel om korter of langer reizen in Noord-Nederland te doen. Hij genoot al spoedig grooten bijval, zoodat hij in 1639 in de Hoogstraat een ruime woning kon aankopen, palende aan die, welke hij sedert 1618 bezat. Beide eigendommen liet hij afbreken en op hun plaats een prachtig huis bouwen. Het achterdeel ervan, waar hij zijn atelier in had, bestaat nog en is een der merkwaardigste overblijfsels van bouwkunst, dat van dien tijd in zijn geboortestad is bewaard gebleven.

Toen Rubens in 1640 stierf, werd Jordaens erkend als de eerste der nog levende schilders van Antwerpen. Balthazar Gerbier, de kunstenaar-diplomaat, die zoo goed de toestanden ten onzent kende, getuigde dit van hem. Aan het hof van Engeland genoot hij reeds vroeger een goeden naam. In 1639 werd hij aangeduid, eerst gezamenlijk met Rubens en daarna alleen, om twee en twintig schilderijen te maken, bestemd om de zolderingen en de wanden van de kamer der koningin te stoffeeren. De omwenteling en de dood van Karel I, kwamen dit werk onderbreken, toen een enkel stuk afgemaakt en opgezonden was.

Gelukkiger was Jordaens met een ander aanzienlijk werk. In 1645 was Amalia van Solms het Huis-ten-Bosch beginnen te bouwen; na den dood van haren gemaal prins Frederik-Hendrik besloot zij er de eerezaal van te laten versieren met schilderijen, waarop zijn daden en deugden zouden verheerlijkt worden. Verscheiden Antwerpsche schilders werden met die taak gelast. Aan Jordaens werd de uitvoering van het voornaamste stuk, de Zegepraal van Frederik-Hendrik, en een der schilderijen van minder belang opgedragen. Het groote stuk, dat Jordaens' meesterstuk is, werd in 1652 afgemaakt en met 3000 gulden betaald.

Sedert lang kennen wij van dit groote stuk de schets, toehoorende aan het Koninklijk Museum te Brussel; onlangs daagde eene nieuwe op, die aangekocht werd door het Museum van Antwerpen, een prachtig werk, dat hoofdzakelijk

verschilt van de groote schilderij doordien de stoet niet recht vooruit naar den toeschouwer komt gereden, maar naar links afkeert en in die zwenking wordt gezien.

Voor Christina van Zweden schilderde hij, waarschijnlijk rond denzelfden tijd, een vierkant zolderingstuk met vier schuinsche paneelen, die echter niet afgeleverd werden ten gevolge van den afstand der koningin en in de veiling zijner nalatenschap in 1734 verkocht werden. De zoldering verbeeldt de geschiedenis van Psyche. Een tweede exemplaar van hetzelfde onderwerp kwam in zijn veiling voor; een derde schilderde hij voor zijn eigen woonhuis. Voor den koning van Denemarken, voor het Stadhuis van Amsterdam, voor zijn eigen kamers voerde hij nog grooter of kleiner reeksen uit.

Jordaens stierf den 18den October 1678, in den ouderdom van 85 jaar, denzelfden dag als zijne dochter Elisabeth, aan een besmettelijke ziekte, die toen te Antwerpen woedde. Sandrart, die hem kende toen hij 78 jaar oud was, getuigt van hem dat hij in rust de eer en den rijkdom genoot, die hij had ingezameld. Constantijn Huygens, die hem bezocht een jaar vóór zijn dood, vermeldt dat hij alsdan den stoel niet meer verliet, waarin hij gedragen werd en dat hij zwak van geest was geworden. Als belijder der hervormde leer kon hij te Antwerpen niet begraven worden; zijn overblijfsels moesten buiten de grenzen op Hollandschen grond in de gemeente Ossendrecht — tegenwoordig Hollandsch Putte — vervoerd worden.

Was Jordaens van protestantsche ouders geboren of ging hij in min of meer gevorderden leeftijd tot het Calvinismus over? De laatste veronderstelling is de meest waarschijnlijke. Wij weten dat Jordaens als katholiek gedoopt werd in de Onze-Lieve-Vrouwe-kerk den dag na zijn geboorte en ook zijn kinderen daar liet doopen. Eerst toen hij vijftig jaar is, vernemen wij iets van zijn belijden der hervormde leer. Maar al de getuigenissen stemmen overeen om hem als een vurigen aanhanger der protestantsche kerk te doen kennen. Tusschen de jaren 1646 en 1650 werd hij veroordeeld tot een boete van 200 ponden om „eenighe schandaleuse geschriften” geschreven te hebben. Toen hij in 1660 als getuige in een proces verscheen, zwoer hij enkel „bij God” met weglating der gewone formule „en bij al zijn heiligen.” Te rekenen van 1671 bezitten wij de lijst der protestantsche gemeente te Antwerpen, „den Olijfberg” geheeten: van dit jaar af komt zijn naam onder die der 90 leden voor. Van 1675 tot 1678 werd het Avondmaal in zijn huis bediend.

Hij verborg dus zoo weinig als het mogelijk was zijne godsdienstige zienswijze; dit belette echter niet dat hij tot in zijne latere jaren nog bestellingen van kloosters en kerken ontving om altaarstukken te schilderen. Zoo voltooide hij nog in 1647 de Bekeering van den H. Paulus voor de abdij van Tongerlo, in 1655 den H. Carolus Borromaeus voor de Carena-kapel in de St. Jacobskerk te Antwerpen, in 1663 den Christus te midden der Schriftgeleerden voor de St. Walburgiskerk te Veurne, nu in het Museum van Ment.

Wij wezen er reeds op, dat er een zeer merkelyk verschil bestaat tusschen de werken van den meester en moeten bekennen, dat de verklaring der zorgeloosheid, waarmede sommige zijner stukken geschilderd zijn, den moedwil waarmede alle eerbiediging van vorm met den voet wordt gestooten, met geen voldoende zekerheid te leveren is.

Maar wij twifelen niet of de mindere waarde dier werken komt voort uit twee redenen. Ten eerste liet Jordaens, evenals Rubens, zich door zijne talrijke leerlingen helpen en vergenoegde hij zich soms zijne stukken met eigen hand „te overschilderen en te herschilderen, te veranderen en te verbeteren”. In deze werken is de algemeene toon doffer en komen de stralende lichten den meester eigen, slechts bij plekken voor; de figuren hebben minder karakter, minder pittigheid en vervallen in het onverzorgde en banaal prozaieke. Zoo bijvoorbeeld zijn de twee stukken uit het Museum van Gent, de twee uit het Museum van Rotterdam en de Christus met de Pharizeërs uit het Museum van Rijsel. Daarbij komt dat Jordaens zelf in latere jaren breeder en lossier werd, dat hij zich minder ontzag bepaald onfraaie vormen te bezigen, dat er minder harmonie tusschen de hoofddeelen en de bijzaken heerscht in zijn werk, dat aldus minder samenhangend en onbehagelijker wordt. Soms ook dragen de twee oorzaken er samen toe bij om de stukken een minder verzorgd, minder kunstig uitzicht te geven.

Jordaens dagteekent zeer zelden zijn schilderijen en ze in tijdsorde te schikken is op verre na niet gemakkelijk. Het oudste stuk, waarvan wij weten wanneer het gemaakt werd, is de Christus aan het kruis in of rond 1617 voor de Predikheerenkerk van Antwerpen geschilderd en daar nog aanwezig; men herkent er zijne hand wel in, maar evenzeer den onmiddellijken invloed van Rubens. Van 1618 is gedagteekend de Aanbidding der Herders in het Museum van Stockholm, krachtiger reeds van licht en kleur; van 1625 zijn Jager met honden te Rijsel; de H. Martinus in het Museum van Brussel, waarin de warme rosse toon overheerscht, is van 1630; het prachtig exemplaar van Zoo de Ouden zongen zoo piepen de jongen, dat het Museum van Antwerpen bezit en dat behagelijke vormen in glanzende lichten en kleuren hult, draagt het jaartal 1638; van 1644 is zijn Aanbidding der koningen te Diksmuide; van 1645 zijn Paulus en Barnabas te Lystra uit het Museum der Academie te Weenen; van 1646 zijn Zoo d'ouden zongen te Munchen; van 1649 zijn Nymfen met den horen van Overvloed te Kopenhagen; van 1652 zijn meesterstuk de Triomf van prins Frederik-Hendrik in het Huis-ten-Bosch; van 1653 zijn Susanna in het Museum van Kopenhagen; van 1660 zijn Isaac Jakob zegenende te Rijsel; van 1663 zijn Christus onder de doctoren, in het Museum van Mentz. Tot het midden zijner loopbaan (1630—1663) behooren ons dunkens zijn voornaamste werken. Het stuk Zoo de ouden zongen en het Laatste Avondmaal in het Museum van Antwerpen, de Sater de Boer en de Vruchtbaarheid in het Museum van Brussel, het Driekoningenfeest in het

Museum van Weenen, de Kindsheid van Jupiter in den Louvre, de Koning Candaule te Stockholm, de Triomf van Bacchus te Arras, het Huwelijk van S. Catharina te Madrid, de Kinderen met het schaap te Valenciën, de Triomf van Frederik-Hendrik, de Christus onder de doctoren en de Aanbidding der koningen hooger vermeld.

Tot zijn later tijdperk behooren stukken als de Gasthuisnonnen, de Graflegging en het Zolderstuk der St. Lucasgilde in het Museum van Antwerpen. De twee eerste dezer werken zijn krachtig nog, maar niet schitterend van kleur; het laatste van 1665 is met behulp van zijne leerlingen gemaakt en vereenigt aldus de twee oorzaken, die wij opgaven om de minder waarde sommiger stukken uit te leggen.

In zijn laatsten tijd worden de schaduwen zwaarder en zwarter, de warme bronzen tonen en de blauwgetinte schaduwen van vroeger verdwijnen, de vormen worden housterig, de schildering harder, de ambachtelijke handvaardigheid treedt in de plaats der kunstvolle fijngevoeligheid.

Jordaens was buitengewoon vruchtbaar. Gedurende meer dan zestig jaar bracht hij alleen of met de hulp zijner leerlingen en kunstgenooten ontelbare godsdienstige, historische en mythologische stukken, tafereelen uit het burgerleven en portretten voort.

Binnen en buiten de stad voorzag hij dozijnen van kerken met altaarstukken. In deze moet hij zich noodzakelijk binnen de palen der strenge betamelijkheid houden. Sommige dier godsdienstige tafereelen, bijvoorbeeld zijn Christussen aan het kruis, zijn meer conventionneel decoratiewerk, waarop de verplichte personages in de gebruikelijke houding staan en waar niet veel oorspronkelijkheid noch zelfstandigheid in te vinden is. Die onderwerpen waren dan te heilig om boert of gemeenzaamheid toe te laten. Daar waar de gewijde geschiedenis aan het gewoon leven raakt vindt hij er een lust in en heeft hij er een handje van haar te ontwijden. Het rein menschelijke trekt hem dan aan en hij vergeet het bovennatuurlijke om alleen aan de natuur en de dagelijksche waarheid te denken. Die opvatting belet hem niet prachtige werken voort te brengen, zooals zijn Laatste Avondmaal te Antwerpen, een meesterstuk van kleurenrijkdom en lichtspeling. In andere stukken laat hij zich weer medeslepen en maakt hij van zijn bijbelsche onderwerpen tafereelen uit het volksleven, nu eens bewogen als een straattooneel, dan grappig als een volksklucht. De Kooplieden uit den tempel gejaagd in den Louvre is een staaltje van deze opvatting; Susanna en de Grijsaards is er een andere. Als voorbeeld hoe hij een schriftuurlijk verhaal inkleedde, moge de behandeling van dit laatste onderwerp gelden. Ik ken er drie voorstellingen van: die uit het Museum van Rijsel, die uit het Museum van Kopenhagen en die uit het Museum van Brussel, alle drie verschillen merklijk van opvatting en hebben alleen de prachtige schildering met elkander gemeen. In het eerste exemplaar hebben de twee grijze liefhebbers Susanna ontdekt in het bad en hebben een pret van belang in het avontuur. En zij

is bedremmeld, en geheel onthutst; zij weet niet of zij onder het water zou duiken of op de vlucht gaan; haar verlegenheid is zoo koddig en de onbescheiden bespieders schateren het zoo luid en vroolijk uit dat men gaarne hun onfatsoenlijkheid vergeet om — 't is haast schande het te moeten belijden — hun joligheid te deelen. In het tweede exemplaar gaat het erger toe. Daar neemt Susanna het geval lichter op; zij heeft de twee oude heeren in het oog gekregen en vindt het zoo komiek in haar primitief toilet verrast te worden, dat zij de eerste is om er zich vroolijk om te maken en eerder de overjaarsche minnaars uitlacht, die gretig de hand naar haar uitsteken dan zich om die vrijpostigheid te ergeren. In het derde exemplaar weer wat anders: Susanna ziet er tamelijk kalm uit en beproeft vruchteloos aan het oog van den toeschouwer evenals aan dat der ouderlingen, die van bewondering getroffen staan, hare weelderige vormen, glanzend van licht, van rondheid en gezondheid, te verbergen.

De Louvre bezit een drietal godsdienstige stukken van Jordaens. Vooreerst een groot stuk in de breedte, *Jesus jaagt de verkoopers uit den tempel*. Zoo wij het een godsdienstig stuk noemen is het alleen omdat het onderwerp aan het Evangelie ontleend is, anders in het zoo wereldsch mogelijk. Met een zweep in de hand jaagt Christus de verkoopers weg; hij is kalm en zonder eenige haast of verontwaardiging verricht hij zijn werk: niet de daad van den wreker der geschonden zedelijkheid trok den schilder aan, maar de opschudding die zijn optreden te weeg brengt onder dit volk van handelaars en schacheraars en onder de toeschouwers. De verjaagde woekeraars scharrelen bijeen wat zij kunnen en zoeken haastig weg te geraken, de veehandelaars maken zich met hunne dieren uit de voeten, tafels en banken vallen omver en de vluchtenden struikelen er over; de honden blaffen, de vrouwen weenen, de omvergeworpen jammeren. Het groote publiek heeft pret in dit grappig tooneeltje en lachende zien de menschen heel dit geharrewar aan.

Jordaens vond gelegenheid in dit stuk zijn voornaamste gaven te laten bewonderen. Hij was een schilder van het blijde volksleven, hij hield van opgewekte, woelige bedrijvigheid, van lach en jok en van dit alles vloeit dit tafereel over. Maar hij was geen alledaagsche opmerker, hij studeerde de karakters en wierp een diepen blik in de ziel zijner menschen: zoo doet hij ook hier. Rechts ziet men een groep van drie man; de eene, een oude, trekt misprijzend de lip op, vragende wie de indringer is die hier de wet komt geven; nevens hem kijken twee tollenaars toe, verbaasd over de vermetelheid van den hervormer en zoo doorloopt hij heel de rij der gewaarwordingen door het standje veroorzaakt: een jonge vrouw met een fruitkorf op het hoofd, die ongedeedd uit het gewoel komt, gaat lachende heen; een oude vrouw ergert zich over de haar toegebrachte schade; de verjaagden zijn woedend.

De schildering is hooggekleurd, de scharlaken draperij van Christus en een paar goudgele tonen zijn schitterend; het licht is overvloedig en zacht met doorschijnende bruine en zwart grijze schaduwen. Het heele stuk herinnert aan het meesterwerk dat het Museum van Mentz bezit, *Christus onder de*

Schriftgeleerden, dat van 1663 gedagteekend is.

Wat nog treft in deze schilderij is dat Jordaens gaarne dieren schildert en het op uitmuntende wijze doet. Hadde men zijn werk ooit ernstig bestudeerd men zou deze gave en deze voorliefde al lang opgemerkt hebben. Hij koos herhaaldelijk stukken, waarin hij huisdieren en vee kon te pas brengen en liet nooit eene gelegenheid voorbijgaan ze in zijne tafereelen te laten optreden. Behalve het stuk dat wij hier bespreken vinden wij tal van groote en kleine doeken waarin zij een aanzienlijke plaats innemen: zoo in den *Diogenes met den lantaren* en in den *Verloren Zoon* uit het Museum te Dresden, in de *Vischvangst* te Keulen, in den *Moor die zijn meester een paard toont* te Cassel, in zijn *Mercurius en Argus* te Lyon, zijn *Jager met honden* te Rijsel en zijn *Neptunus en Amphitrite* bij den hertog van Arenberg te Brussel; zoo nog in zijne talrijke exemplaren van de *Aanbidding der Herders* en van de *Opvoeding van Jupiter*. Zijne gewone stukken stoffeert hij zoo dikwijls het mogelijk is met een papegaai, een paard, een hond of eenig ander huisdier.

Het tweede godsdienstige stuk verbeeldt de *Vier Evangelisten*. Zij staan met hun viere voor een tafel op wier boord eenige boeken liggen; zij staan op eene rij en met eene zelfde uitdrukking van aandacht in het opengeslagen boek te lezen. Het eenige noemenswaardige verschil tusschen de vier is dat een der Evangelisten, Joannes waarschijnlijk, een jongeling fraai van gelaatstrekken is, en de drie andere grijsaards zijn met krachtige doch ruwe hoofden. Allen zijn verslonden in hunne studie en in hun werk, de inspraak komt niet van boven, eigen overweging leidt hen. Het zijn vier zeer mensche-lijke, zeer werkelijke figuren, verbazend van waarheid in den vorm en van verscheidenheid in hunne gelijke bezigheid. Hier zijn geene verkondigers van het bovennatuurlijke voorgesteld, maar mannen uit het leven van alle dagen en met de begaafdheden van den gewonen sterveling; en toch ligt er een diepe eerbied in voor die kruimige figuren, die met zooveel ingetogenheid en nauwgezetheid een werk verrichten dat blijkbaar boven en buiten hunne gewone bezigheid staat. Als schildering is het zuiver meesterwerk: zoo juist is ieder trek gelegd, zoo stout is de uitsprong van Joannes' witte draperij tegen de donkere tonen van de kleedij zijner oudere makkers, zoo schitterend is het licht, zoo krachtig is heel de toon.

Een derde godsdienstig stuk is eerst verleden jaar van den zolder gehaald, waar het een heelen menschenleeftijd is opgeborgen gebleven, namelijk het *Laatste oordeel*, gedagteekend van 1653. Het is de gewone voorstelling van de ontzettende gebeurtenis, die zal volgen op het vergaan der wereld. Christus in de hoogte omgeven door de gelukzaligen spreekt recht over de menschen van alle tijden; de veroordeelden worden in den afgrond der hel nedergestort, de rechtvaardigen stijgen ten hemel, en nog altijd rijzen nieuwe scharen uit het graf op om geoordeeld te worden. Jordaens heeft Rubens nagevolgd in de nederstorting der verdoemden, de hemelvaart der gelukzaligen is

meer van eigen vinding. Het faalde hem aan de noodige gave van ineen-zetting om deze machtige stof te beheerschen; hij beeldde de verwarring af zonder de hooge dramatische kracht die het werk van zijn grooten voorganger zoo diep aangrijpend maakt. De schildering is geheel in bruinen toon met op-gloeïend warm fluweelig licht en doorschijnende schaduwen.

Het treft dat Jordaens een ketter en nog wel Calvijn, wiens leer hij toen reeds of korts naderhand volgde, onder de neerstortende verdoemden plaatste. Was hij in 1653 nog niet bekeerd of verloochende hij hier zijn denkwijze om verdenking af te wenden?

Jordaens evenals Rubens minde de vrouw in hare vleeschelijke rijpheid, maar hij schiep zijne modellen niet om tot Venussen of matronen zooals zijn voorganger, of deed ze niet stralen in den matten gloed harer weelderige donzigheid als de Venetianen; hij liet ze wat ze waren, Vlaamsche burgervrouwen van wie het keurs de blanke stralende zwellingen niet bedwingen kan en de blozende wangen u toelachen als rijpe zomervruchten.

Dit is zijn ideaal van schoonheid en dit leent hij aan zijn heiligen, zoowel als aan zijn heldinnen uit het volk. Zijn Heilige Catharina uit het Museum van Madrid is een van die statige vrouwen, ontzagwekkend door omvang en gestalte, in zware schitterende draperijën gehuld, die zich het aanbieden van den huwelijksring door het Christuskind meer laat welgevallen als een kortswijl dan er zich vereerd door te voelen als door een uitzonderlijke hemelsche gunst.

In zijn mythologische onderwerpen is hij gewoonlijk deftiger. Zijn Jonge Bacchus, in mijn bezit, en zijn Triomf van Bacchus in het Museum van Arras en van Cassel zijn meesterwerken en evenals zijn Pan en Syrinx te Brussel kan hun geen de minste overdrijving van realistischen aard ten laste gelegd worden. Het is waar dat een ander zijner mythologische stukken Candaules en Gyges in het Museum van Stockholm alle paal en perk te buiten gaat en het meest gewaagd realistisch werk is dat ik ken. Gewoonlijk heeft hij meer eerbied voor de helden der fabelleer, al geeft hij hun avonturen ook wel eens een prozaïek tintje.

Zoo het stuk waarvan de afbeelding hierbij gaat. Jordaens zou de kindsheid van Jupiter afbeelden en hoe de jonge God door de geit Amalthea werd gevoed. Alle gedachte aan bovennatuurlijke wezens en ongewone daden verdwijnt; wij krijgen een alledaagsch tooneeltje te zien. De personages zijn eene naakte boerin, die hare geit melkt, en een kind, dat zijn zuigflesch heeft gele digd en gekweld van den honger om drinken krijst. Ware het niet de sater, die hem tracht te paaien met hem een tros druiven te toonen, men zou zich op een boerenerf wanen bij een pachteres uit de tijden toen er nog geen kleermaaksters bestonden, die haar dagelijksch werk verricht en in die bezigheid gestoord wordt door haren lastigen zuigeling. Die vrouw is een zijner geliefkoosde modellen, machtig van ledenbouw met het langwerpige gelaat dat kenmerkend bij hem is. Alles is breed geborsteld, in gesmijde vloeiende kleur, in doorschij-

nende blauw of bruinrood getinte schaduwen, vol levenslust en humoristischen waarheidszin.

Het Museum van Cassel bezit van hem een stuk, hetzelfde onderwerp behandelende, alleenlijk staat de schreiende Jupiter daar recht, en zet Amalthea ongelukkig genoeg den poot in de melkceil, zoodat de jonge dondergod gevaar loopt nog een heelen tijd te vergeefs naar laving te moeten wachten.

Als portretschilder heeft Jordaens dezelfde kenmerken. Van Dijk doet de ziel uit de beeltenis spreken en veredelde zijne modellen; Jordaens hecht zich aan de stoffelijke vormen en toont eene duidelijke neiging om deze te verzwaren. Moest men den eerste gelooven, dan waren alle menschen aristocraten, zwierig van stal en houding; raadpleegde men enkel den tweede, dan waren alle zijn modellen zwaar van lijf, blakend van volbloedigheid, prijkende met dubbele kinnen en gezwollen wangen. Dit belet niet dat hij die onbevallige vormen weet te schilderen met een malschheid van toets en een gloed van licht, die ze ons te recht doen bewonderen.

In den Louvre vinden wij een uitmuntend portret van Jordaens en zeker wel een der beste die hij maakte, dat vroeger verkeerdelijk den naam van admiraal Michiel de Ruyter droeg. De voorgestelde is een zwaarlijvig man; hij is blootshoofds, de linkerhand op zijn gulden degenriem; de rechterhand een handschoen houdende steunt op de heup. Het is een figuur vastberaden van uitdrukking en houding, geheel in bruinen gloed met hooge lichttinten op gelaat en hand, geschilderd in den trant van den Triomf van Frederik Hendrik en in den zelfden tijd, dat is omstreeks 1652. Het is een echt Jordaens-figuur: de mannen mochten voor hem zoo groote helden en de vrouwen zoo bekoorlijke schepsels wezen als zij wilden, hij maakte ze blakend van gezondheid, bij voorkeur met iets zwadderigs in de wangen; hij schilderde ze breed en malsch in hoog warm licht, weelderig zich ontwikkelende en genietende van het leven zonder leed en zonder zorg.

Het eigenaardigste deel van Jordaens' werk zijn de tafereelen uit het volksleven. Bijzonder vindingrijk was hij niet. Behalve enkele kleine stukken van één of twee figuren, behandelde hij drie onderwerpen: Zoo de ouden zongen zoo piepen de jongen, het Driekoningenfeest en de Sater en de boer. Elk dier onderwerpen schilderde hij verscheiden keeren; zij zijn een stof, die hem bevalt en waarop hij telkens weer met voorliefde terugkeert.

Alle drie hebben denzelfden hoofdtrek, den lust in het leven, het prettige van zich aan een wel voorziene tafel te goed te doen. In Zoo de ouden zongen is het gezelschap voornamer, de vreugde stiller: het is vooral het genoeglijk samenzijn der familie, dat hier gevierd wordt. In het Driekoningenfeest gaat het rumoeriger toe, de koning drinkt, maar al de anderen hebben gedronken, boven hun maat, en schateren en gillen het nu uit om strijd. In plaats van het fatsoenlijk huisgezin van daar zoo even hebben wij hier eene vergadering ruwe landsknechten, slempers en stumperds, heele of halve gekken. Het derde stuk is gewijd aan het nog grover genot van den landman, die dier-

lijk gulzig zijn eten verslindt, wiens wangen zwellen van 't blazen in zijn pap, voor wie er op aarde niets bestaat dan zijn schotel. Alles burgerlijk van handeling, van lichaam en van geest, maar boeiend door de juiste opmerking der volkszedes, door het volle leven en door die sierlijke kleur en dit rijke licht, die Jordaens zoo kwistig en zoo kunstig over alles laat stroomen.

De Louvre bezit een behandeling van beide meest geliefkoosde onderwerpen van Jordaens: het Koningsfeest en Zoo de ouden zongen. De twee maken een paar uit en bleven samen van hun ontstaan af. Het zijn stukken uit de vroegere jaren van Jordaens, van denzelfden aard en tijd als het stuk Zoo de ouden zongen uit het Museum van Antwerpen, dat is van 1637 ongeveer. De onderwerpen zijn op deftige wijze behandeld, zonder eenige onhebbelijkheid in de daden, de personages zijn fraai en regelmatig van vormen, het licht is fluweelig, schitterend, de schaduwen zijn grijs en doorschijnend, de kleuren zacht glimmend; in een woord een paar goede deftige stukken zonder onstuimigheid maar met veel talent geschilderd. In het Koningsfeest zit de oude Adam van Noort nog de tafel voor; in Zoo de oude zongen heeft Jordaens het Vlaamsche spreekwoord in het latijn laten overzetten: *Ut genus est genius concors consensus ab ortu* (Wie verwant is door het bloed is verwant door den geest; van hun geboorte af stemmen zij in alles overeen.)

Opzettelijk verbande hij de aanvallige figuren niet, zijn jonge Bacchussen, zijne Twee kinderen met een schaap spelende in het Museum van Valenciën, menig figuur uit zijn Aanbiddingen der Herders en zelfs uit zijne genrestukken zijn allerbekoorlijkst. Maar hij zocht naar geen liefelijke gestalten, hij achtte ze niet noodig om prachtig schilderwerk te leveren. Hij had genoeg aan zijne personages uit het volk, aan de menschen die hij rondom zich zag.

Hij putte uit het leven meer dan uit de school; hij is een burger, een Vlaamsch burger als schilder; hij laat zich niet verleiden door de aanlokkelijke stemmen, die hem toeroepen uit de kunst van het Zuiden. Alhoewel hij ze niet op haren geboortegrond gezien had, kende hij die kunst wel, al ware het slechts uit de werken die in zijn land waren overgebracht of uit de navolging, die zijn voorgangers in grooter of minder mate zich tot regel hadden gesteld. Maar hij vond poëzie en stof tot schilderen genoeg in het gewone leven dat hij kende, dat hij had medegeleefd om ze niet elders te gaan zoeken. Hij had opgemerkt hoe het licht valt op de menschen rondom hem en hoe de kleuren zich in dit licht gedragen, en licht en kleuren waren voor hem hoofdzaak in de kunst. In het ontleden hunner verhouding tot elkander, in het nagaan, in het herscheppen der oneindige verscheidenheid, en der nooit genoeg bewonderde liefelijkheid hunner speling, lag voor hem de hoogste taak van den schilder, de groote tooverkracht die zijn werk moet bezielen en verheffen ook boven de natuur.

Want de burgerlijke Jordaens is een dichter, een verdichter zelfs en niet bij toeval, maar opzettelijk en in hooge mate vervult hij die eerste voorwaarde om kunstenaar te zijn. Licht en kleur beteekenen en zingen voor hem heel wat an-

ders dan wat zij zeggen voor den prozamensch. Zij zingen hem een lied, verrukkelijk in zijn melodie, nu eens streevend zacht, dan eens helder schaterend, nu eens blij lachend, dan vol ernst en weemoed. Denk niet, dat, wanneer hij zijn burgermensen of zijn boeren aan tafel zet, het hem alleen te doen is om hun prettige gezichten af te beelden of het smakelijke van den disch en het kostelijke van het tafelgerief te doen uitkomen; dat wanneer hij de liefelijke moeder met het kind op den schoot of de naakte rijkgeveleede Susanna schildert, hij enkel het aanvallige der eene of het wellustwekkende der andere wil te genieten geven; dat waar hij heilige of mythologische figuren schildert, hij enkel voor doel heeft de juistheid te doen bewonderen waarmede hij beweging en uitdrukking weergeeft — boven dit alles staat voor hem de aantrekkelijkheid van kleur en licht.

Hij legt er zich op toe ons te laten zien, hoe in een heldere kamer de klaarte van den dag in blanken glans weerkaatst wordt door de satijnen huid eener jonge vrouw, hoe dit licht dan in haren hals neerdaalt en daar in blauwachtig grijs of in vlamachtig bruin schaduwen legt, hoe het verwarmd wordt en verzacht door een wit wollen lijfje, hoe het verhoogd en verrijkt wordt op een rood jakje, hoe het dan weer verkoelt op een gestreken linnen doek, afneemt ter zijde, daar kampt met zwaarder schaduwen en overal binnen dringt en hier en daar doorbreekt; hoe het een meubel doet glimmen, een pot doet blinken, hoe het langzamerhand indommelt en uitdooft, maar weer eens gewekt wordt, waar het de bruine tronie van een oud man en zijn witte haren ontmoet; hoe het leeft en tintelt en de kleuren, licht of donker, doet samenleven en samensmelten. En al naarmate het tooneel zich in een wel verlichte kamer, in den zonneschijn of in de gemengde klaarheid van dag en lamp vertoont, wisselt die uitwerking van het licht af tot in het oneindige; nu eens legt het forsche plekken op blanke gewaden en huiden, dan glijdt het zacht en warm over een wang of een doek, of schampt af op een schouder of een tafelkleed, of blijft hangen in een draperij of schuift over den vloer, altijd bewegelijk, veranderlijk.

Dit alles had Jordaens opgemerkt, dit alles wist hij met onovertroffen gevatheid weer te geven. De streaming en de zwalping van het albeheerschend element, het drenken en doordringen, het verheffen en veredelen van alles door zijn tooverkracht, wist hij met eigenaardige en onovertroffen kunst weer te geven. Dit is het hooge en bekoorlijke lied, dat zingt uit zijn werken en dit maakte den stoeren burgerman tot een dichter van hoogen rang.

Hij verstond weinig van teekenen en samenstellen en toch bracht hij figuren en groepen voort zoo prachtig als er ooit geschapen werden. Wanneer men in de eerezaal van het Huis-ten-Bosch binnen komt en daar eensklaps voor zich den triomfantelijken stoet ziet aanrennen met zijn vier witte paarden, zijn schaar van juichende mannen en vrouwen, dan krijgt men een schouwspel te genieten zooals er geen stralender bestaat, een opvatting van een triomfgejubel zooals er geen uitbundiger te denken is, een samenwerking van licht en kleur en figuren overweldigend door macht en stoutheid. En zoo in menig ander

stuk. In zijn burgerlijke eet- en drinkgelagen heerscht eene levendigheid, eene stoutheid van beweging, die wel niet in de Academie geleerd is en weinig met die der klassieken te stellen heeft, maar die naar de natuur is afgezien en getuigt van den forschen adem, waarmede hij zijn scheppingen bezielt.

Hij was zich zelve en staat alleen in zijn trant; hij is zonder voorgangers en heeft ook geen navolgers. Jan Cossiers is de eenige zijner talrijke leerlingen, die iets van hem behouden heeft. Niet alleen door zijn verkeer met Holland en door zijn godsdienst, maar ook door zijn schildertrant verbindt hij Noord-Nederland aan Zuid-Nederland. Monumentaal als die van het monarchaal en katholiek zuiden is zijn kunst, maar ook waarheidlievend en volksgezind als die van het republikeinsch Noorden; verwant met die van Rubens, maar door menigen trek van gelijken aard als die van Frans Hals.



18. DAVID TENIERS.

David Teniers, de jongere, werd geboren te Antwerpen en aldaar in de St. Jacobskerk gedoopt den 15n December 1610. In 1632 of 1633 werd hij als meester in de St. Lucasgilde aanvaard. Den 22n Juli 1637 huwde hij Anna Breughel, dochter van den Vloeren Breughel. In 1647 benoemde de pas aangekomen landvoogd Leopold-Wilhelm van Oostenrijk hem tot zijn hofschilder; vier jaren later ging hij naar Brussel wonen, waar hij verbleef tot aan zijn dood, die den 25n April 1690 voorviel.

Zijne eerste vrouw Anna Breughel stierf in Mei 1656 en liet hem weduwnaar met zeven kinderen, drie zonen en vier dochters. Den 21n October van hetzelfde jaar huwde hij Isabella de Fren, dochter van Andries de Fren, secretaris van den raad van Brabant, die hem nog twee zonen en twee dochters schonk.

Van groote beteekenis in zijn leven is het ambt, dat hij aan het hof van den landvoogd vervulde. Aartshertog Leopold-Wilhelm was een hartstochtelijk liefhebber van de schilderkunst. In den loop der tien jaren, gedurende dewelke hij de Spaansche Nederlanden bestuurde, bracht hij een zeer rijke verzameling van schilderijen bijeen, die hij bij zijn terugkeer naar Oostenrijk medenam en die den eersten kern vormde der keizerlijke galerij van Weenen. Teniers was zijn raadsman bij den aankoop dier kunstwerken; hij schilderde herhaaldelijk gezichten, genomen in de zalen waar zich de kunstschaten bevonden en wanneer de aartshertog besloten had, zijn schilderijen te laten graveeren, gelastte hij zijn hofschilder met de verzorging van dit werk. Teniers begon met op kleine paneeltjes de Italiaansche stukken der galerij te kopieeren, liet ze door verschillende plaatsnijders graveeren en door zijn broeder Abraham onder den naam van *Theatrum Pictorum* uitgeven. Door het vertrek van Leopold-Wilhelm werd de verdere uitgave van het werk gestaakt.

Teniers behield zijn ambt van hofschilder bij den opvolger van Leopold-Wilhelm, don Juan van Oostenrijk. De landvoogden plachten van vóór het jaar 1600 hunne hofschilders te Antwerpen te gaan zoeken. Otto Vaenius, Rubens, Jan Breughel hadden dien titel gedragen zonder de Scheldestad te verlaten. Het duidt een verandering aan in de tijden, een vermindering der beteekenis van den zetel der Vlaamsche kunst, dat onder Leopold-Wilhelm de hofschilders zich te Brussel gingen vestigen. Niet alleen Teniers maar ook Jan van den Hoecke, zijn ambtgenoot, verhuisde naar de hofstad.

Teniers deed anders wat hij kon om aan Antwerpen zijnen rang te doen behouden. Toen men daar het ontwerp had gevormd een Academie in te richten,



DAVID TENIERS.
DE VERLOREN ZOON.

zooals er reeds vroeger te Rome en sedert de laatste jaren ook te Parijs eene bestond, beijverde onze kunstenaar zich om het plan der Antwerpenaars door te drijven en gelukte hij er ook in. Op 26 Januari 1663 hield hij met de dekens der St. Lucasgilde feest om die heugelijke gebeurtenis te viëren. Wel zou de nieuwe instelling het verval der Antwerpsche school in die dagen niet tegenhouden; zij bleef toch in Teniers' geboortestad een middelpunt van kunstbeoefening en wanneer anderhalve eeuw later de tijden beter werden was het van daar uit dat de hergeboorte daagde.

Teniers was dus niet, zooals men het vroeger gaarne vertelde, een man, die in bekrompen omstandigheden leefde en gewoonlijk verkeerde met het slag van lieden, die de geliefkoosde personages zijner tafereelen leveren. Hij was een heele sinjeur, in blakende gunst staande bij de grootste heeren des lands, aanspraak makende op een adellijk wapen, door zijn tweede huwelijk schoonzoon van een der hoogste ambtenaars des lands, een woning in de hoofdstad en een buitenverblijf, „de drie Torens,” in het naburige dorp Perk bezittende. Hij was veeleer een aristocratisch kunstenaar dan een makker van boeren en herberggasten. Stellig studeerde hij de zeden der dorpelingen naar het leven en had hij pret in die studie; maar wanneer hij zich afbeeldt als optredende in de feesten dier menschen is hij de rijke heer, voor wien het schouwspel dat hij in lager kringen gaat zoeken even aantrekkelijk is door het contrast met zijn eigen leven als door zijn natuurlijke schilderachtigheid.

Teniers was in de eerste plaats een boerenschilder. Hij is als zoodanig gekend en verdient het. Dit belet niet dat hij menig onderwerp van anderen aard behandelde. Wij noemden reeds de gezichten der galerij van aartshertog Leopold-Wilhelm, en de kopieën naar de stukken, welke zich daar bevonden; wij vermelden nog de afbeeldingen van openbare feesten, die tot zijne belangrijkste en uitmuntenste werken behooren: zoo zijn de Gilden op de Groote Markt van Antwerpen vergaderd, een stuk dat hij voor de St. Sebastiaansgilde zijner geboortestad schilderde en dat zich nu in het Museum van St. Petersburg bevindt, de Intrede der Aartshertogen te Vilvoorde en te Brussel, in het museum van Cassel en de Gaaischie-ting van prins Leopold-Wilhelm in het museum van Weenen. Hij schilderde ook sommige onderwerpen, waar onze oudere Vlaamsche meesters van hielden: de Bekoring van St. Antonius, de Geldwegers, de Eksteroogsnijd-ers, de Alchimisten, Begankenissen; verder velelei tooneeltjes uit het volksleven en zelfs weleens uit het dierenleven.

Dit bewijst al dadelijk hoe zijne kunst samenhangt met die zijner voorgangers. Zijn eerste en voornaamste leermeester was zijn vader David Teniers I. Spijt genoeg dat wij dezen niet voldoende kennen en zonderling is het dat de stellig echte werken van hem andere dan tooneelen uit het boerenleven behan- delen; aan hem worden echter een nog grooter getal stukken toegeschreven, die de meeste overeenkomst met die van zijn zoon hebben; faalt nu de overlevering niet geheel, dan moet men wel aannemen, dat hij dikwijls landschappen met dorpe-

lingen schilderde, van denzelfden aard als de welgekende werken van David Teniers den tweede. Hoe groot het verschil ook zij tusschen de kunst van vader en zoon er zou dan nog altijd overeenkomst genoeg tusschen beider trant bestaan om te bewijzen dat de jongere David ook als kunstenaar de rechtstreeksche afstammeling van den ouderen is. In de keus zijner stof en in de samenstelling heeft hij klaarblijkelijk somtijds het voorbeeld gevolgd onzer schilders van spoken en volkszedes. Het is niet minder zeker dat zoowel Brouwers onderwerpen als zijn rijke en prettige kleurenharmonie eenen, al ware het slechts tijdelijken, invloed op hem oefenden en onbetwistbaar ook is het, dat Rubens' breede penseeling, zijne duidelijke en zwierige voordracht, zijn bewogen handeling en zijn overvloedig licht hem in bewondering brachten en gunstig op hem werkten.

Maar alhoewel hij dus een zoon van zijn tijd en een voortzetter der echte vaderlandsche overlevering was bleef hij zelfstandig genoeg om, benevens en boven dit, een oorspronkelijke kunstenaar te zijn. Bij zijn voorgangers zijn de boeren eenvoudige, tamelijk logge en stijve persootjes; bij hem krijgen zij leven en joligheid in overvloed. Zij zijn ook niet meer bij hem als bij Brouwer de versufte of door den drank verwilderde stakkers met hun verneuteld lijf en hun verdierlijkte zeden; zij genieten het prettige des levens op hunne boersche maar niet aanstootelijke wijze, zij houden fatsoen in hunne joligheid. Hij heeft veel van Rubens geleerd, maar blijft altijd luchtiger, opgeruimder dan de meester. Hij smelt zijn verf niet ineens alsof zij op het doek geblazen ware gelijk Brouwer en giet ze niet in breede vegen gelijk Rubens over het doek, hij penseelt fijntjes met kleine trekken en slagen van den borstel, die nevens elkander liggen, vrij en onafhankelijk, en toch gelukkig samenwerken om een gespierde, veerkrachtige schildering te maken. Zijn toon is niet altijd dezelfde: in den beginne is hij zwaarder en bruiner als die zijns vaders; later onder den invloed der kleurige en lichtende schilders wordt hij warmer, eerst gulden, dan zilverachtig en eindelijk koeler grijs.

In het algemeen is Teniers' schildering prettig zooals zijne onderwerpen het zijn: zijne werken bevallen het groote publiek omdat er alles zoo lustig in leeft, en den meer geoefenden kenner omdat zij met zoo lichte hand zoo juist gespeeld zijn, omdat de kleur zoo pittig en terzelfder tijd zoo fijn is.

Hij geeft ons het Brabantsch dorpsvolk te zien, uitgelaten in zijn vermaken, altijd dorstig, altijd eetlustig, niet nauwlettende in zake van minnespel, maar goedrond, in al zijn kommer en last het leven van de goede zijde opnemende en gemakkelijk in een dag van genot een week van ontbering vergetende. Stoffelijk genoeg is dit volk en indien het zich naar het lichaam sterk afslooft, dan vermoeit het zich weinig aan inspanning naar den geest; wel is het uitgelaten rumoerig, zwelgachtig op zijn kermisdagen, die het zoo talrijk mogelijk maakt; maar grof is het dan toch niet en in zijn midden zou Brouwer lang naar modellen moeten zoeken. En die bewegelijkheid, die zinnelijkheid, die plezierige stemming vertolkt Teniers op zeer meegaande en op zeer meeslepende wijze. Hij heeft zijn boerenvolk lief en ziet door de vingers wat er ruws in ligt, om

vooruit te schuiven wat er prettigs in te vinden is. Hij heeft een duidelijk uitgesproken trek om te vergoelijken niet alleen, maar ook om te verfraaien, een trek, dien hij als ware Sinjoor overigens met alle Antwerpsche schilders gemeen heeft. Een boerenkermis wordt onder zijn handen een tooneel, waar de toeschouwer evenveel lust in vindt als de deelnemer.

Het landschap is voor hem doorgaans geen hoofdzaak, maar een vollediging en omlijsting der handeling, die hij daar los en licht zonder aanspraak op groote beteekenis of zelfstandigheid aanbrengt. Het is even gemakkelijk geschilderd als zijne figuren, even levendig zonder in het banaal decoratieve te vervallen. Zoo opgevat dragen zijn boomen en zijn bewassen gronden er toe bij om zijn tafereelen iets sierlijks te geven. De natuur is nooit gemeen, zij verheft en veredelt elk tafereel, dat zij omgeeft.

Ook zijne huizen of zijne hutten maakt Teniers aantrekkelijk door de schilderachtigheid hunner optimmering, door de fijnheid der tinten, waarin hij ze hult. De bruine houten gevel of de binnenwand eener herberg wordt bij hem niet enkel de stille achtergrond, waar zijn levendige figuurtjes helder op uitkomen, maar verkrijgt een eigen waarde door de heerlijke tonen, welke er op rusten of glimmen. En zoo met alles: een eenvoudige tinnen pot, een koperen ketel, een bierglas wordt een kleinood door de keurigheid, waarmede het wordt afgebeeld.

En wat hij doet voor al die bijzaken doet hij eveneens voor zijn menschen: een boerken mag nog zoo onbeduidend van vorm zijn, van het oogenblik dat hij een roode pet op het hoofd, een wit hemd of een rood slaaplif op den rug draagt, wordt hij een sieraad van het tooneel. Zoo ook de vrouwen: met hare krachtig betoonde witte mutsen en voorschooten, hare bonte kleedij in blauwe, gele, groene tinten brengen zij iets voornaams, iets levendigs bij.

Door de teekening zijner personages, door den vorm van hun hoofd, door het zwierige hunner houding zorgt Teniers er voor dat zij niet in het plumpe vervallen. Een speelman, dien hij op een ton plaatst, houdt zijn doedelzak of zijn vedel, draagt zijn muts en zijn baard zoo kranig, dat hij er meer als een kunstenaar uitziet, die uit liefhebberij een deuntje speelt, dan wel als een arme duivel, die straks met de pet in de hand om een cent gaat bedelen. Een boertje, dat zijn pijp stopt, een boerin, die met opgeheven hand en voet aan het dansen is hebben een natuurlijke bevalligheid, die hoe jolig en ongekunsteld zij zich voordoen ze nimmer grof of nuchter laat worden.

Natuurlijk onderscheiden de tooneelen door Teniers aan het leven van andere menschenklassen ontleend, zijn openbare feestelijkheden, zijn episodes uit de gewijde geschiedenis, zich nog meer door die aanvalligheid van vorm, door die keurigheid van behandeling en voornaamheid van toon. In deze werken volgde hij eenigszins het voorbeeld der kleine Antwerpsche meesters, die hem onmiddellijk voorafgingen, den vloeren Breughel, van Balen, Francken en Sebastiaan Vrancx. Hij schilderde keurig en zorgvuldig als zij, maar overtrof ze allen door zijn koloriet, dat bij hen meestal hard en scherp was en bij hem zachter, gesmijddiger, malscher werd.

Een staaltje van zulke stukken levert ons datgene, waarvan de afbeelding hierbij gaat en dat in zich de hoedanigheden vereenigt, die in zijn boersche en zijn meer hoofsche onderwerpen waar te nemen zijn.

De Verloren zoon zit aan tafel met twee voorname juffrouwen, een jonge dienaar schenkt wijn, een andere is tot dienen gereed, de waardin schrijft het verkeer op de plank der in het krijt staande klanten, de herbergier draagt een gerecht op, bij de vrouwen staat het geheimzinnig figuur eener koppelaarster, achter de tafel een paar potsierlijke muzikanten. Waren het niet deze drie laatste personages, men zou wanen een tafereel van ordentelijke jongelui te zien, die zich op een wandeling door het veld aan het vermaken zijn. Wel is waar houdt de held der geschiedenis de hand der juffer, die naast hem zit, wat heel vertrouwelijk vast; maar hij ziet er zoo jong, zoo frisch en netjes uit, dat niemand in hem het schrikbeeld van den bijbelschen verbrasser zou erkennen. De andere juffer ziet er al heel weinig losbandig uit, de jonge dienaars zijn aanvallige kinderen, de waard en zijn vrouw zijn gewone herbergiers.

Het gelag heeft plaats in de open lucht voor een grof getimmerd schutsel van planken; links ziet men de herberg met een boom ervoor, rechts het landschap met een hut en een kerktorentje. Het is er stil en landelijk, de lucht is vol zon en het veld is vol rust, een uur en een omgeving voor verkwikkend tafelgelag. De Verloren zoon is eigenlijk maar een voorwendsel om een jong mensch te schilderen, die zich den wijn en de liefde laat gevallen, en eerst bij nader onderzoek herkent men dat hij door schuimers en schuimsters omringd is.

Het stuk is buitengewoon aanvallig van schildering: het dagteekent van 1644 en is in den licht gulden toon gehouden, dien Teniers toen had aangenomen. Het geeft den indruk van een tooneel bij het ondergaan der zon, wanneer haar glans is verzacht, maar warm en helder blijft. Heel het land baadt in stuivend licht, hemel en aarde versmelten er in met zachte uitgeveegde vormen en kleuren. Tegen dit weke deel komt de groep aan den disch krachtig uit. Zij ook zitten in volle lucht en licht, maar al hun vormen en kleuren zijn helder en vast. De witte tonen van het ammelaken, van de kragen en voorschooten doen zich blij en levendig gelden boven de groene jakken en de kleederen van een der deernen; terwijl de roode rok der andere juffer, de roode kousen van den jonker en zijn roode mantel, die met hoed en zwaard op den stoel ligt, zijn bruin pak en de donkere kleederen van muzikanten en koppelaarster, afwisseling van rijkere of stillere tonen leveren.

Alles bijeen is het een heel lief tooneeltje, een uitmuntend staaltje van Teniers' kunst om een groep gelukkig ineen te zetten, gemakkelijk en duidelijk, en het landschap als het fraaiste decor in zijne tooneelen te doen dienen. In Rubens' school staat hij tegenover den tragischen meester als de schilder der menschelijke comedie, die zijn personages laat spreken, laat bewegen, zooals het past, en hun leven met het leven der natuur laat samengaan, als waren zij allen onderdeelen van een zelfde hooger harmonisch geheel.

De Louvre bezit van hem nog een overvloed van stukken verschillend van aard, alle van degelijke verdiensten. Het gaat niet aan ze afzonderlijk te ontleden of breedvoerig te bespreken, wij moeten ons vergenoegen met eene beknopte opsomming.

Eerst komen een tweetal godsdienstige stukken de *H. Petrus Christus verloochende* (Nr. 511). Meer een Corps de garde dan een Bijbelsch stuk. Hoofdzaak is een groep soldaten, die aan het kaartspelen zijn en een andere groep die het vertrek verlaat. Petrus staat in den achtergrond zich te warmen bij een hoogen schoorsteen, eene dienstmaagd ondervraagt hem. Het tooneel speelt in eene donkere kamer, waar fijne lichten op stillen donkeren grond goed uitkomen. Het stuk draagt het jaartal 1646.

De *Zeven werken van barmhartigheid* (Nr. 513). Ook hier biedt het onderwerp gelegenheid aan om even zooveel tafereeltjes uit het volksleven op te voeren als er werken van barmhartigheid zijn. Er wordt eenheid gebracht in de handeling door een drietal der werken bijeen te groepeeren en de overige in uiterst geringe afmeting naar den achtergrond te verschuiven. Het stuk heeft een duidelijk uitgesproken Rubeniaansch karakter. Het licht overheerscht onverdeeld, de schaduw valt bijna geheel weg.

Een laatste stuk dat ook al onder de godsdienstige werken geplaatst wordt en nog minder recht heeft op dien titel dan de andere is *Antonius' Tentatie* (Nr. 514). Een uitmuntend exemplaar van dit veel behandelde onderwerp met het fijn zilverig licht van Teniers en zijne heldere vroolijke kleuren.

Een drietal stukken *Boerenvermaak*. Vooreerst de *Boeren kermis* (Nr. 515) gedagteekend 1652. Het gewone tooneel: de *Speelman op de ton*, boeren en boerinnen dansende op den voorgrond, terzijde de dorpelingen etende en vooral drinkende en ter linker zijde Teniers, de eigenaar van Perck met zijne vrouw, twee dienstmaagden en een page, geheel in den trant der adellijke heeren optredende om de landlieden aan gang te zien. De samenstelling is geheel in den aard van het stuk te Brussel, maar de afmetingen zijn kleiner. De toon echter is geheel anders: in Brussel stevig donker en bruin, hier helder blauwgroen van uitzicht, met kleine bruine tinten in den achtergrond, waartegen de pretmakenden tamelijk hard uitkomen.

Een *herberg bij een rivier* (Nr. 516). Een groep van Teniers' gewone helden, een boertje met een roode pet, een andere met een witte muts, vinnige lichtvlekken op sober getinten grond. Verder een paar groepen visschers, goedverfde mannetjes. Op den voorgrond de kleurige, lichtende stoffeering, een koperen ketel en een bruin aarden kruik. De rivier trekt een witte streep door het bruine landschap. Als lichteffect is het stuk overschoon. Het stil gehouden natuurgezicht waarop de zon zoo zilverig speelt, waarop de figuurtjes zoo zuiver uitkomen, de afwisseling van honderd tinten van grijs en bruin ontstaande in hemel en aarde en water en zich overal versmeltende zijn oprecht verrukkelijk. Dan nog een klein maar lief stukje, boeren die dansen voor een herberg (Nr. 517).

Twee binnengezichten van herbergen. De eene (Nr. 518) geheel in gulden toon. De gekende personages in hun gewoon gedoen: een jonge boer met roode muts en haneveer en een groen vest; een oude met witte slaapmuts, een groen-achtig ondervest en gele mouwen; twee boeren met slappe vilten hoeden, die in gewillige plooiën en kreuken het hoofd dekken. Twee der boeren spelen met de kaart, twee mannen en een vrouw zien toe; links teekent de baas het gelag aan; rechts een gezicht in de huiskamer waar de vrouw met de kinderen bezig is. Een stuk in den gulden toon met warm licht overgoten, waarop de fijne figuurtjes levendig uitkomen.

Minder belangrijk is het tweede herberggezicht (Nr. 519), waar op den voorgrond een boerenvrijage te zien is en in den achtergrond rookende gasten.

Minder gewoon is de Reigersjacht (Nr. 520). Een reiger vecht tegen een valk, die hij op den grond geworpen heeft; een andere valk zit hem op den rug. Een valkenier komt ter hulp gesneld van zijn vogel in gevaar. Aartshertog Leopold Willem en twee ruiters zien het tooneeltje aan. Een stuk geheel in het grijs, treffend toch van uitwerking; de vogels zijn niet alleen fijn geschilderd, maar hun handeling is bijzonder levendig weergegeven.

Een viertal kleine stukjes met een enkel figuur: Een Rooker (Nr. 521), een Scharensliiep, een Doedelzakblazer (Nr. 523), het portret van een oud man (Nr. 524), goed gedraaide figuurtjes met lichte hand en heldere kleur gedaan, immer prettig om te zien.

Het laatste stuk (Nr. 525) is een zeer lief kind met gepluimde muts op het hoofd, dat zeepballen blaast te midden van een rijken krans van bloemen en vruchten.

De verzameling Lacaze telt niet minder dan negentien stukken van Teniers. Bij uitzondering van een boerenkermis zijn het alle kleine dingetjes van een paar decimeters of minder vierkant, die tot geen bijzondere aanmerking aanleiding geven.

II.

DE HOLLANDSCHE EN DE VLAAMSCHE MEESTERS
IN DE NATIONAL GALLERY TE LONDEN.





THOMAS DE KEYSER.
EEN KOOPMAN MET ZIJN KLERK.

19. THOMAS DE KEYSER.

Onder de Hollandsche schilders ken ik er geen, wiens werken mij zoo duidelijk de geschiedenis van zijnen tijd te binnen roepen als Thomas De Keyser. Hij werd geboren in 1596 of '97 en stierf in 1667. Hij doorleefde dus het schoonste gedeelte der gulden eeuw van zijn vaderland. De zware strijd voor het bestaan was uitgestreden toen hij ter wereld kwam, die voor de verovering eener breedere en voornamere plaats onder de zon was begonnen. Van verwerend was de oorlog aanvallend geworden. In 1591 had prins Maurits zijne veroveringstochten in de oostelijke provinciën begonnen; in 1594 had hij Groningen ingenomen en aldus den boord der Noorderzee van de Schelde tot aan de Eems tot Nederlandsch strand gemaakt. En nu gingen onder zijne leiding tot aan het Bestand van 1609 de veldtochten voort om aan Spanje het een of ander stuk van het onverloste grondgebied te ontrukken. Dan kwamen de twaalf jaren van het Bestand, een tijd van vreedzame overwinningen en na deze herbegon tegen Spanje de strijd in raadzaal en oorlogsveld, die uitliep op den Munsterschen vrede, de plechtige bekrachtiging van het sedert lang voldongen feit der onafhankelijkheid. Intusschen had de kleine republiek plaats genomen onder de Mogendheden, hare vertegenwoordigers hadden stem gekregen in het kapittel overal waar er beschikt werd over het lot der Europeesche staten.

Met dien glansrijken vooruitgang op het gebied der staatkunde hield de uitbreiding van zeevaart en handel gelijken tred. Naar alle vier de winden zeilden de vloten uit, schatten en landen buit makende. Was het vaderlandsch grondgebied binnen enge grenzen beperkt, daarnevens lag de grenzelooze zee open voor alle stoutmoedigen, voor alle ondernemenden en die ontbraken er toen niet. Er lag iets heldhaftigs, niet enkel in wat de veldoversten en vlootvoogden uitvoerden, maar ook in wat de aanvoerders van den handel tot stand brachten. Allen te zamen waren zij waardige kinderen van de mannen, die pal stonden tegenover Alva's benden en zijne schepen bestookten op zee.

Amsterdam, dat achterlijk was gebleven in den Geuzenstrijd, trad nu flink vooruit; had het zich lauw getoond in den zaaitijd, nu de oogsttijd aanbrak toonde het zich als ware koopmanstad zooveel te ijveriger, en, tot haar lof zij het gezegd, zooveel te vastberadener om de eerste plaats te veroveren onder de handelsteden der wereld.

Antwerpen was geslagen in den kamp voor de onafhankelijkheid door Spanje; het werd ten onder gebracht in zijn handel door de Hollandsche zeemacht: het verloor vrijheid en welvaart terzelfder tijd en door twee elkander bekampende machten. En evenals al de zuidelijke gewesten zag het de beste zijner

burgers in gedwongen of vrijwillig ballingschap de noordergrens overtrekken om in het pas geboren gemeenebest het kostelijkste te gaan overbrengen wat een land bezitten kan, mannen van kennis en van karakter. Amsterdam erfde van de Scheldestad wat op deze een eeuw voeger uit Brugge was overgegaan; zij werd de groote koopstad niet alleen, maar ook de zetel van kunst en kennis.

Uit de schilderijen van Thomas De Keyser spreekt dit groote feit, de opkomst, de bloei, de zegepraal van Holland en van Amsterdam met glanzende klaarheid. Zijne helden zijn niet de prinsen, niet de beroemde krijgslieden of staatsmannen, de grooten der aarde die veel van zich deden spreken en wier portretten wij in velerlei plaatsen en vormen weervinden; neen, het zijn meestendeels ongekende personen, eerbare kooplieden van Amsterdam, vertegenwoordigers der burgerij, die door haar beleid en haar werken zich een hooge plaats veroverd heeft in de stad en in de wereld, die zich zelve verrijkende het land heeft groot gemaakt en in wie zich op dit oogenblik belichaamd heeft de degelijkste kern van het Nederlandsche volk. Later zullen die mannen den stand vormen der stijve patriciërs, der zelfzuchtigen, benepen van hart en van geest, versteend in hunne geërfde deftigheid en voorrechten; nu zijn zij jong, genietende van den welstand, dien zij zelve geschapen hebben, vol bewustzijn van hun kracht en wetende dat, moest de fortuna hun den rug keeren, zij mans genoeg zouden zijn om haar haar gunsten af te dwingen.

En ook des schilders kunst is jong; zij heeft zich pas bevrijd van de banden der geesteloze en gevoelloze overlevering; zij heeft nog niet de losheid gekregen, die de groote mannen van later en bij uitzondering Frans Hals, enkele jaren ouder dan hij, bereikten; maar zij heeft de gespierdheid der onverdorven jeugd, gepaard met de zorgvuldigheid der pas ontvoogde jongelingschap, die wel geen bedeesdheid meer kent, maar zich nog aan geene vermetelheid waagt.

De portretschildering is van de eerste tijden der Vlaamsche en Hollandsche scholen immer een geliefkoosd vak geweest, met den gelukkigsten aanleg beoefend. De conterfeitsels, geschilderd door Jan van Eyck en Hans Memlinc tellen onder de meesterwerken onzer vroegste schilders, die van Antoon Moro, Frans Floris, Adriaan Key vormen het gezondste deel der voortbrengselen uit de dagen der navolging van Italiaansche kunst. De vroegere Hollandsche School bracht met minder talent een even grooten overvloed van portretten voort. Men heeft slechts in het Rijksmuseum de Regentenstukken van Dirk Jacobsz, Cornelis Teunissen en Dirk Barentsz aan te zien, om zich hiervan te overtuigen. Lange rijen van mannenfiguren, droog van uitvoering, stijf van houding in rechte lijn voortlopende, toonen hoe de portretschildering toen werd opgevat: het zijn geschilderde documenten meer dan kunstwerken. Met het ingaan der gulden eeuw daagden de rijker begaafde conterfeitsers in groot getal op. Cornelis Ketel, Cornelis van der Voort, Werner van Valckert, Nicolaas Elias, Cornelis Janson van Keulen zijn de oudsten onder hen, de voorloopers van Thomas De Keyser. Allen werkten te Amsterdam en droegen het hunne bij om hun woonplaats

den eersten rang te doen innemen in de rij der Hollandsche steden waar de schilderkunst werd beoefend, een eererang die vroeger door Haarlem werd bekleed. Hunne voornaamste werken zijn Doelen- of Regentenstukken, de historische schilderijen bij uitmuntendheid en de trots der Hollandsche School. Het waren degelijke kunstenaars, die hunne taak vervulden met nauwgezetheid en talent, maar zonder de hoogere gaven, die Thomas De Keyser onderscheidden. Deze overtreft hen, maar is hun wettige opvolger, de voortzetter hunner overlevering.

Weinige jaren vóór hij optrad had Frans Hals zijn eerste schuttersstuk geschilderd; de Haarlemsche schilder brak af met de vaderlandsche kunstoverlevering; in plaats van hare nauwgezette bewerking, die de natuur met zorg maar niet zonder vreesachtigheid volgde, gaf hij eene persoonlijke vertolking zijner modellen, hun guller leven inblazende, lossere houdingen leenende, die getuigen van verjongden levenslust, van onbekommerd genot der vrijheid. Zijne schildering was breeder, vlugger, lichtender, hij deed den stoutsten sprong uit den gebaanden weg, die in heel de geschiedenis der kunst aan te stippen valt.

Thomas De Keyser was niet die hervormer, die omwentelaar. Hij was een voortzetter, haast een bekroner van het begonnen werk. Hij deelt aan zijn menschen een innigheid van leven mede, een ongedwongenheid van houding, een behagelijkheid van groepeeringswijze, die men te vergeefs bij zijn voorgangers zoekt. Aan hunne vleezen geeft hij een stralendheid, aan de heldere deelen van hun kleeding en van de voorwerpen hunner omgeving een glans, die het kleurengestoover van Rembrandt voorspellen. Men heeft het hem en te recht als een eere-titel aangerekend de voorlooper van den meester der meesters geweest te zijn; maar voor wat hij gaf meer dan voor wat hij liet voorzien heb ik hem lief en schat ik hem hoog.

Hij schilderde enkele figuren, kleine groepen, groote regentenstukken. Deze laatste zijn zijne zwakste werken: hij had niet de vlugheid van borstel die noodig is om groote massas samen te doen werken, niet de kracht vereischt om groote lichamen leven in te blazen; hij vatte zijne effecten samen in engere afmetingen, hij had meer oog voor de keurige dan voor de breede bewerking.

Zoo komt het dat hij zijne burgersportretten niet in levensgrootte en ten halve lijve penseelde, zooals de gewone schilders deden, maar ten voeten uit, in sterk-verkleinde afmeting. Niet enkel het hoofd is voor hem van belang, maar ook de kleederen en de wijze waarop zij gedragen worden, de houding en de handeling van den persoon, het leven en het zijn van heel het lichaam. En liefst en best vat hij dit alles samen in zijn kleine figuurtjes.

Maar in deze is hij dan ook bewonderenswaardig. Zijne personages nemen het leven ernstig op en ernstig, met hoogachting nog meer dan met liefde, zou men zeggen, geeft hij ze weer. Vast zitten zij en rustig in hun vertrekken met degelijke weelde gestoffeerd, in smaakvolle en rijke, maar toch stemmige kleedij, den vilten hoed met breeden rand op het hoofd, den witten geplooiden kraag om den hals, geheel in zwarte, rijk bewerkte stof gekleed; zij kijken zoo helder uit

de oogen, zij zijn zoo ten volle bewust van hun eigenwaarde dat men al dadelijk in hen erkent de mannen, die zich zelve zoo gaarne achtbare, weledele, hoogmogende noemden en hooger dravende titels toekenden.

Stevig zijn de menschen en stevig is ook hun conterfeitsel, met zorg geteekend, trouw naar het leven en het innerlijk wezen samen met den uiterlijken vorm weergevende. In sobere maar onverzwakte tonen gekleurd, met een helder en toch stil licht overgoten ziet alles er knap en flink uit. Maar er is meer dan waarheid, er is ook een eigenaardige adel in de figuurtjes; de kleederen en de heele stoffeering worden kostelijker door de fijnheid van toets en tint, de burgerfiguur krijgt een treffende voornaamheid door het hoogere leven dat er straalt uit dit hoofd, vast van trek en toch zoo doorschijnend dat het licht u tegenstraalt door de blanke huid en dat gij gaat gelooven dat de verf van zoo kostelijken en zuiveren deeg was dat zij door de penseeling tot een glanzend email is geworden.

De Koopman met zijn klerk, dien de National Gallery van Londen van hem bezit geeft een juist denkbeeld van die groote en eigenaardige gaven van Thomas De Keyser.

De hoofdpersonage zit in zijn woonvertrek en wendt zich ten halve om naar een jong mensch, die hem een brief aanbrengt. De stoffeering der kamer is rijk en afgewisseld. In den achtergrond, een gehistorieerd wandtapijt, een geopende deur, een hooge schoorsteen; op de tafel, een oostersch kleed, een wereld- en een hemelbol, boeken, een papier waarop plannen geteekend zijn. De kleeding der personages is meer verzorgd dan men voor mannen aan den arbeid waarschijnlijk zou achten. De koopman draagt een vilten hoed met breede slappe randen op het hoofd, een grooten witten geplooiden kraag om den hals, een zwart kleed met een overvloed van knopen en borduursel, witte hosen, hooge kaplaarzen; de jonge boodschapper heeft insgelijks zijn beste en zeer sierlijke plunje aan.

Het leeft al wat er aan is. De koopman, die daar gelaarsd en gespoord zit, poseert klaarblijkelijk voor den schilder; wat hem omringt is aangebracht om getuigenis af te leggen van zijn rijkdom en zijn bedrijf. En echter is zijne houding zoo natuurlijk, zijne handeling zoo ongedwongen, dat men aan geen pose denkt. Eenvoudiger en daarom nog bevalliger en innemender is de houding van den knaap, die zijn boodschap aflegt en er niet aan denkt zijn mooie kleederen te laten bewonderen. Beide figuren zijn klaarblijkelijk portretten, portretten niet alleen naar het leven maar in het leven; hunne alledaagsche daad is een stuk uit hun geschiedenis, hun groep is in het klein wat de Regentstukker, der beroemde meesters in het groot zijn, beelden uit de geschiedenis van der kunstenaarsen tijd.

Als schildering is het werk uitgelezen. Malsch zijn de vleezen gedaan en de lichte blos op de wangen geeft hun meer dan gewone warmte, de witte kragen en lobben komen op de donkere kleedij en den stemmigen achtergrond bijzonder krachtig uit, en de witte hosen van den heer des huizes en het witte papier op de tafel maken het tafereeltje nog levendiger van uitzicht. Het licht

speelt door heel het werk heen, zacht maar helder, op de zwarte kleederen, op den geelgrijzen vloer, op het tafelkleed met donkerblauwen grond en bonte oostersche teekening. Het stuk is gedagteekend van 1627 en behoort tot den vroegsten en besten tijd des meesters.

Wie de heer aan de tafel is weten wij niet. Is hij de Koopman en zijn Klerk, zooals de officieele titel luidt? Is hij een vermogend man, die de plans van zijn nieuwe woning met zekere praalzucht ten toon spreidt? Wie zal het ons zeggen? Maar in elk geval is het een van de mannen, die hun land hielpen stichten, verrijken, machtig maken. Wanneer wij hem zoo omgeven zien met plannen, met boeken, met wereldbollen, dan herinneren wij ons al dadelijk hoe grootsch de ontwerpen en de werken der burgerij van zijnen tijd en van zijne stad waren, hoe veelzijdig hare ontwikkeling en hoe haar werkkring over heel de wereld zich uitstreckte. In de weelde, die den man omringt, zien wij de vruchten van zijn arbeid, in zijn ernstige deftigheid het gevoel van zijn persoonlijke waarde, in heel zijn omgeving den hoogen trap van beschaving, dien het vaderland toen reeds bereikt had. En daarom is dit werk evenals al de andere van Thomas De Keyser, een stuk geschiedenis. De Hollandsche portretschilders zijn de historieschilders van Holland en een der oudste en der beste onder hen is de vervaardiger van dit bescheiden tooneeltje in een huiskamer.

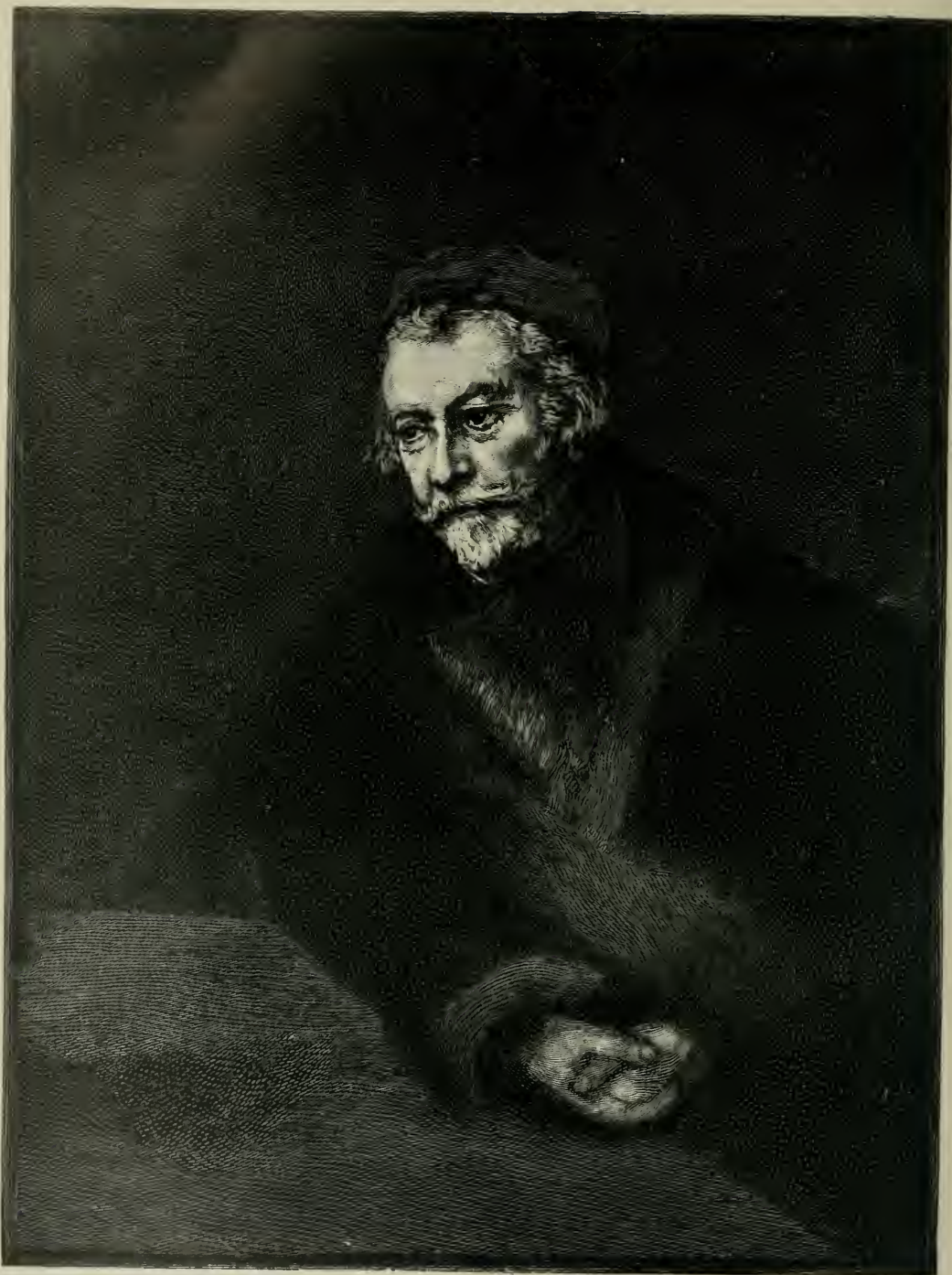
Wij stipten het reeds ter loops aan, dat Thomas De Keyser in 1596 of 1597 te Amsterdam geboren werd. Zijn vader was een kunstenaar van grooten naam, Hendrik De Keyser, bouwmeester en beeldhouwer, de vervaardiger van des Zwijgers graf te Delft, van het Oost-Indisch Huis en van menige kerk en aanzienlijk gebouw te Amsterdam. Hooft van den vader sprekende zei: „Het vaderland zal bij de nazaten uwe werken gebruiken tot de voornaamste getuigen van zijn tegenwoordig geluk;” van des zoons schilderijen hadde de groote schrijver hetzelfde kunnen verzekeren. Zijn broeder Petrus volgde zijn vader op als stadssteenhouwer, zijn broeder Willem vervulde later hetzelfde ambt, en het zal wel geen gewaagde veronderstelling zijn in den koopman met zijn klerk uit de National Gallery een der klanten van den vader of van een broeder des schilders te zien, die het plan ontvouwen heeft door hem aan een dier bouwmeesters besteld. Zijne moeder was een Antwerpsche, Beyken Pietersdochter van Wilder. Zijn leermeester kennen wij niet, maar of hij bij hen aan huis in de leer geweest zij of hunnen trant anderszins hebbe bestudeerd, duidelijk is het dat zijn onmiddellijke voorgangers de Amsterdamsche portretschilders, Nicolaas Elias of Cornelis van der Voort hem den weg wezen. Zijn oudste werk met gekenden datum is dat welk hij in 1619 voor het Chirurgijs-gild van Amsterdam maakte en dat zich tegenwoordig in het Rijksmuseum bevindt; het verbeeldt Dr. Sebastiaan Egbertsz de Vrij voor vijf leerlingen een les van anatomie op een geraamte gevende. Dezelfde verzameling bezit nog een paar schuttersstukken van hem: het korporaalschap van kapitein Allart Cloeck van 1632 en het korporaalschap van kapitein Jacob Symmons de Vries van 1633. Een regentenstuk van hem bevindt zich in het Museum van Straatsburg, namelijk de hoofd-

lieden van het Gild der Zilversmeden. Als tot dezelfde soort van werken behoorende mag men het kleine maar uitstekende werk van 1638, de Burgemeesters van Amsterdam, in het Mauritshuis, rekenen.

Van zijn werken met één of twee personages en van de familiegroepen vindt men er in tal van Museums. Het Rijksmuseum bezit vijf stukken van dien aard, een enkelen persoon of een huisgezin afbeeldende; het Mauritshuis bezit er een enkel, maar van groote waarde, gedagteekend van 1631.

Het schijnt wel dat in 1640 Thomas De Keyser zijn tijd ging verdeelen tusschen zijn eigen kunst en die van zijn vader en van zijn broeders Pieter en Willem. Den 16den April van dit jaar kocht hij een erf met getimmerten op den hoek van de Lindengracht en van de Brouwersgracht en den 14den Mei daaropvolgend liet hij zich als steenhouwer inschrijven in het Metselaarsgild.

Van zijn steenhouwerswerk is ons geen ander getuigenis overgebleven dan een zegeboog in Salomon de Bray's *Architectura moderna*, een boek waarin de gebouwen van zijn vader zijn afgebeeld en dat in 1631 verscheen. Dat hij echter wel het schilderen niet geheel opgaf bewijzen zijn „Portret van den Landgraaf van Hessen, Willem VI,” waarschijnlijk in 1646 gemaakt en behoorende tot de Galerij van Cassel; zijn „Vrouw met haar zaakgelastigde” in de Pinakothek van Munchen (van het jaar 1650) met de ongemeene handteekening T. Keiser en meer bepaald zijn „Pieter Schout, Drost en Dijkgraaf van Hagestein,” in het Rijksmuseum van het jaar 1660 en zijn „Twee ruiters” uit het Museum van Dresden, gedagteekend van 1661. Hij stierf in 1667 en werd den 7den Juni in de Zuiderkerk te Amsterdam begraven. Hij was een eerste maal in het huwelijk getreden in 1626, een tweede maal in 1640. Al te karig zijn de levensberichten die wij op dit oogenblik bezitten over den hoogst verdienstelijken kunstenaar. Tot voor weinige jaren wist men niet eens hoe zijn voor naam luidde en werd zijn persoon gesplitst in een Thomas en een Theodoor, die dan ook onder elkander zijne werken verdeelden.



REMBRANDT.
PORTRET VAN EEN OUD MAN (1659).

20. REMBRANDT.

De National Gallery van Londen is ongemeen rijk aan werken van Rembrandt. Zij, de jongste onder de groote openbare verzamelingen van schilderijen in Europa, heeft het ongemeene geluk gehad in een tijd, toen Rembrandt reeds sterk in waarde gestegen was, maar nog koopbaar bleef, tal zijner stukken ten geschenke te ontvangen of door aankoop machtig te worden.

Zestien werken van zijne hand zijn hier bijeengebracht uit zijne verschillende manieren van 1633 tot 1666; de stukken uit zijn laatsten en kostelijksten tijd zijn ongemeen rijk vertegenwoordigd.

Men kan hem hier van stap tot stap volgen in zijne lange afgewisselde kunstenaarsloopbaan, nagaan hoe hij het rijk der kleuren intrad, blij en argeloos het leven tegenlachende en het warme zonnelicht in zijn oog opvangende, zalig als een geloovige die den hemel zou zien opengaan; dan bewust van zijn kracht, de wereld onbeschroomd ondervragende, de werkelijkheid peilende en menschen en dingen herscheppende, naar zijn opvatting; hooger licht, inniger bezieling en beteekenis aan alles uitdeelende; en eindelijk ontgoocheld, zich losmakende van het uiterlijke, eenzaam nadenkende over de wereld, waar hij boven stond en die zich harteloos wreekte over den man, die haar beheerscht en bedwongen had en zich niet had bekreund om wat zij van hem zou zeggen, die buiten haar stond en meer en meer met zich zelve zou gaan leven, stil, afgezonderd in zijn gedachten, scheppende door zijne kunst en deze zelve herscheppende en zijnen wil tot hare wet makende: door niets meer gehinderd, almachtig in zijn eenzaamheid.

Het eerste stuk naar tijdsorde is de Christus voor Pilatus (Nr. 1400) van 1633 ongeveer. Het is een kleine grauwschildering, zeer kenmerkend voor den jongen meester. Hij verzaakt aan alle aangenomen voorstellingen van het onderwerp, aan alle ouwerwetsche patronen. Pilatus zit op zijnen troon te halver hoogte, de priesters geknield en rechtstaande dringen tegen hem aan, bidden, smeeken, roepen, klagen, opdat hij Christus zou overleveren. Pilatus steekt de handen naar hen uit om ze van zich af te houden met een gebaar, niet als van een alvermogend Romeinschen landvoogd, maar als van een gewonen mensch, die anderen reden wil doen verstaan en zich van hen wil losmaken. Men heeft zich maar de theatrale voorstelling die andere meesters van hetzelfde tooneel gaven, te herinneren om te voelen hoe eenvoudig waar en hoe hoogst eigenaardig daarom zelve, Rembrandt het standje gezien heeft. Hij heeft geen kleur noodig geoordeeld om het kleine drama te doen leven; het vinnige licht, de fluweelen schaduwe, die hij in zijne grauwschilderingen wist te leggen, vol-

stonden.

Van 1634 is gedagteekend het welgekende portret eener 83jarige vrouw (Nr. 775). Het is een zeer statige figuur, die al dadelijk laat denken aan vrouw Elisabeth Bas uit het Rijksmuseum, even zoo levend, zoo persoonlijk, zoo juist gezien en zoo meesterlijk, zoo doordringend en overtuigend waar weergegeven. Maar de oude matrone uit de National Gallery heeft niet meer het zachte aanminnige der Weduwe van Admiraal Swartenhout; zij is ook wel een tiental jaren ouder en ofschoon de tijd haar niets ontnomen heeft van haar parmantigheid zijn de rimpels toch wat veel en diep geworden om het gelaat nog bevallig te laten. Maar het moet een kruimige vrouw geweest zijn, regelmatig van trekken, nog flink uit de oogen ziende en scherp lettende op wat er rondom haar omgaat. Dat zij nog heerscht in hare omgeving en met vaste hand den scepter zwaait, ziet men haar al dadelijk aan. Rembrandt heeft niet met haar gefantaseerd, het was dan ook geene vrouw die hield van droomen; zij dwong ontzag af van iedereen en ook van haren schilder, die door haar gepakt werd en ze in volle kracht heeft weergegeven. Haar spierwitte kraag en muts snijden haar gelaat scherp af en omlijsten het geheel; het is met korte trekjes in al zijn tallooze details met eene ongemeene uitvoerigheid en malschheid tevens geschilderd, een ware triomf voor den achtentwintigjarigen meester, bewijzende dat hij toen reeds alles met gemak, met juistheid zeggen kon, op zijn eigen wijze en toch trouw naar de natuur.

Van een jaar later, 1635, is het *Mansportret* (Nr. 850). De afgebeelde lijkt aan Rembrandt, hij ziet er jong uit, fiks en vaardig, met zwart haar, licht opgestreken knevel, toegeknepen mond, een rimpel in het voorhoofd en helder uitkijkende oogen, het eene minzaam, het andere strak, zoodat de beide zijden van het gezicht verschillend van uitdrukking zijn en de beradenheid van de eene gemilderd wordt door de zachtheid van de andere. Een blakende gloed straalt uit het gelaat als ware achter de huid een licht verborgen dat er door henen schijnt. De groote witte kraag is met al zijn plooitjes weergegeven; om den hals ligt een driedubbel gouden ketting. Het is alles te zamen een prachtig figuur met groote zorg uitgevoerd, verwarmd door een blakend licht en aldus veredeld zonder eenige fantasie.

Rembrandt's eigen portret (Nr. 672) draagt het jaartal 1640. Hij rust met den eenen arm op een borstwering en ziet kalm over den schouder naar ons toe. Duidelijk en met zorg zijn zijne trekken geschilderd, rijk zijn kleeding; een fluweelen muts, een fluweelen overkleed met pels geboord, dat een wit hemd met fijne plooiën op de borst laat zien. Hij is zeer fijn van figuur, teer van kleur, eenigszins porseleinachtig glimmende en badende in stillen schemerschijn en wazige schaduwen. Een portret *con amore* en met volle meesterlijkheid geschilderd.

Dan komen een drietal kleine Bijbelsche onderwerpen Christus van het kruis genomen (Nr. 43) van het jaar 1642, de Overspelige vrouw (Nr. 45) van het jaar 1644 en de Aanbidding der Herders (Nr. 47) van

het jaar 1646. Het eerste stukje is eene schets, niet veel meer dan een krabbeling in grauwschildering, met de geheimzinnige werking van het warme licht tegen de velerlei getinte schaduwen. In de *Overspelige vrouw* vinden wij weer een der Bijbelsche tooneeltjes die spelen onder hooge gewelven, in mysterieuse lichtwerking, wellicht het heerlijkste in zijne soort. De klaarheid valt in warmen gloedglans op de groep van Christus met de vrouw, de discipelen en hare beschuldigers; hooger op bevindt zich de opperpriester op zijn troon in fantastische schemering en daarboven in de onpeilbare gewelven van den tempel sterft het licht weg. Wij bevinden ons in het land van dichten en droomen, de deuren der verbeelding worden geopend en meegetroond worden wij als door een zachte vlottende muziek naar het onbekende, het onaardsche, ver buiten en boven de wereld van het wezenlijke. Juweelachtig van kleurenglans zijn de talrijke kleine figuurtjes op den voorgrond. De Christus alleen is wat stijf; hem mangelt zijne gewone menschelijke gemoedelijkheid; hij is te groot en te grootsch; de beschuldiger daarentegen in zijne boosaardige hartstochtelijkheid is een figuur vol waar leven.

De *Aanbidding der herders* geeft in schetsmatige behandeling het gekende tooneel te zien, zooals vele, en ook Rembrandt in zijn grooter stuk uit de Pinakothek te Munchen van hetzelfde jaar, het voorstelden. De achtergrond in den stal is donker, de voorgrond wordt verlicht door de klaarte uitgaande van het kind en door een lantaren. Het stukje is geheel in zachten toon met zwak licht en mollige doorschijnende schaduwen. Zoo Rembrandt de gebeurtenis niet anders heeft voorgedragen dan zijne voorgangers, zoo heeft hij haar toch door zijne tooverachtige werking van licht en bruin een ongemeene poëzie geleend; Zij krijgt onder zijn penseel een geheel nieuw uitzicht en wordt de voorstelling van een sprookje met iets heiligs en wonderdadigs. Rembrandt was in waarheid de grootste dichter van zijn land, een der grootste van heel de wereld: de daden van het gewone leven laat hij ons zien door zijne oogen en schept hij om tot visioenen.

Uit de jaren vijftig een drietal portretten, eene *Joodsche Koopman* (Nr. 51) een *Rabbijn* (Nr. 190) van 1657 en een *Mansportret* (Nr. 243) van 1659. De *Joodsche Koopman* zit in een armstoel met de beide handen op zijn wandelstok. Hij is gezien in halve kleur en sterk geroosterd licht tegen een donkeren grond. Het is een man in volle waarheid, in troebele schemering, met licht dat eventjes raakt en glijdt, dat alleen de bleekgroene stof van de mouw en den pels van zijn mantel laat uitkomen en handen en baard in zachte donkere glimming laat opdoemen.

De *Rabbijn* is gezien tegen licht-bruinen achtergrond in zwarte kleedij; zijn gelaat staat in warmen schijn met schemerschaduw op het voorhoofd. Hij is een man die afgezonderd leeft met zijn gedachten, een geheimzinnig wezen behoorende tot een andere wereld, een schim opgeroepen tot werkelijkheid en ontwakend uit zijn geestessluimer. Fijn als immer is dit half nevelachtige bestaan weergegeven.

Ook het mansportret van 1659 behoort tot die soort van droomerige denkers die Rembrandt aantrokken en wier dommelig geestesleven hij zocht te doorgronden. Altijd op nieuw keert hij tot tot hen terug, een tip van den sluier die hen omhult licht hij op, zelf nieuwsgierig om het raadsel op te lossen dat hem kwelt en onweerstaanbaar tot ontcijferen aanlokt. De afbeelding van laatstgenoemd portret gaat hierbij en wij komen er op terug aan het einde van dit hoofdstuk.

In hetzelfde tijdperk schilderde hij de *Badende vrouw* (Nr. 54) gedagteekend van 1654. Het is Hendrikje Stoffels, de levensgezellin zijner latere jaren. Hij heeft haar gekozen tot model omdat hij ze bij der hand had en ook wel omdat hij lust en wellust vond in haar stevige vleeselijkheid en in haar warmglansende huid. Zij staat in het water; voor alle kleedij heeft zij haar hemd, dat zij opheft zoo hoog als geoorloofd is. Achter haar liggen haar kleeven in een kleurig pakje opgehoopt. Het figuur is wel wat onbeschroomd, maar niet onbeschaamd, en liefelijk toch in haar argeloos gedaan. Vettig is het hemd geschilderd, een forsich kleurenvak uitmakende; hoofd en beenen zijn even krachtig met een rijk spel van dunnere en zwaardere schaduwen; liefelijk is het kleurenglim in het water dat hare kleeven weerspiegelt; alles bijeen een prachtig stuk schildering.

Uit het laatste tiental jaren dagteekenen vooreerst drie stukken: een *Capucien* (Nr. 166), een *portret van Rembrandt* (Nr. 221) en een *Vrouwenportret* (Nr. 237) gedagteekend van 1666.

De *Capucien* is een werk van weinig belang, zeer donker, zonder eenig deel dat uitspringt.

Het eigenportret daarentegen, dat omstreeks 1664 moet geschilderd zijn, is weer een meesterstuk. Het is geheel in bruinachtigen toon, het hoofd komt stralend uit in verbrokkelde tinten; een zacht licht glijdt over den bruinen mantel en de roode mouwen. Op het hoofd draagt hij een lichtpurperen muts en daaronder een witten band. De kunstenaar is verouderd vóór zijn tijd, zijn aanzicht ziet er vervallen uit, zijn oogen zijn toegezakt, maar zijn uitdrukking is rustig, kalm, gelaten. Hij bekreunt zich weinig meer om de wereld daar buiten, lang zijn de jaren heen, waarin hij pret vond in mooien vreemden opsmuk, in fluweelen mutsen met pluimen, in gouden kettingen en zijden kleeven. Wat kon dit alles hem nog schelen! Maar schilder is hij gebleven en meer dan ooit geworden. Uit weinig stof en met weinig kleur weet hij nog wonderen te verrichten, zijne techniek is meesterlijker dan ooit: eenvoudiger en juister en persoonlijker nog dan vroeger drukt hij zich uit.

Het vrouwtje van 1666 is een portret. Zij is nog jong, legt de handen overeen op den gordel, draagt een zwart kleed, een witten kraag en op het hoofd een zwart kapje. De schildering is stevig, naar den donkeren kant met ingetoomde kracht van licht. Het figuur is stemmig, volkomen waar, zeer eenvoudig en eerlijk. Alle zweem van fantazie, alle decoratief, dat wij nog vonden in het portret der 83-jarige is weggefallen; wij krijgen niets meer te zien dan een burgers-

vrouw, rustig, droomerig, maar gezond van lijf en weergegeven in gezonde kruimige kunst.

In Rembrandt's laatsten tijd, maar eenige jaren vroeger dan dit vrouwtje werden twee portretten geschilderd, die de National Gallery onlangs aankocht en die tellen onder de kostelijkste harer bezittingen. Het zijn een mansportret genaamd een *Burgemeester* (Nr. 1674) en een *Vrouwenportret* (Nr. 1675) twee pendants die altijd samen bleven en die beiden in 1837 toen zij aan Sir W. Middleton toehoorden in de British Gallery werden tentoongesteld (John Smith, *Catalogue raisonné* IX. blz. 794.)

De man zit in een leunstoel en draagt een rijke kleedij onbestemd van vorm en stof, alleenlijk ziet men dat het doek van het overkleed een kostelijke met goud doorwerkte is en dat een pelzen boord het bezoomt. Tusschen de opening van het kleed of van den mantel ziet men een witten fijn geplooiden sjerp. Op het hoofd draagt hij een fantazie-deksel, half tulband half muts, wit en geel van kleur. In de rechterhand houdt hij een knoestigen stok, met de linkerhand houdt hij de boorden van den mantel samen op den schoot. Het hoofd is rustig en kijkt bedaard uit de lijst, vreugde noch droefheid staat op het gelaat te lezen; wel eenvoudige tevredenheid. Er ligt iets heel voornaams, haast hooghartigs in de trekken, iets zegepralends in de houding. Daarom heeft men er een persoon van gezag in gezien en hem naar ouder gewoonte tot Burgemeester benoemd. Is zijn rang onzeker en zijn naam onbekend, wat geen twijfel lijdt is dat het stuk als schildering van de allerhoogste waarde is. Dat glijden en smelten van licht en kleur, dat opdoemen van kostelijke tonen en geheimzinnige tinten uit het waardelooze niet der duisternis, van warmte en helderheid uit den donkeren nacht is tovenaarskunst, nooit elders gezien noch bereikt.

Ook de oude vrouw is in een armstoel gezeten, met de twee armen op de leuning, op den top van eenen dezer ligt hare eene hand, de andere houdt, zooals bij vele van 's meesters vrouwenportretten, een helder witten zakdoek. Zij draagt een zwart kleed met een paar strooken pels, een grooten dicht gepijpten kraag in vorm van molensteen, een zwarte muts met op het voorhoofd vooruitstekend tipje. Zij kijkt strak voor zich met de bedaarde eenigszins lijdende uitdrukking van een oude uitgeleefde vrouw, vermagerd en verrimpeld. Het verschrompelde gelaat is brokkelig, de kraag daarentegen zeer effen en met veel zorg geschilderd. Het figuur daagt op uit de schaduw, die nergens tot duisternis verzwaart maar overal doorschijnend blijft. De werking van het gebroken, getinte en toch krachtig opdoemende licht is van heerlijke fijnheid en maakt dit stuk evenals zijn tegenhanger tot een der volmaaktste portretten die de meester voortbracht.

En nu keeren wij terug tot het mansportret van 1659 dat ons bijzonder aantrok.

Tegen een donkeren achtergrond, waarop in vaag kastanjebruin eene nis geschilderd is, zit een oud man; aan den wand te linker zijde hangt een instrument als een pijp of een pistool; op een tafel, die men niet ziet, ligt een dik boek eveneens in vaag bruin. De man zit met de handen ineengevouwen, met den

elleboog op de tafel geleund, den blik naar links gericht in overweging weggezonden. Hij draagt een dik overkleed met pels geboord en een roode muts; het haar en de baard zijn grijs. Uit de tronie straalt een helder blank licht, vol maar zonder trilling, dat de trekken van het gelaat scherp doet uitkomen. Het aangezicht is de eenige lichtvlek in het doek. Wel schemeren de handen in half licht door en vallen de strijkluchten op de kleurige muts en op den boord van het kleed, maar overheerschend, alleenheerschend is het gelaat. Het is een figuur waar men iets en veel aan heeft, dat niet alleen te zien maar ook te denken geeft.

Rembrandt schilderde het in 1659 toen hij 53 jaar oud was, gebroken als burgermensch, ongedeerd en gelouterd als kunstenaar. Het valt onmiddellijk na zijn groote levenscrisis. In 1656 werd hij insolvent verklaard, rond het einde van het volgende jaar zou zijn have verkocht worden. Den 4en December 1657 verliet hij de aanzienlijke woning op de Breestraat, waar hij de zonnige dagen van zijn leven en van zijn kunst had doorgebracht en nam zijn intrek in het logement de Keizerskroon in de Kalverstraat. Daar werden den 25en December van hetzelfde jaar zijne kunstverzamelingen verkocht, het eenige goed waar hij waarde aan hechtte, en waar hij, het onpractische genie, zijn huiselijk geluk had aan opgeofferd. In Februari daarop volgende veilde men zijn huis en in September wat hem aan onroerende bezittingen overbleef. Terwijl hij in de afspanning onder een allemansdak woonde maakte hij het stuk, dat wij voor ons hebben. Zijne schulden waren niet aangezuiverd, hij bezat niets meer, maar hij was dan toch van allen stoffelijken last ontslagen, hij kon aan zijne kunst denken en wijdde er zich geheel aan toe. Verstandelijk was hij niet geknakt, maar een zware schaduw was over zijn leven gerezen en die gemoedstemming spreekt zoo duidelijk mogelijk uit het beeld van den ouden man, het zij dan een portret of wel zijn eigen levensbeeld.

De voorgestelde man is, ja, vergrijsd, maar niet versleten van lichaamsbouw; zijne gedachten zijn ernstig, zijn denkkraft is niet verzwakt; het leven heeft hem wellicht meer zuurs dan zoets aangebracht, maar hij is niet overwonnen, niet ontmoedigd. Zijn gepeinzen dwalen weg. Wat ziet hij daar in het wegschemerend verleden? Zijn jeugd vol hoop, zijnen mannenleeftijd vol kracht en geluk, de jonge vrouw die hem dartelend op de knie zat en wie hij lustig den vollen beker toereikte, plannen van groote daden die hij kweekte en koesterde, die hij gedeeltelijk verwezenlijkte, hervormingen in de wereld van het werkelijke, omwentelingen in de wereld der kunst, zedelijke macht, geestelijk en lichamelijk genot, al de droomen van vroeger, al de rampen, al de voldoeningen en al de ontgoochelingen van later trekken voor zijn geest voorbij. Alles is heen gegaan; alleen is hij nu, met het groote boek, de familie-bijbel wellicht, die gesloten is omdat hij meer in zijn herinneringen te lezen heeft dan in wat van anderen verteld wordt. Hij staart stil, bedaard op dit bezinksel van zijn bestaan; droef is hij niet; is het vervlogen leven met zijn genoten geluk, met zijn onvoldane begeerten, met zijn geleden tegenspoeden wel waard dat men er om rouwe

of zuchte? Is het niet beter, kalm te blijven, zich niet te laten ontroeren of verweeken, zich op te sluiten met zich zelve, de wereld haren eeuwigen onverstoorbaren gang te laten gaan, zich te laten medesleepen met al wat zij aan- en wegvoert, nietig zandkorreltje in de matelooze ruimte, zonder morren, zonder juichen, zonder liefde, zonder haat.

Ons dunkt wij zien den man zoo denken. Vast blikkt zijn oog op eenzelfde punt. Goed geopend en helder staart het in het ledige ruim; het heeft levendiger geblonken dan nu, iets treurigs heeft zich gemengd in zijn helderheid, de balken eronder zijn verzaard en de wenkbrauwen zijn naar het midden gezakt; de opschik is weinig verzorgd, maar niet onsierlijk, de achteruit geschoven muts laat de lokken hun vrijen gang gaan, de pelsen tabbaard getuigt van meer zucht naar gemak dan naar vertoon. Maar met dit alles blijft het een aristocratisch figuur, met trekken regelmatig van vorm en fijn van teekening; de opgestreken knevel, de zorgvuldig geknipte kinnebaard bewijzen de zorg gedragen voor het voornaam uitzicht. Het hooge voorhoofd, heel de fraaie bouw van het hoofd spreken van verstandelijke ontwikkeling en adel. Het is geen bekrompen geest, geen suffer, wel een denker en droomer.

Rembrandt schilderde in dien tijd gaarne zulke menschen, die zich om de wereld daar buiten weinig bekreunden, die zich opsloten met hun eigen gedachten, die leefden in de wereld van hunnen geest, in de wereld der geesten. De Jan Lutma van 1656, met welken deze peinzers veel gelijkenis heeft, de Landmeter uit het Museum van Cassel en de grijsaard van den hertog van Devonshire van hetzelfde jaar, de Arnold Tholinx van de ets van 1655, de Sint Matthias van 1661, zijn eigen portretten van dezelfde jaren, meer andere stukken nog, zijn afgetrokken, verslonden in gepeinzen. Alleenlijk zij houden zich met iets bepaalds bezig, met wat zij gaan bouwen, gaan schrijven, gaan schilderen, gaan doen. Hun geest is naar een vast doel weggetroond, zij berekenen, zij denken. Ik heb den peinzers van de National Gallery zoo lief omdat hij zijne gedachten niet richt, ze vrij laat dwalen waar zij heen willen en ze volgt, ze goedig toeknikkende, terwijl hij zich laat leiden, rust en geluk vindende in die weeke overgeving van zich zelve.

Schilderde nu Rembrandt naar zijn eigen geestesleven of leende hij zijn stemming aan anderen, aan een model, dat voor een portret kwam zitten of aan een, dat hij voor zich plaatste en waarin hij zich zelve ontdubbelde en weerkaatste als in een spiegel? Het doet weinig ter zake; in elk geval is het verbazend en bewonderenswaardig hoe hij kwam tot die opvatting van den mensch of van het portret. Zie maar eens wat anderen in Holland, in Vlaanderen, in Italië vóór hem schilderden. Het is altijd de mensch in vleesch en beenen, die zich gelegen laat aan het uiterlijke, aan rang, aan rijkdom, aan uitrusting of opsmuk; de vrouwen, snoeperig van vleeschelijke weelderigheid, de mannen heel voornaam, heel sterk, heel machtig poseerende voor den schilder, voor heel de wereld, zich zelve ernstig opnemende en zich doende gelden voor wat zij zijn of zich inbeelden te wezen. Rembrandt zelf was vroeger niet anders; een pluim op den hoed,

een stalen kraag om den hals, wat geflonker van stof of van juweelen stalen zijn oog en zijn hart. En daar komt hij zoo opeens tot de ontdekking dat er menschen zijn, die zich voor niets uitgeven en voor niets poseeren, die zich niets aandragen wat anderen verleidt, die hun hartstochten hebben uitgeschoten terzelfder tijd als hunne mooie kleeren en deftige gebaren en die dan toch nog altijd de moeite waard blijven bestudeerd te worden, die in tegendeel een veel hooger, veel edeler, veel inniger waarde krijgen. Hadde hij te huis gehoord in het land van Leonardo da Vinci, den schilder van Mona Lisa, men zou kunnen veronderstellen dat door het lezen van dichters, door het omgaan met menschen van zeer verfijnden geest, hij gekomen was tot die studie der ziel; maar niet wat hij van anderen leerde vormde hem, het eigen leven met zijn ontgoochelingen, met zijn teleurstellingen bracht hem dien ernst, die afgetrokkenheid, die zwaarmoedige overwegingen aan; zijn geest ontwikkelde zich vooral toen zijn hand volkomen meester was geworden in zijn kunst.

Uit den man die gretig de buitenwereld had aangestaard en zijn hoogste triomfen had gevierd met elk wezen in zijn waarheid weer te geven, met elken zonnestraal hoe hoog hij scheen, hoe roosterend hij gloeide, in al zijn pracht te doen herschijnen op zijn tafereelen; uit den schilder, die zijn menschen had getooid in den dos zijner fantazie en met den fabelachtigen rijkdom zijner kleurenschatten, groeide er een denker, die in zich zelve terugkeerde, zijn eigen gedachten en die zijner medemenschen doorpeilde en het leven van den geest meer nog dan dat van het lichaam ging waarnemen en weergeven, in reinen eenvoud, in gelouterde gevoeligheid.

Hij kwam in die jaren tot een soberheid van schildering, die hem allen praal, alle gezochtheid, alle jacht op schittering als overtollig en onwaar deed verwerpen. Penseel en verf waren hem geworden onderdanige dienaars, die niet enkel meer uitdrukten wat hij zag daar buiten, maar belevendigden de beelden, die opdoemden in zijnen geest. Het licht is blank, zilverig helder, krachtig zonder straling; het valt op het gezicht alleen en geeft ongemeene vastheid aan het vleesch. Wel glijdt een half licht op de handen, maar deze zijn slechts als een weerschijn van het gelaat, en terwijl het hoofd denkt, de oogen werken, liggen zij in ledigheid toegevouwen. Op de roode muts rust een warme schemering, een zacht geglim en gegloor van korstig rood, dat vonkt door de duisternis, om de koelheid van den gemeenen toon wat op te warmen, iets als een tol betaald aan den eisch van des schilders kleurenzin en aan zijne fantazie, die van dezen eenzamen peinzer een meer dan alledaagsch wezen maakte, evenals de gulden kring boven het hoofd der heiligen de hoogere natuur der hemelingen aanduidt. De verf is gelegd in de lichtende deelen met korte afgebroken slagen en gedopt, alsof de borstel, geleid en bezintuigd door zijn gevoel, samengegroeid met de vingeren, op het doek de weerspiegeling liet stroomen van het beeld, dat hij in zich droeg. Uit den nacht van het onbekende, uit de duisternis van het waar-delooze treedt de mensch te voorschijn; zijn geest alleen geeft waarde aan de stof; het overige is de duisternis, het onbestaande.

Rembrandt schilderde zoo in meer en meer persoonlijken trant, naar zijn eigen zin, voor zich zelve, zich niets meer aandragede van regel of schoolwet, van wat anderen beviel of door het publiek werd verstaan. Zijn bewerking was opgegroeid uit zijne overtuiging, samengegroeid met haar; hij had dien trant niet gezocht; die opvatting van het leven en van de kunst was over hem gekomen; hij kon niet anders dan weergeven wat hij voelde. De gunst van liefhebbers en kenners verliet hem, zijn leerlingen verloochenden hem en sloegen de wegen in der bevallige alledaagschheid, der richting door stijgende marktprijzen aangeduid. Men ging hem aanzien als een zonderling, als een afgezonderde.

Hij was het wel degelijk in zijnen tijd. Hij is het niet meer voor ons. Wij zijn in voeling gekomen met dien geest, even teer besnaard als zijn hand fijn bewerktuigd was. In den kunstenaar van derdehalve eeuw vóór onzen tijd vinden wij een mensch weer, wiens gemoed de aandoeningen van het onze gekend heeft, die het leven heeft ondervraagd zooals wij het ondervragen, die in de wereld meer heeft gezocht dan de lichamelijke genietingen en meer heeft geleden dan het stoffelijk leed, die inniger voelde dan zijn tijdgenooten en die deze geheimzinnige gewaarwordingen wist te vertolken op een wijze die zij niet begrepen, omdat haar galmen te zacht gestemd, te diep getoond waren. De schilder van het stralende licht werd op het einde zijns levens de vertolker der beangstigde gemoederen; in hem was voor het eerst de poëzie van het Noorden vleesch geworden.

Wij noemden Mona Lisa, die tegenvoeter van ons portret. Bij haar is uiterlijk alles helder, de lijnen scherp getrokken, de vormen juist aangeduid, tevredenheid blik uit haar wel geopend oog, zij ziet u flink aan, met iets geheimzinnigs in den blik, 't is waar, iets meesmuilends in den mond, maar met niets zwaarmoedigs, niets beklemds in het gemoed. Zij is de Zuidelijke die het leven neemt van de goede zijde, die jong is, stralend van schoonheid, blijmoedig van geest, het hoofd recht op, rustig in de bewustheid harer waarde. En onze droomer uit het Noorden; geen blijmoedigheid bij hem, geen vertrouwen, geen pronkzucht, het hoofd is gebogen, de stemming week. De jeugd is heen, hij heeft de verlatenheid over zich voelen aansluipen, langzaam maar zeker; hij bevindt zich alleen in de woestijn des levens, gelaten vouwt hij de handen, gesloten is het boek, rustig maar strak richt hij het oog op zijn lief en leed van vroeger dagen, op hetgeen verdwenen ligt in de schemering van het verleden, op hetgeen nog omhuld is met de duisternis van de toekomst; hij staart voor zich eindeloos diep, eindeloos ver, eindeloos lang.

21. NICOLAAS MAES.

Rembrandts invloed was groot op de Hollandsche School der XVIIe eeuw, niet zoo alles beheerschend en alles verdringend en bedwingend als die van Rubens in de Vlaamsche kunst van denzelfden tijd, maar machtig toch en eigenlijk meer weldadig in zijne gevolgen. Om alleen de voornaamste te noemen, die hem tot leermeester of tot voorbeeld kozen zijn de namen van Geeraard Dou, Philips Koninck, Govert Flinck, Ferdinand Bol, Jan Victors, Gerbrand van den Eeckhout, Karel en Bernard Fabritius, Samuel van Hoogstraten, Nicolaas Maes, Aert De Gelder zeker voldoende, ten bewijze hoevelen onder de besten zijn spoor volgden. Wij gewagen dan nog niet eens van hen die rechtstreeks of middellijk met hem verwant zijn of van hem afstammen; gingen wij ook deze opsommen onze lijst bevatte de grootste helft der Hollandsche school in haren bloeitijd; wij zouden er bijvoorbeeld Pieter De Hooch, Jan Vermeer en Hobbema met volle recht kunnen op vermelden.

Onder hen, die wij hooger opsomden, zijn er vier geboren Dordtenaars, Ferdinand Bol, Samuel van Hoogstraten, Aert De Gelder en hij met wien wij ons voor heden meer bijzonder hebben bezig te houden: Nicolaas Maes. Zijn leven als burger schijnt niet veel vertellenswaardigs te bevatten. Houbraken, die goed ingelicht moet geweest zijn, weet er bijzonder weinig van, en wanneer een navorser onzer dagen zich neerzette om aan te vullen wat er aan dit weinige ontbrak, kwam hij tot nagenoeg geen anderen uitslag dan door eensluitende oorkonden te staven de voornaamste feiten vermeld door den schrijver van den *Groeten Schouwburgh der Nederduitsche Kunstschilders*. 1)

Nicolaas Maes werd volgens die getuigenissen geboren te Dordrecht in 1632; zijn vader heette Gerrit en was zeepzieder van beroep; zijn moeders naam was Ida Herman Claesz. Op 13 Januari 1654 huwde hij Adriana Brouwers, weduwe van ds. Arnoldus De Gelder, predikant. Houbraken verzekert, en er bestaat niet de minste reden om dit te betwijfelen, dat „hij de teekenkunst in zijne jeugd bij een gemeen meester en de schilderkunst bij Rembrandt geleerd heeft.” Hij zal dan wel enkele jaren vóór hij trouwde in Amsterdam doorgebracht hebben. Na zijn huwelijk vestigde hij zich in zijn geboortestad; op 9 September 1654 werd hem daar een zoon geboren, die in Mei 1656 stierf; een tweede kind, Ida Margriet, werd in Mei 1664 geboren, maar stierf waarschijnlijk jong. Den 24n April 1656 werd zijn dochter Johanna gedoopt. In 1659 kocht hij het huis, dat hij in de Steegoversloot bewoonde. In December 1673 verhuisde hij met zijne echtgenoot, hunne dochter Johanna en Justus De Gelder, een zoon uit het eerste huwelijk zijner vrouw, naar Amsterdam, waar hij bleef wonen tot aan zijn dood. Hij werd begraven den 24n December 1693. Zijne kunst bracht hem welstand aan, hij leefde, „stil, beleefd, vergenoegd en vroolijk, uitgezonderd in zijne

1) G. H. VETH in *Oud Holland*. VIII, 125—142.



NICOLAAS MAES.
DE LUIJ MEID.

laatste jaren waarin hij deerlijk met de jicht geplaagd werd." Ziedaar zijne heele levensbeschrijving.

Blijven zijne werken en zijn kunstenaarsleven, die belangwekkender zijn. Nicolaas Maes kwam in de leer bij Rembrandt rond 1650, toen de meester in zijn volle kracht en hoogsten bloei was; hij verliet hem in 1654. Vóór dit laatste jaar kennen wij geen werken van hem; van 1655 dagteekenen eenige zijner goede stukken, de *Luie Meid* in de National Gallery, en de *Wortelschrapster* uit hetzelfde Museum; van 1656 is het portret van Nicolaas Heinsius in de *Arenberg-Galerie*; van 1657 de *Luistervink* bij Six in Amsterdam en het portret van Jacob De Witt in het Museum van Dordrecht. Al deze stukken zijn uitmuntend; de schilder was 23 tot 25 jaar oud toen hij ze penseelde: een vroegrijpe kunstenaar dus.

Aan den trant waarin hij toen werkte bleef hij, in zoover wij het kunnen naagaan, een tien of twaalf jaren trouw; van 1665 dagteekent nog zijn *Luistervink* in Buckingham Palace. Zijn beste en meest gekende werken behooren tot deze jaren; behalve die welke wij reeds noemden zijn het: de *Wiegster* en de *Kaartspelers*, twee stukken die de National Gallery van hem bezit en die met de twee hooger vermelde en het mansportret, dat wij later nog zullen te bespreken hebben, het Londensche Museum tot de verzameling maken, welke na het Rijksmuseum het overvloedigst bedeed is met stukken van Nicolaas Maes. Verder de *Biddende Vrouw*, het *Peinzende Meisje* en twee stukken eene *Spinster* voorstellende in het Rijksmuseum; het *Lezende Oudje* en de *Slapende Vrouw* uit het Museum van Brussel; de *Pannekoekbakster* uit de verzameling Steengracht in den Haag, en de *Vrouw met het Kerkboek* uit het Museum van Montpellier, een weinig gekende verzameling, die wel meer paarden van Hollandsche kunst bezit.

Enkel bij het nagaan der titels van al deze stukken treft ons iets: de schilder koos zijne onderwerpen uit het volksleven en liet de menschen in hun midden blijven. Hij verschilt hierin met zijn meester. Rembrandt is niet gebonden aan een stand, aan een werkelijkheid. Zijn het bedelaars of zijn het prinsen, dienstmeiden of koningen die hij schildert? Wie zal het zeggen? Zijne fantazie is zoo geweldig en zijne kunst zoo veredelend, dat de personages zijne kinderen, zijne schepselen worden en dat zij voor hem allen gelijk blijven, zooals het betaamt dat menschen voor hunnen schepper zijn, Maes daarentegen neemt zijne figuren uit het alledaagsche ware leven; hij heeft eene voorliefde voor vrouwen en nog wel naar zijn meesters voorbeeld voor oude vrouwen, moedwillig aldus verbannende wat er altijd liefelijks en bekoorlijks ligt in een jong meisje. Het tooneel, waarin hij zijne personages plaatst, is al even weinig dichtertlijk. Het is eene burgerlijke huiskamer zonder opsmuk, zonder kostelijke noch kleurrijke stoffage: een kandelaar en een stoop op een rek, een sleutel opgehangen tegen den wand, wat gewoon huisraad op tafel of vloer en daarmee uit.

Ook in de uitvoering is Maes meer realist dan Rembrandt. Deze laatste schijnt gedurig zijne personages, ook al behooren zij tot de klas der minderen van

stand en van geest, in een luchtkring van apotheose te laten leven; zijn gulden licht, zijne verfijnde bewerking verheffen en veredelen ze, maken ze tot wezens van uitzonderlijke en hoogere natuur. Niet aldus bij Maes. Hij laat zijne menschen in hun gewone omgeving, in hunnen eigen aard; door kleur en licht wil hij ze wel doen uitkomen, maar hij zoekt niet ze om te scheppen, ze tot buitengewone verschijningen om te tooveren.

Een nuchtere waarnemer dus der werkelijkheid, een schilder van het levensproza? vraagt men wellicht. Toch niet. Maes is wel degelijk een kunstenaar. Er is voor hem als voor Rembrandt, voor De Hooch, voor Jan Vermeer, en voor Rembrandt's school in het algemeen, iets dat schoon en treffend is en tot weergeven lokt, onverschillig in welk midden men het aantreft: de werking van het licht, de heerlijkheid der kleur. Hij ziet die zijde der wereld met een ander oog als zijne schoolmakers; hem treft de tegenstelling van de machtige helderheid tegen de zwarte duisternis; hij is de schilder van licht en bruin bij uitmuntendheid. In de Italiaansche school der XVIIe eeuw zal men wel meer van die gewelddadige tegenstellingen ontmoeten, maar die zijn dan baldadiger doorgedreven, schetterender van uitwerking. Maes blijft fluweelig, zelfs daar waar zijn opzet het sterkst uitgesproken is. Zijn oude vrouwen of andere personages komen in volle licht uit op een pikdonkeren achtergrond; zij snijden er niet op af, zij verheffen er zich uit, zij doemen er uit op. De dag scheidt zich van den nacht, niet op eens, hardweg, zooals bij de Italiaansche clair-obscuristen, maar in zachten overgang, zoodat op de boorden van beider gebied het licht doordringt in de duisternis en dat op de helle plekken er nog vlokken van donkerheid blijven hangen, evenals na een regenbui plasjes water blijven staan in de holten van den opgedroogden grond. De rimpels zijner slapende of biddende oudjes liggen donker en zwart op hunne van licht blakende aangezichten; in de plooiën der kleederen, waar het felle licht niet doordringt, nestelt de kooltint nog in al haar puurheid. Maar op de boorden versmelten de vijandige elementen gemoedelijk samen en geven aan die strook gemeenschappelijk gebied een donzigheid, die alle hardheid voorkomt en aan de geweldigste tegenstelling eene fluweeligheid behoudt, die de sterkste contrasten gewillig doet aannemen. Hij houdt niet van bontheid in de kleuren; enkele, zeer weinige, volstaan hem, maar hij wil ze dan vol, hoog, lichtend. Een wit, nu eens roomachtig, dan eens blauwachtig getint, een helder steenrood of een stevig bruinrood, ongebroken, wel uitkomend, gedrenkt van licht, welgevallig zich uitstallend: meer vraagt hij niet of behoeft hij ook niet om leven te brengen in zijne binnenhuisjes. Hij behandelt de verlichte deelen met groote zorg, zijne handen en aangezichten zijn meesterlijk gepenseeld. Zoo schilderde Maes in zijnen eersten tijd, toen hij pas Rembrandts atelier verlaten had.

En in dien trant is ook zijn *Luie Meid* uit de National Gallery behandeld. De dienstmaagd is aan het slapen in hare keuken, potten en pannen staan onafgewassen op den grond, op eene kast is de kat bezig het gebraden eend weg te kapen. Daar komt de huisvrouw binnen om bier te halen en ontdekt

het mooie spektakel. Zij neemt het nog al goedig op, glimlacht en wijst met de hand haar parel van een dienstmeid aan. In de eetkamer, eenige treden hooger, ontdekt men links de genoodigden aan tafel. De achtergrond der keuken is donker, de figuren op den voorgrond komen er malsch en sterk lichtend op uit. De huisvrouw draagt een zwart lijfje met witten bont geboord en een witten voorschoot op een roodbruinen rok. De meid is in haar witte hemdsmouwen en draagt een donkeren rok met een enkele roode strook op het witte ondergoed. Op den grond staan twee witte borden nevens een donkeren schotel en een donkerder kookketel. Het werk is gejaarmedt van 1655; Maes was 23 jaar oud en het stuk is dus een zijner vroegste. Het vertoont dan ook eenigszins de sporen zijner onervarenheid. Wel vermijdt hij ook hier de heldere op de donkere tinten scherp te laten afsnijden en zijn de afstompingen van licht en bruin behendig aangebracht, maar dit belet niet dat het werk nog wat zwaar en het effect gezocht schijnt, vooral wanneer men het vergelijkt, wij zeggen nog niet eens bij dat van Rembrandt, maar zelfs bij dat van Pieter De Hooch, die nauwelijks noodig acht zijn volle licht door eenige korte en dunne schaduwen te verheffen. Wij kennen stukken van lateren tijd waarin Maes zich van die onervarenheid ontdaan heeft, waarin zijn licht en kleur fijner, zijn heele schildering malscher wordt, zoals zijn reeds genoemd *Lezend Moedertje* en zijn *Slaapend Oudje* te Brussel, zijn *Biddend Vrouwtje* en zijn *Meisje aan het Venster* te Amsterdam.

Van denzelfden aard en van het zelfde jaar (1655) is zijn *Wortelschrapster* uit de National Gallery. Het is een klein stukje, eene vrouw die voor de keuken aan het zorgen is met haar kind nevens zich. Een geweldige lichtslag valt vonkelende op den pikdonkeren achtergrond; de tegenstelling van het licht en bruin is moedwillig maar handig; de schemering tusschen beide uiterste tonen fijn en kunstig; de schildering is glad en vast als email.

De *Wieg*, eveneens een klein stukje, verbeeldende een meisje dat een kind in slaap wiegt, is geheel in denzelfden trant. Het eenige verschil is dat hier niet enkel het figuur verlicht wordt, maar dat ook het sterk gekleurd tafelkleed, de blauwwitte bierpot en de geopende Bijbel in sterke helderheid uitkomen. De schildering ook is niet zoo fijn als die van het vorige stukje.

Geheel anders ziet er het groote stuk *de Kaartspelers* uit. Aan eene tafel zitten een jonge man en eene jonge vrouw; zij aandachtig de kaarten bezien, hij wachtende tot zij uitgespeeld hebbe. Zij draagt een volrood kleed met wat wit linnen op borst en armen, hij een zwart vest met een witten boezelaar. Het zijn twee nog al gemeene figuren in tamelijk deftige kleedij, uitkomende op donkeren grond in helder, niet zeer sterk licht. Maes schildert hier het ware alle-daagsche leven zonder eenige veredeling noch idealiseering; hij wil waar zijn en krachtig en vervalt nog al gemakkelijk in grofheid. Wat hem vooral aantrekt zijn de fijne spelingen van licht en kleur: de groote brok rood opvlammend in de stemmige omgeving, de malsche vleezen en het witte linnen zich verheffende op den donkeren achtergrond. De doorschijnende schaduw en de halve toon

van het bronskleurige tafelkleed, tusschen de twee hooge tonen schijnen hem en zijn werkelijk bestudeerenswaardig; zijne kunstige weergeving van den fluweelen dampkring waar alles in glooit en glimt leent aan dit erg nuchter onderwerp en aan die leelijke menschen een sterken uitsprong en een eigenaardige aantrekkelijkheid.

De genre-stukjes van dien trant behooren tot de jaren vijftig en zestig. In hetzelfde tijdperk schilderde hij, voor zooveel ons bekend is, enkele weinige portretten: dat van Heinsius in de Arenberg Galerij en dat van Jacob De Witt te Dordrecht, namelijk. Beide zijn in krachtige tonen, geheel naar waarheid gepenseeld. Treffend is om die reden zijn laatstgenoemd stuk: een doorleelijke kop, lang zonder einde, een vel van perkament, met scherp gegriffelde rimpels, lang, sluijk, zwart haar, alles van hout, maar eerlijk in zijn leelijkheid en levend in zijn houderigheid.

Er kwam een tijd, toen dit alles veranderde: Houbraken verhaalt dat Maes, om wat uitspanning te nemen, een speelreisje naar Antwerpen deed om de werken van Rubens, van Dijck en andere „hoogvliegers" te leeren kennen. Hij kwam dan bij Jordaens terecht, den eenigen nog levenden der groote Antwerpsche schilders. Daar had hij gelegenheid de werken van vele brave meesters te bewonderen. Als gevolg van die reis pleegt men de verandering in zijn trant te beschouwen. Hij zou door de meer behaagzuchtige dan waarheidminnende manier der Vlaamsche portretschilders zich hebben laten verleiden om ook meer te gaan toegeven aan de mode van den dag; hij zou afgebroken hebben met de alledaagschheid zijner portretten en zou gaan offeren zijn aan de praalzucht zijner modellen, die er op uit waren om er ten alle prijze deftig, voornaam en zwerig uit te zien.

Het uitstapje naar Antwerpen kan best plaats hebben gehad; dat de verandering van Maes' trant er een gevolg van zou geweest zijn, is niet aan te nemen, al ware het slechts om de reden dat er op dit oogenblik, dat wij nu maar eens in 1665 zullen stellen, geen portretschilders in de Scheldestad meer waren, die groote bewondering konden wekken of tot navolging verleiden.

Het treft anders nogal zonderling dat er van Maes een portret bestaat en nog wel in de National Gallery, dat des schilders naam en het jaartal 1666 draagt, en dat wij even goed aan Jordaens als aan hem zouden kunnen toeschrijven. Een dikkerd van belang, bol van gezicht, vlok van vleesch, in het zwart gekleed met een witten halskraag, in een leunstoel gezeten, op wiens arm een zijner handen rust; in den achtergrond een rood gordijn: geheel het figuur, de kleedij, de stoffeering en de schildering van den Antwerpschen meester, een stuk alleen voldoende om te doen vertellen en gelooven dat Maes Jordaens heeft ontmoet, getroffen is geweest door zijn manier van schilderen en hem is gaan navolgen.

Maar dit portret en de twee uit het Museum van Budapest zijn de eenige ons bekende van hun soort; die welke later komen zien er heel anders uit en de ommekeer in 's meesters trant moeten andere meer algemeene oorzaken toe te schrijven zijn dan aan het Antwerpsch reisje. Rembrandt was gestorven in 1669,

een paar der beste zijner leerlingen Govert Flinck en Ferdinand Bol waren hem reeds vóór zijn dood afvallig geworden; Nicolaas Maes stelde die verlooche-ning wat langer uit, maar dreef ze het verste en tot in het ergerlijke. Hij woonde wellicht nog te Dordrecht toen hij afbrak met wat hij bij Rembrandt geleerd had, met wat hem groot had gemaakt en hem in onze oogen nu nog verheft tot een echten kunstenaar, om een schilder naar de mode te worden. Toen hij in 1673 naar Amsterdam verhuisde, werd hij de meest gezochte portretschilder der voorname lieden; hij kreeg de handen zoo vol werk, zegt zijn oudste levensbeschrijver, „dat het voor een gunst gerekent wierd, als den eenen voor den anderen gelegenheid wierd ingeschikt van te konnen voor hun pourtret zitten en dit bleef zoo duuren tot het einde van zyn leven.” Te rekenen van den tijd dat hij zoo in den smaak was gaan vallen schilderde Maes haast niets anders meer dan portretten. Wij kennen tal van die producten in het Rijksmuseum, in het Museum van Brussel en elders. Welk' een ommekeer, welk een deerniswaardige afval van het eigen, vroegere, zaligmakende geloof! De mooie dames en de deftige heeren konden niet gediend zijn met conterfeitsels als die van Jacob De Witt, wij nemen het gewillig aan; maar zij hadden ook geen vrede met hun eigen wezenlijk uitzicht; zij moesten naar den smaak van den dag gekleed, geschilderd en omgewerkt worden. En nu verdwijnen uit Maes' schildering ook de volle kruimige kleuring, het machtige natuurlijke licht, de sobere stoffeering, het stevige en stoere, het ernstige en gedrukte en al wat aan een figuur iets arme-menschachtig en onbeschaafd kan geven, al wat de sporen van zorgen en lijden kan verraden, maar meteen verdween al wat pit en karakter aan een figuur geeft, al wat er eigen leven en geest aan leent.

Nu krijgt men menschen te zien, behoorlijk gelouterd en verbeterd in de trekken, het haar of de pruik gekapt naar den laatsten patroon, een vaag glimlachje op het rozig gelaat, gedost in kleederen, die kunstig om het lijf gedrapeerd zijn. De kleuren der kleeren hangen af van den smaak van den dag, alleen mogen zij nooit sober of somber of vrank zijn; zij worden gebroken, gedempt, gehalveerd: een jas in tint van feuille-morte met bronzen weerschijn, een kleed of een mantel van karmozijn rood met speling van kriecken- of kersenrood er opgelegd, onnatuurlijke tinten met onware spelingen worden wet en regel. En in plaats van het eenvoudige zwarte wambuis van den goeden ouden tijd, krijgen wij nu flodderige, fladderende draperieën, die geen vormen teekenen en zelf geen vormen hebben. Zelfs de lucht, de heerlijke Hollandsche blauwe of grijze lucht, wordt niet met vrede gelaten, zij ook moet geblanket worden. Op haar azuur en wolkendons worden donker oranje-tonen gelegd, die toen heel voornaam konden schijnen, maar die in waarheid vuil en gemeen zijn.

Zoo deerniswaardig was het uiteinde van Rembrandt's grooten leerling, zoo bedroevend de middelen, waarmede hij in de laatste helft zijner loopbaan geld en naam maakte. De algemeene kunstgeschiedenis kent geen ergeren val, de vaderlandsche kent geen ergerlijker verbastering.

22. JAN VERMEER VAN DELFT.

De geschiedenis der Hollandsche meesters is over het algemeen weergaloos onbeduidend; de menschen, die wij nu zoo bewonderen, van wie wij met angstige zorg het minste spoor opzoeken en met blijde gretigheid het geringste bericht aantekenen, leefden een paar honderd jaar geleden in een wereld, beschaaft als de onze, te midden eener burgerij, die hun werken kocht of ze besprak; zij verkeerden met mannen der pen, die over allerlei dingen: godgeleerdheid en wetenschap, politiek en geschiedenis schreven, die in proza en verzen uitdrukten, wat zij dachten of voelden, die zelfs over kunst en kunstenaars handelden, maar die ons nagenoeg zonder eenig lezens- of wetenswaardig bericht lieten over tijdgenooten, die later voor heel de wereld de groote scheppende geesten des lands, de glorierijkste vertegenwoordigers van hunnen stam waren. Indien wij die uitgelezenen van ons volk moesten leeren kennen uit de boeken, dan zouden zij ons voorkomen als de meest gewone der stervelingen, leidende een leven zonder meldenswaardige voorvallen, zonder glans, zonder kleur, zonder iets, dat hen doet verschillen van den kruidenier of den schoenmaker uit hunne buurt. Zij werden geboren, huwden, stierven, verkochten veel of weinig, dit is al wat wij er van te weten komen, als er ons nog zooveel van verhaald wordt: juist wat men noodig zou geacht hebben ons te melden van een slager of een meubelmaker, indien men behoefte hadde gevoeld ook over deze te schrijven.

En toch, het bewijs ligt bereids in dit schrijven, bekommerde men zich om hen en om wat zij voortbrachten; men voelde en begreep, dat deze hanteerders van het penseel, die zich verdiepten in het bestudeeren der werking van een lichtstraal, die gelukkig waren in het aanschouwen en weergeven van een rijken toon en een zeldzame tint, in het bespieden eener uitdrukking op het gelaat of eener houding of beweging van lijf en leden, menschen waren met hooger gaven en edeler bemoeiingen. Men voelde het, men zegde het, maar men waagde zich niet aan het ontleden dier gaven, aan het verklaren, waardoor en waarom zij werden en waren, wat zij geweest zijn. Zoo staan wij voor werken van verbazende oorspronkelijkheid, die ons bij het eerste zicht aangrijpen, ons vervullen met bewondering voor een zoo verfijnde opvatting van de kunst; wij vinden een naam op die werken, en die naam is in de geschiedenis een ijdele klank. Wij twifelen niet of iemand, die zoo wist te tooveren met kleur en licht, zulk een schepper van nieuwe werelden, moest door al zijn tijd- en landgenooten gekend en gevierd zijn, men moet van hem gesproken, geschreven, gezongen hebben, zijn werken aangeteekend, zijn stappen door het leven gevolgd hebben; wij willen onzen weetlust bevredigen, wij zoeken naar de geschiedenis van dien uitverkorene; soms



JAN VERMEER VAN DELFT.
HET VROUWTJE BIJ HET KLAVIER.

vinden wij zijn naam niet eens vermeld, en waar deze wel gekend is vinden wij over het leven van den kunstenaar de onnoozelste vertelsels, eenige winkeliers-achtige waarnemingen, wat herbergpraatjes.

Het treffendste voorbeeld van die waarheid zal wel Jan Vermeer van Delft zijn. Hij was een schilder, zooals de wereld er geen voornamer gekend heeft, een soort van Memlinc in het land der kleinmeesters en in de eeuw der burgerlijke kunst. Zijne werken trekken aan door den glans van hun uiterlijk, zoowel als door de juiste waarneming van het innerlijke leven; zij boeien bij den eersten blik en schijnen altijd gewaardeerd en gezocht geweest te zijn, en van dien zoo keurigen werker en zoo gezonden denker, van dien drijver van zoo kostelijke kunstjuweelen weten of wisten wij voor enkele jaren zooveel als niets.

Er hebben vier schilders van zijn naam, Jan van der Meer of Jan Vermeer, geleefd; de eene, die van wien wij hier spreken, de figuurschilder, is van Delft; twee anderen waren landschapschilders, van Haarlem, de vierde was een historieschilder te Utrecht. Men heeft wellicht een eeuw lang de werken der drie eerste aan een zelfden kunstenaar toegeschreven en wanneer het onderscheid gemaakt was, en de bewondering voor de zeldzame gaven van den Delftschen Vermeer nieuwsgierigheid voor zijn lotgevallen had gewekt, vond men, dat de geschiedschrijvers vergeten hadden hem een woord te wijden en men moest in doop- en notarisboeken gaan zoeken naar eenige schaarsche datums en weinig beduidende feiten om met dit sprokkelhout een mager levensberichtje op te timmeren.

In de kerkelijke registers van Delft ontdekte men, dat hij gedoopt werd den 31n October 1632 en dus den dag te voren geboren was. Zijn vader hiet Reynier Janszoon Vermeer, zijne moeder Dingnum Balthasars.

Dan vinden wij vier verzen van Arnold Bon in een gedicht, gemaakt ter gelegenheid van den dood van Carel Fabritius, den leerling van Rembrandt, die omkwam in 1654 bij het springen van het Delftsche kruitmagazijn, in welke verzen Vermeer's naam voorkomt:

„Soo doov' dan desen Phenix (Fabritius) t'onser schade
 In 't midden en in 't beste van zyn swier
 Maar weer gelukkig rees 'er uyt zyn vier
 Vermeer, die meesterlyck betrad zyn pade.”

Hieruit en uit de overeenkomst van hunnen trant besloot men met reden, dat Jan Vermeer een leerling of ten minste een volgeling van Karel Fabritius, dus een afstammeling in den tweeden graad van Rembrandt was.

Wij vinden hem ingeschreven in het Delftsche schildersgild op 29 December 1653; in 1662—1663 en in 1670—71 was hij hoofdman van dit gild. Hij huwde den 5n April 1653 Catharina Bolones; hij werd begraven in de Oude-Kerk den 15n December 1675, nalatende acht minderjarige kinderen.

Was hij welstellend of niet? Het antwoord op die vraag is twijfelachtig. Wij vernemen wel is waar, dat bij zijne intrede in de Schildersgilde hij het inkom-

geld van zes gulden niet dadelijk betaalde, maar slechts anderhalven gulden gedurende vier op elkander volgende jaren aftelde; wij weten nog, dat hij in 1655 een leening aangaat ten bedrage van 200 Carolus-gulden, die hij belooft over een jaar terug te betalen met vier en een half pct. interest; ook nog, dat zijne weduwe op 27 Januari 1676 aan Hendrik van Buyten, haren bakker, voor geleverd brood, 617 gulden en 6 stuivers schuldig was, voor welke schuld zij hem twee schilderijen van haren man in pand geeft. Dit alles zijn geen bewijzen van rijkdom, maar toch nog niet van armoede.

Daar tegenover staat dat den 18n Juli 1671 Jan Vermeer verklaart voldaan te zijn over de erfenis zijner zuster, behalve eene som van 648 gulden, die zijn zwager hem schuldig blijft. In 1661 werd aan zijne vrouw een eigendom vermaakt in Bon repos, bestaande uit eene woning en negen en een halven morgen land. Wanneer zij begraven werd waren er 12 dragers van dienst. Dit alles zijn bewijzen van welstand.

Er is ook iets vreemds in die schuld van 617 gulden en 6 stuivers aan geleverd brood. Hoeveel jaren moest die bakker het huisgezin wel voorzien met zijne waar om zijne rekening zoo hoog te doen stijgen! En dan is het niet minder wonder te zien, dat hij zich tevreden stelt als onderpand met twee schilderijen van zijn schuldenaar. Iemand, die schilderijtjes van 300 gulden het stuk vervaardigde in dien tijd, moest een kunstenaar van naam zijn, die geen schuld bij zijn bakker behoefde te maken.

Trouwens, zooals wij vroeger reeds aanstipten, werden zijne schilderijen, ook wanneer men van hemzelfen nog slechts een zeer onduidelijk en verward begrip overhield, altijd betrekkelijk hoog geschat. Zoo vinden wij in de veilingen der 17e en 18e eeuw, dat men aan zijn werken prijzen besteedde van 160 gulden, van 175, van 200, van 320, van 400, van 500 tot 560 zelfs, prijzen die alleen de grootste meesters haalden. In 1798 bereikt een stukje reeds 1550 gulden; in 1813, 2125; in 1864 in de veiling W. Burger wordt ons Vrouwtje bij het Klavier met 29.000 francs betaald en later zijn die prijzen blijven stijgen.

Zeldzaam genoeg zijn die werken. In de catalogussen van oude veilingen tellen wij er niet meer dan 30 en nu men sedert jaren den meester hoog in eere houdt en het voorkomen zijner stukken in verzameling of veiling algemeen de aandacht trekt, zou het moeilijk zijn er veertig echte op te sommen. Veertig schilderijen voor een Hollandschen schilder der zeventiende eeuw, die 25 jaar lang werkte; het is klaarblijkelijk veel te weinig, er moeten er vele verloren zijn gegaan.

En in de geschiedenis dier schilderijen treffen wij weer een paar vreemde feiten aan. In de veiling, gehouden den 16n Mei 1696 te Amsterdam, eener verzameling, waarvan de eigenaar niet genoemd wordt en die slechts 134 stuks bevatte, komen er niet minder dan 21 schilderijen van hem voor. In de boedelbeschrijving van den drukker Jac. Abrahamsz Dissius van Delft, in 1682 opgemaakt, treffen wij er 19 aan. Er werden dus kort na zijn dood één of twee liefhebbers ge-

vonden, die hem zeer hoog schatten en ijverig bijeenbrachten wat van hem te vinden was. Het schijnt dat met den tijd die warme vereerders al minder en minder werden gevonden, tenzij men verkoos aan te nemen, dat ergens een ramp een kabinet, waarin een groot getal zijner schilderijen was bijeengebracht, deed verloren gaan. Verbazend toch is het dat, wanneer wij de oude Catalogussen van veilingen nagaan, wij vinden dat er van de jaren 1696 tot 1735, 36 schilderijen van Jan Vermeer verkocht werden, waaronder 25 verschillende stukken te vinden zijn, terwijl er van 1736 tot 1749 slechts twee en van 1750 tot 1770 slechts één zijner werken onder den hamer kwamen.

Gelukkig vond in onzen leeftijd Jan Vermeer nog een dier verafgoders zijner kunst, zooals er in de 17e eeuw bestonden. Het was een Fransche banneling, genaamd Thoré, die zich na 1851 een tijd lang in Holland en België ophield en, vaarwel zeggende aan de politiek, die hem meer zuurs dan zoets had opgebracht, zich op de studie onzer oude kunst ging toelekken en er over schreef onder den naam van W. Burger. Menige veropenbaring zijn wij aan dien vreemde deling schuldig en in de eerste plaats die over Jan Vermeer. Met warme ingenomenheid spreekt hij over de groote Hollandsche en Vlaamsche meesters der XVIIe eeuw en met onverdroten ijver spoorde hij de geschiedenis van hun leven en van hun werken na. Maar voor den Delftschen sfinx, zooals hij hem noemde, flakkerde zijn geestdrift nog heel wat levendiger op dan voor zijn andere heele of halve goden. Toen hij in 1857 de tentoonstelling van Manchester bezocht, vond hij geen gelegenheid om over zijn lievelingsmeester breedvoerig te spreken, hij noemt hem dan slechts terloops een grooten, haast onbekenden kunstenaar. Het jaar nadien treft hij in het Museum van den Haag het Gezicht op de stad Delft aan; weer een jaar en in de Galerij van Arenberg vindt hij het Meisjesportret, en telkens barst hij los in kreten van bewondering. In 1860 beschrijft hij het Museum van der Hoop, hij houdt nu lang stil bij het Lezende Vrouwtje en begint een Catalogus van Vermeer's werken te schetsen, dien hij verder zal uitwerken. In 1864, in zijn artikel der *Gazette des Beaux Arts* over de Parijsche galerij der gebroeders Pereire, komt hij nogmaals terug op den hooggeschatten meester; in 1866 eindelijk geeft hij aan dezelfde *Gazette* een reeks van drie artikels, waarin hij hem nu eens naar hartelust bespreekt en bewondert en alles bijeenbrengt wat hij over hem te weten is gekomen. Van de eerste ontmoeting is hij getroffen geweest; hoe meer hij van hem zag, hoe beter hij hem leerde kennen, hoe warmer ook zijn liefde en bewondering werd. Hij had tal van schilderijen van den Delftschen Vermeer gekocht en verkocht; in den Catalogus zijner veiling vinden wij er nog drie, waaronder die welke wij hervinden in de National Gallery.

Burger had weinig of niets nieuws ontdekt over het leven van Jan Vermeer, hij had vooral zijn werken en hunne zeldzame verdiensten doen kennen, alhoewel ook over deze zijn inlichtingen niet altijd nauwkeurig zijn. Zoo had hij nog het scherpe onderscheid niet weten te maken tusschen de landschappen der van der Meer's van Haarlem en de echte stukken van den Delftschen Vermeer.

Na hem kwamen de Hollandsche beoefenaars onzer kunstgeschiedenis. Obreen en Bredius die in het Archief voor Nederlandsche Kunstgeschiedenis (Deel IV blz. 289) en in Oud Holland (III — 217) bekend maakten wat zij in de oude oorkonden over onzen meester gevonden hadden. Zij brachten ten minste eenige echte feiten en datums bijeen, die den sphinx plaats deden nemen onder de kinderen der menschen.

Die plaats was in de burgerlijke wereld zoo bescheiden mogelijk. Jan Vermeer is een van die eerbare penseelers geweest, die zoo talrijk in de 17e eeuw in Holland leefden om te schilderen, die zich niets aantrokken van wat er daar buiten voorviel en om wie zich de buitenwereld ook zoo weinig mogelijk bekreunde. Hun eerezucht ging niet verder dan degelijk werk te leveren, hun groote zorg was het spel van licht en kleur na te gaan en het op kunstige wijze te vertolken. Hunne geschiedenis ligt in hun werk. Hunne beteekenis voor het nageslacht ligt in de wijze, waarop zij de wereld of een brokje er van zagen en ze ons door hun oogen laten zien.

Jan Vermeer zag de wereld altijd als een kolorist; wat hem in haar aantrok waren de tinten en de tinteling van het licht. Hij schilderde als doode natuur: steden en huizen; als levende natuur: menschen in woonvertrekken.

Van de eerste soort werken kennen wij het Gezicht op de stad Delft in het Haagsche Museum en het Straatgezicht bij Six van Hillegom te Amsterdam. Beide wonderwerken. Het stadsgezicht geeft Delft te zien achter de rivier. Tusschen den stroom met zijn zonnige strand en den lichtblauwen, met warme wolken doorzaaiden hemel teekent de stad de stemmige rij harer huizen, torens en bruggen af. Het is een klomp van kleur, zooals in onze dagen Jacob Maris hem weer samenknede uit honderd tinten van daken en muren; maar bij Vermeer is hij hooger, vaster van toon, scherper van lijn en niettemin oneindig verbrokkeld, met doortrillende en doorschijnende schaduwen tegen het licht gezien, zoodat hij zich in gedempte schemering, stevig, met iets geheimzinnigs, voordoet. In de Straat bij Six is het lichtspel nog rijker; een paar huizen teekenen zich in vaste, rustige klaarte af, tusschen den krachtig verlichten hemel en de straatsteen, tintelend van witte zonnigheid, terwijl een zeer klare lichte band aan den voet der huizen loopt. Het is een harmonie van licht met warmte doortrokken, zwaar licht, vet licht, dat in die stille, kalme achterbuurt zijn heerlijke symfonie aan het spelen is.

Er licht iets statigs, eerbiedwekkends in die oude stadsmuren en burgerhuizen, badend in pracht van hemelglans, iets dat laat denken aan sprookjes uit lang verleden dagen. De schilder, die dit voelde en zijn gevoel zoo warm en overtuigend uitsprak was een dichter, vatbaar voor de fijnste indrukken, bedeed met de gave zijner zeldzame gewaarwordingen in passende vormen van eigen vinding uit te spreken.

In zijn binnenhuisjes doet hij zich anders voor. Gewoonlijk is de hoofdpersoon een vrouwtje, lezende, spelende, huiswerk verrichtende, met of zonder minnaar, eerzaam of liederlijk van aard; soms ook een manspersoon aan de studie,

of kleine groepen muziek makende of vrijende: allen gering van afmeting, behalve de *Minnehandel* uit het Museum van Dresden, waarvan de figuren levensgroot zijn. Het eerbiedwaardige en haast plechtige, dat Vermeer's stadsgezichten kenmerkt valt hier weg; de wereld is hier jong, jong zijn de menschen en jong het licht. In hare kamer zit of staat de freule of de deerne; door het raam dringt het licht binnen, helder, vroolijk, als verliefd op de schoone en om speelt en omhelst haar, juichende om die aanraking, verheerlijkend de be minde.

Het vrouwtje wordt dus hoofdzaak; het is niet een levenloos ding, aangebracht om kleur te dragen en schaduw te werpen, het heeft zijn eigen leven, denkende en voelende, droomende of slapende, weinig bewegende, maar altijd juist gezien. Sterker nog dan de weergeving van het innerlijk leven zijner personages treft ons hun uiterlijke verschijning. In een kamer vol licht, met zeer weinig meubelen en even weinig getimmerte worden zij voorgesteld; in de alledaagsche omgeving verrichten zij werk van alledaagschen aard. Een ongemeene vinding van persoon of daad of kleedij of drapeering geeft de schilder niet te bewonderen; een huiselijk burgertooneeltje doorgaans of een minnehandel, die weinig belangwekkend is, beeldt hij af. Alles ligt voor hem en voor ons in de behandeling en meer bepaaldelijk in het licht en in de kleur. Zijn licht, wij zegden het reeds, is jong en helder, niet de geroosterde tonen van Rembrandt, de gloed van Peter De Hooch, het schaduwspel van Nicolaas Maes onderscheidt hem; zijn licht is blank en zilverig, zoo volkomen passend bij zijn jonge vrouwenfiguurtjes als de reine, stille klaarte, die Memlincs figuren beschijnt, met den aard zijner hemelingen overeenstemt. Zijne kleuren zijn niet veel: geel, blauw, groen, rood, enkele malen een oostersch tapijt. Die kleuren laat hij op zich zelve staan, gewoonlijk met een lichte, eigenaardige tint. Wat men zijn citroengeel noemt, is niet de verdonkerde kleur der gedijde vrucht, het is hare heldere tint, waar men nog zou wanen den groenen schijn van het onrijpe ooft in te onderscheiden; zijn blauw is niet het volle azuur, het is een hemelsblauw, verjongd en verweekt door het waas van den dampkring; in zijn geel mengt hij soms een weinig bruin, dat er dan eene oranjetint aan geeft; aan zijn blauw voegt hij wat grasgroen toe, dat het een doorschijnende zeekleur geeft. Gaarne stelt hij zijn figuurtjes tegen den dag en laat dan op hun satijnen huid licht en schaduw samsmelten tot een schemertint met paarlemoeren weerschijnen. Het is in zijne binnenhuisjes de jeugdige, zilverige schilder bij uitnemendheid, conterfeiter der lente en der blijheid in het leven en in het licht.

Het *Vrouwtje bij het Klavier* uit de National Gallery geeft een juist denkbeeld van dit soort van werken.

Een vrouwtje staat recht voor een geopend klavier, met de vingers op de toetsen, met het aangezicht naar den toeschouwer gewend. De kamer is zoo eenvoudig mogelijk gestoffeerd: een vloer van blauw en wit marmer; een boord van Delftsche steentjes, elk met een enkel figuurtje, langsheen den grond; de muur lichtgrijs; daarop twee schilderijen van ongelijke grootte, een Cupido brief-

besteller en een landschap. Klavier en schilderijen trekken rechte, scherpe lijnen nijdig op den muur; het vrouwtje staat pal en onbeweeglijk, er is geen samenstelling, geen schikking in heel het tafereel. Kleur is er ook niet veel: de schilderijen en het landgezicht, geschilderd op het opengeslagen deksel van het klavier; verder niets dan grijs en blauw. Grijs is de muur, grijs is het satijnen kleed der vrouw; blauw is haar zijden lijfje, blauw de stoel nevens het klavier, blauw een deel der vloersteen. Maar in dit eenvoudig vertrek dringt het licht binnen langs een groot venster ter linkerhand en zijn tooverkracht is genoeg om de ledige, koude woonkamer te vullen en te verrijken met een glans schooner dan de kostelijkste meubelen haar zouden kunnen leenen.

Het licht komt warm door het raam gestroomd, maar verder doordringend koelt het af, het doet de satijnen en zijden kleedij en het fluweel van den stoel niet schitteren, maar enkel zacht glimmen. De vrouw krijgt een lichtslag op de wang, maar verder staan het gelaat, het haar en de armen in lichte warme schaduw. Bij nader toezien bemerkt men dat aan de witte zijden mouw, aan het blauwe lijfje en in het haar roode strikjes zijn vastgemaakt. Met het snoer fijne parelen om den hals werpen deze eenige lachende puntjes in het grijze geheel.

Jan Vermeer is hier nog soberder dan gewoonlijk in zijn teekening en kleuring, maar nog fijner en wonderdadiger in zijn lichtwerking. Grijs is alles; maar niet eentonig, noch doodsch, noch grauw is dit grijs: het is verfijnd, verlevendigd, verrijkt door den hemelschen stroom, die door het raam binnenvloeit. Geen kostelijker stof dan de eenvoudige dingen, aangeraakt en omgeven door dien verzilverden glans; geen edeler persoontje dan dit burgerinnetje in die glorie; zij lijkt wel een heiligenbeeldje zooals zij daar geïdealiseerd wordt in haar doodeenvoudige omgeving en in haar middelmatige schoonheid van vormen

Wanneer men het stille schilderijtje vergelijkt met de rijkgekleurde stukken die het omgeven, dan kijken de overige donker bij zijn licht; wanneer men het vrouwtje vergelijkt bij de lichtende stoffeering der kamer, dan is deze omgeving doodsch en wordt haar figuur levendig, trillende en tintelende met den weerschijnenden glans eener parel; dan lijkt de doode natuur rondom haar een koele, klare lijst, enkel bestemd om haar glorend, maagdelijk figuurtje in zijn zeldzame kostelijkheid van tinten te laten uitkomen.

Vermeer legt weinige schaduwen in het tafereeltje, veel minder dan in de meeste zijner overige werken, waarin dikwijls het krachtige donker aangewend wordt om het fijne licht sterker te doen uitkomen. Ook de kleuren zijn tot een minimum van bontheid en rijkdom teruggebracht: alles is berekend om een zeer teer uitwerksel, een zeer onstoffelijk leven te verkrijgen. Wanneer men ziet met hoe weinige middelen dit alles bekomen is, hoe de schilder het er op aangelegd heeft om alle zwaarheid te vermijden, om een luchtig, haast etherisch leven te scheppen en met hoeveel zekerheid hij er in geslaagd is dit hooge doel te bereiken, dan komt men tot de overtuiging dat dit werk behoort tot den tijd waarop zijn kunst gerijpt was, waarop hij het klaarste zag wat hij wilde en het gemakkelijkst uitsprak wat hij als het laatste woord zijner kunst beschouwde.

In den laatsten tijd kwam de National Gallery nog in bezit van een stuk aan den Delftschen Vermeer toegeschreven. Het heet de Les en geeft het levensgroot figuur van een vader of van een meester te zien die aan een tafel gezeten met een pen in de hand les geeft aan een jongetje. In de weinige werken van den meester maken de levensgrooten figuren een uitzondering zooals wij zagen; om de afmeting moet het stuk hem dus niet ontzegd worden; wel om den toon waarin het geschilderd is. Het ziet er zeer bleek uit en fletsch met blauwachtige schijnen in de witte deelen van het tafelkleed en van den marmeren vloer; de lichte blauwe kleur die er in voorkomt is verbleekt en verstorven, het licht heeft de koele tint eigen aan Vermeer. Er is wel aanleiding om aan hem te denken, maar te flauw van toon toch is het stuk om het tot een werk van den grooten meester uit te roepen



23. JACOB VAN RUISDAEL.

De National Gallery is buitengewoon rijk aan werken van Jacob van Ruisdael: zij zijn dertien in getal zonder datgene te rekenen, waarvan de afbeelding hier bij gaat, dat eerst onlangs werd aangekocht en dat, toen ik het zag nog niet vermeld was in den Catalogus.

Wij vinden er een landschap met een bleekerij (Nr. 44). In den voorgrond ziet men een rivier kronkelend door een grasplein, waar landvolk bezig is met linnen te wasschen en te bleeken. Ter linkerhand een knoestige eik, wiens donkergroen zwaar afsteekt tegen den fijn getinten heuvel daar achter.

Vier stukken met watervallen allen om ter prachtigst.

Nr. 628 is het schoonste der vier. De waterval spoelt daar in het midden door een spleet tusschen twee rotsen, begroeid rechts met een eik en een berk, links met mast. De heldere lijn van het bruischende water trekt heel het stuk door, het licht geeft leven en klaarheid overal. Het landschap is als immer wat donker, hier minder dan elders; maar de hemel met zijne dunne lichte wolken is heerlijk: geen verstond het als Ruisdael het wazige met azuur gedrenkte uitspansel in al zijne teere doorschijnendheid weer te geven.

Nr. 627 is van denzelfden aard als het vorige stuk, en haast even schoon, enkel minder schilderachtig van vorm en wat te zeer verbrokkeld om een even machtig effect voort te brengen.

Nr. 737 is de klassieke waterval. In de hoogte de rotsen, zwaar begroeid met pijnboomen; het water dat tusschen de steenklompen naar beneden schiet, daar in schuim opborrelt en dan verder door voortgolft. In de hoogte, als tegenhanger van het donkere woud, de zeer schoone, teerwitte, zacht bewolkte lucht.

Nr. 855. Een heuvel doorsnijdt heel het stuk van boven rechts naar beneden links, de hemel is donkerder bewolkt, het landschap minder dicht begroeid; alles komt beter en scherper uit, maar de toon is wat zwaar en het landschap wat gezocht.

Dan komen twee landschappen met watermolens, van minder belang; in het eene (Nr. 989) rijst eene groote rotsmassa hoekig ten hemel op; in het andere (Nr. 986) is alles te donker en te hard. Aan hetzelfde gebrek lijdt het rotsige landschap met bergstroom (Nr. 987), in het midden eene kerk en huizen: alles in woest romantischen trant.

Een landschap met puinen (Nr. 746) gedagteekend 1673, geeft ons een natuurtooneel uit Walter Scott te zien, met glansende lichteffecten op de puinen, donker groene boomen, en een prachtigen zacht verlichten hemel.

Een zeer schoon landschap ofschoon wat verdonkerd is het *Woudgezicht*



JACOB VAN RUISDAEL.
HET STRAND TE SCHEVENINGEN.

(Nr. 854). Te midden van een eiken bosch ligt een poel of loopt een rivier, waarin de donkere boomen zich spiegelen. In den voorgrond een verdorde nog rechtstaande berk, op den boord van het water een ander die er in gevallen ligt.

Heerlijker nog is het gezicht over een vlak beboscht land (Nr. 990), een soort natuurtooneel zooals Ruisdael er weinig schilderde. Hij hield meer van theatrale schikkingen, maar in stukken als het hier vermelde bewijst hij dat hij niet ongevoelig is aan de schoonheid van den effen grond, die zich uitstrekt zoover het oog draagt en die alleen gestoffeerd is met wat aarde en hemel overal vertoonen. Op den voorgrond ziet men een stuk water met wat puinen en boomen, eenige schapen en een paar herders; verder door een windmolen en enkele kerk-torens. Midden in de lucht hangt een zware wolk, op den achtergrond valt een heldere zonneslag. Met ongemeene fijnheid is het glansend water op den voorgrond en het verlicht vergezicht geschilderd — een meesterstuk in zijn aard.

Volledigheidshalve vallen er nog twee kleine paneeltjes op te sommen: de boord van een bosch met een ouden eik op den grond liggende (Nr. 988) en een beboscht landschap met een rechtstaande en een gevallen boom op den voorgrond (Nr. 991).

Ruisdael vertoont zich hier dus in zeer verschillende uitingen van zijn talent, nog niet in alle. Van zijn zee- en wintergezichten, bijvoorbeeld, vinden wij er geen enkel.

Welke zijn de kenmerkende hoedanigheden van dezen grootsten der Nederlandsche landschapschilders? Waardoor onderscheidde hij zich van zijn voorgangers? Tot welken tak der vaderlandsche school behoort hij? Wat weten wij van zijn leven? Ziedaar een viertal vragen, die wij in het kort te beantwoorden hebben.

Jacob van Ruisdael behoort tot een kunstenaarsfamilie. Zijn vader Isaac was een ebbenhoutenlijstenmaker en terzelfder tijd een schilder; zijn vaders broeder, Salomon, is de zeer verdienstelijke landschapschilder; dezes zoon Jacob was eveneens een landschapschilder, maar zijne werken, zoowel als die van Isaac, zijn niet met zekerheid gekend.

Onze Jacob werd geboren te Haarlem. Den 9en Juni 1661 verklaarde hij 32 jaren oud te zijn, zoodat hij in 1628 of 1629 ter wereld kwam. Hij leerde bij zijn oom Salomon, wellicht ook bij zijn vader, en werd in 1648 in de schildersgilde zijner geboortestad aangenomen. Reeds vroeger bracht hij werken van verdienste voort, want enkele zijner schilderijen en etsen zijn gedagteekend van 1646 en van 1647. In 1659 was hij naar Amsterdam verhuisd en verwierf er het poortersrecht. Hij bleef er wonen tot in 1681. Den 28en October van dit jaar keerde hij terug naar Haarlem, waar hij door zijne vrienden besteed werd in het aalmoezeniershuis. Den 14en Maart 1682 werd hij begraven in de Grootte Kerk derzelfder stad.

In het midden zijner loopbaan bezat hij eenige geldmiddelen, want toen hij, in Mei 1667, zijn testament maakte bepaalde hij dat bij zijn overlijden zijne goederen moesten verpand worden en de rente ervan betaald aan zijn vader, van

wien hij veel hield en voor wien hij groote zorg droeg. In eigendom moesten zij na dezes dood aan zijn zuster overgaan. Wat er naderhand gebeurde weten wij niet en over het algemeen zijn de inlichtingen, zijn levensloop betreffende, buitengewoon schaarsch; maar, zooals wij zagen, verviel hij op het laatst zijns levens in armoede en moest door den onderstand van vrienden tegen de elende bevrijd worden.

Het ging hem als zoovele anderen zijner tijd- en kunstgenooten. Hij bleef onbekend, ongeacht in zijn leven, men sprak niet van zijn talent en had weinig of niets over voor zijne werken. Eerst jaren of eeuwen nadien is men tot juistere waardeering van zijn talent gekomen en is men voor een enkel zijner stukken sommen gaan betalen, die voor hem een fortuin zouden geweest zijn. En ook nopens hem rijst de kwellende vraag: Wat verlangden dan toch de liefhebbers van zijnen tijd voor hun geld? Zijne kunst is niet van zulken aard dat zij moeielijk te begrijpen of te genieten is voor een gewoon burgermensch. Hij schildert keurig, uitvoerig, zijn onderwerpen zijn afgewisseld, bevallig, decoratief zelfs. Waarom bevielen zij niet? Waarom brachten zij hem met hun groot getal geen hoogen naam en ruim bestaan op? Wie zal de grillen van den heerschenden smaak verklaren? Waarschijnlijk vond men de onderwerpen te eenvoudig, de natuur te natuurlijk, wilde men iets meer ongemeens, meer in het oog springends, meer pralerigs. Ruisdael was niet modisch genoeg en de heeren en dames van toen zullen wel geweest zijn wat zij tot nu toe bleven, beoordeelende een kunstenaar als hun kleermaker of hun naaister, die hun waar moeten leveren naar den laatsten patroon.

En nochtans hoe weinig kooplust het publiek mocht toonen, voor zijne of andere natuurgezichten, hij leefde in een tijd en in een stad waar de landschap-schildering in ongemeenen bloei was. Allart van Everdingen, Peter Molijn, Cornelis Vroom en Esaias van der Velde waren hem in Haarlem voorafgegaan; Jan van Goyen had er een tijd gewerkt; de van Ostade's hadden er hunne goedelijke zedetafereelen met landelijke omlijsting gestoffeerd; Salomon van Ruisdael had in de natuur stof gevonden voor boeiende tafereelen. Zij allen hadden naar eerlijke weergeving van de natuur gestreefd. Jacob van Ruisdael deed als zij, onderging klaarblijkelijk hunnen invloed, maar maakte zich dan ook weer van hen los en streefde hen allen voorbij.

Voor zijne voorgangers was de natuur in zekere mate een *décor*, omgevende de eene of andere handeling, hoe onbeduidend deze ware, of wel zich uitstalende tot een liefelijk of indrukwekkend tooneel. Zij hadden de natuur niet zoo hartelijk lief, schatten ze niet zoo hoog voor haarzelve als hij het deed. Zij drongen niet door in hare eigenaardigheden, vonden haar niet schoon en belangwekkend in al haar vormen en oogenblikken. En zoo kwam het dat zij haar een soort van algemeenheid, van onpersoonlijkheid lieten, die haar verlaagde tot een tooneelscherm, zooals zij uitsluitend geweest was bij de oude Vlamingen, zooals zij het minder werd, maar toch nog bleef bij de Bril's, de De Momper's, de Savery's en meer anderen, zooals zij het in zekeren zin was bij de Italianisee-

renden, de Both's en de Berchem's. Zeker de Haarlemsche school was een anderen weg opgegaan, maar zij had zich niet ontdaan van alle conventie en behaagzucht. Ruisdael zelf bleef eenigszins bezielde met de overgeleverde neiging, maar meer dan enig ander wist hij er zich van los te maken en in het grootste deel zijner werken geeft hij de ware natuur te zien. Haar alleen zoekt hij; hij maakt zoo weinig werk van de stoffeering, dat hij de figuurtjes in zijn schilderijen door anderen laat schilderen, door Berchem, door Adriaan van de Velde, door Wouwerman, door Adriaan van Ostade en Lingelbach.

Hij heeft de natuur lief zooals zij zich vertoont waar en wanneer het zij, daar komt de afwisseling in de keus zijner tooneelen en de waarheid in het weergeven der bijzonderheden van voort. Hij schildert de plaatsen zooals hij ze zag, hij had een scherp oog voor de eigenaardigheden, niet alleen van het geheel, maar ook van het onderdeel; hij merkt een boom op gebroken door den bliksem, ontworteld door den bergstroom, een zwaren toren, een nederig stulpje. Zijne landschappen zijn geen algemeenheden; zijne boomen geen karakterloos loover, elk draagt zijn kruin, wringt zijn takken, bezit zijn blad naar eigen aard. Het geheele gezicht heeft iets individueels. Niet dat hij bladen uit het album van een tourist schildert; neen, hij bemint altijd nog meer de natuur in hare groote algemeenheid dan in de toevallige kenteekens der bijzaken. Hij schildert wel bij voorkeur boschrijke streken met zwaarkronige boomen, maar hij vindt eveneens behagen in geheel tegenovergestelde zichten, in een grasland met prozaïeke linnenbleekerijen op den voorgrond bijvoorbeeld; hij houdt van beboschte heuvelen, van bonkige rotsen, maar hij is ook gevoelig aan het schoone van een effen strand met uitzicht op de zee; hij schildert gaarne den zomer, die de wouden rijk bebladert, maar hij voelt ook de eigen schoonheid van den winter, die de boomen zwart, den grond wit maakt en den wind doet bijten in de wangen of den dampkring met dompigen nevel verkilt; hij schildert den storm op zee, die de ontredderde schuiten over de opgezweepte baren erbarmelijk voortjaagt en den vreedzamen weg door het weelderig landschap, langs welken de herder zijne kudde drijft en de ruiter zijn wandelrit maakt.

In een belangrijke groep zijner werken offerde hij aan behaagzucht en week hij van de waarheidsliefde af. Allart van Everdingen, een zijner onmiddellijke voorgangers, die in 1621 te Alkmaar geboren was, had te Utrecht bij Roeland Savery en wellicht nog elders gestudeerd en was in 1640 naar Noorwegen vertrokken, vanwaar hij vol ingenomenheid met de bergnatuur was teruggekeerd. In 1645 zette hij zich te Haarlem neer, waar hij zijne studiën naar grimmige bergen en wild voortstormende bergvloeden uitwerkte. Jacob van Ruisdael was toen zeventien jaar oud en die vreemde theatrale natuur trof hem door hare ongemeenheid en hare romantische schilderachtigheid. Hij ook wilde watervallen schilderen, en schilderde er vele zonder er wellicht ooit eenige andere dan die uit van Everdingen's schilderijen gezien te hebben. Het was een afdwaling van zijn smaak en van zijn eigen regel; maar hij wist zich de kenmerken dier uitheemsche streken zoodanig eigen te maken, dat men zou wanen, dat ook die stukken

naar de natuur gemaakt zijn. Hij zette dus die gezichten ineen en ging nogal ver in dit fantaseeren. Zoo schilderde hij aan de eene zijde van het Jodenkerkhof, dat hij afbeeldde naar een begraafplaats bij Amsterdam, een waterval, die, zoo hij ergens bestaat, wel honderd uren van daar ligt, wat niet belet dat het stuk met zijn vinnige lichtspeling op de rechtstaande witte zerken en met zijn mooien verdroogden berkenboom prachtig is. Het bevindt zich in het Museum van Dresden, waar men ook nog twee andere meesterwerken van den kunstenaar aantreft, het Slot van Bentheim, dat hij naar de natuur schilderde en wel het uiterste punt kan zijn waarheen hij ooit reisde, en de Jacht met haar liefelijk halflicht vallende tusschen de wazige boomen en weerspiegelende in het water.

Wij zullen niet beweren, dat hij in het landschap de stemming van het gemoeder natuur zag, dat hij er zijn eigen stemming in uitsprak, zooals wij dit bij de moderneren tot hunne eer zoo graag aanstippen. Hij was niet in de eerste plaats een dichter met het penseel. Hij liet zich gemakkelijk verleiden door de schoonheid van een ligging, door den gelukkigen samenhang van de verschillende zijden en brokken, van een schilderachtige plek, of door de aantrekkelijkheid van een klein hoekje. Een dichte groep geweldige boomen, die zich duidelijk afteekenen tegen den hemel, een stam, die op pakkende wijze gebogen of gebroken of gekleurd is: een zonnetje, dat op een gunstig plekje valt, zijn licht laat glijden tusschen het loof of laat voorthuppelen over de hobbeligheden van den grond; een waterval, die baldadig tegen de rotsen buldert, of een rivier, die vroolijk dartelt aan den voet van een heuvel; een wolk, die zich bolt tot een lichtenden klomp of zachtjes den hemel tint: dit alles trok hem aan door zich zelve. En dan, hij hield van de natuur in groot toilet, hij heeft haar vooral lief in haar prachtgewaad en in haar zomergestraal.

Maar hij ware niet wat hij is, ware hij ongevoelig geweest voor haar innig leven, ware hij doof gebleven voor de zachte stem harer poëzie en hadde hij die gewaarwording niet uitgedrukt, waar zij opkwam in zijn gemoed. Men heeft slechts een zonnig stukje van hem te zien nevens een onweerachtig om er van overtuigd te zijn. Te Brussel in het Museum, bijvoorbeeld, hangen op weinige stappen van elkander er zoo twee, die mij troffen door hunne verschillende stemming.

Het eene is een klein hoekje beboschten grond met twee groote wilgen rechts, wat klein geboomte links, een houten loods onder de wilgen en een zonnetje, dat met warmen slag midden op het kleine plekje ledigen grond valt, het groen verkleurt en verguldt, het water doet glimmen. Rustig en vol behagen spreiden de boomen hunne loofwaaiers tegen den hemel uit. Alles spreekt op de aarde van weelde en rust, van gezondheid en kracht. In de lucht weinige en dunne wolken, die het blauw temperen tot een fijn grijs, waar het groen der boomen kruimig tegen uitkomt als juweelwerk op wazig satijn.

In het andere is het oord verlaten en onherbergzaam. Aan de eene zijde op een lagen heuvel twee boomen, die met wanhopig gebaar hunne takken wringen en kronkelen. De bliksem heeft een deel der grootste gebroken, andere zijn

ontbladerd en dood en teekenen tegen den hemel klagend en deerniswekkend hunne verdorde knokkelige stekken af. Aan den voet der hoogte een onbeweeglijke waterplas, die in moerassige gronden uitloopt; aan den overkant een kale grond, waar niets dan de stomp van een bouwval te zien is. De lucht ziet er onweerachtig uit; het licht, dat op boom en grond valt, heeft loodachtige tinten, de schaduwen zijn blauwachtig donker, onheilspellend; het oord is en lijkt onzalig en verwenscht.

De poëzie der natuur moge in beide stukken niet gezocht zijn; zij ligt er in en spreekt met zooveel te meer waarheid uit stoffeering en toon van beide tafereelen.

Ruisdael is een eerste meester in het weergeven van allerlei werking van licht en kleur. Wij bewonderen evenzeer zijn wolken, die in vast zilverwit of in vlokige blankheid uitkomen op een helderen of een bewasenden hemel, of van wit naar grijs overgaan en dan tot schalieblauwe massa's verdonkeren; zijn water, dat huppelt over de rots, danst beneden in den waterval, dan vluchtig hennespoedt, recht voor zich uit, of verwijlt aan den voet van den heuvel, met al de tinten, de schijnen, de korreligheid of de gesmijdigheid van het bewogen of rustige element; zijne denneboomen, die, naar van Everdingen's trant, zoo rijzig de hoogte ingaan, slank en stijf, in sierlijke gebaren hun armen plooiende als drapeerden zij zich in hun aristocratieke dracht; zijne eiken, zoo machtig en toch zoo licht.

Hij heeft een zekerheid van penseeling, die hem bij elken slag het gevoelde effect doet treffen. Dicht opeen volgen de stippen, altijd verschillend van tint en van vorm, maar telkens speling en leven aanbrengeende. Zij schijnen onafhankelijk van elkander en werken toch samen om het waar en fijn geheel uit te maken. Is zijn toets kernachtig in zijn boomen en gronden, week en zilverig zijn de luchten, die niet gestipt zijn, niet geborsteld schijnen, maar gegoten, geblazen, opgedampt uit eigen aard, samengekoekt of uiteengewasemd. Vast als email is die schildering, altijd pittig, nu eens aangedikt, dan weer doezelig, altijd verzorgd, gemakkelijk, stevig en breed.

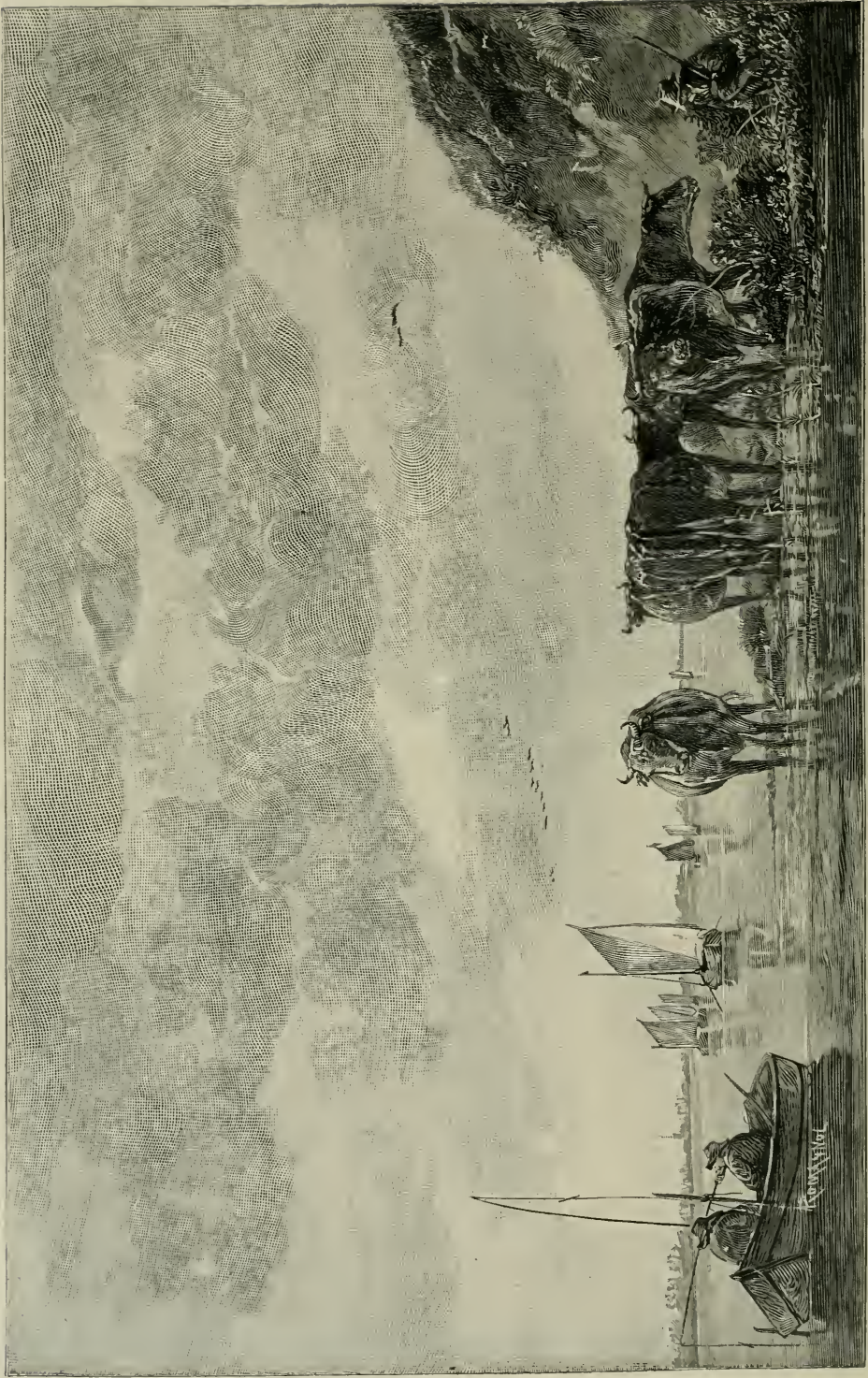
Iets valt te bejammeren, namelijk dat zijn groen gewoonlijk verdonkerd is; al blijft de gezamenlijke indruk van het geheel harmonisch, de toon van het loof heeft zijn oorspronkelijke frischheid en jeugdigheid verloren. Hoe minder gebladerte in de schildering, hoe minder verdonkering der kleur: daarom zijn dan ook zijne strandgezichten de lichtste, de helderste zijner werken.

Zoo is ook het Scheveningsche strand uit de National Gallery van Londen. Links ligt het water, rechts het strand met de duinen aan de uiterste linkerzijde, heeren en dames wandelen op het zand, een paar schuiten komen aan; een hooge hemel, zooals in al zijn schilderijen, met dunne lichte wolken bezaaid, overwelft alles. Het is een heel licht gehouden stukje: de zee in donker grijzen toon, met witte brekende golfjes, het strand lichtgeel, de duinen weer donkergrijs, de figuurtjes kleurig.

Nergens schilderde de meester zoo uitvoerig, zoo lichtend; de natuur is in al

hare liefelijkheid, maar in al hare waarheid weergegeven. De hemel is prachtig, met doorschijnende wolken bezaaid, licht en donker. Het zal wel een zijner vroegere werken zijn, het werk van een fijschilder, maar heel harmonieus in zijne verzorgdheid, met jongen blijden zin gepenseeld en met onverwelkte frisheid bewaard.





AALBERT CUYP.
RIVIERGEZICHT MET HOORNVEE.

24. AALBERT CUYP.

Aalbert Cuyp: een naam van goeden klank in de geschiedenis der Nederlandsche schilderschool, gedragen door een kunstenaar van ongemeene verdiensten. Hij schilderde zoo wat van alles: rivier- en zeegezichten, landschappen met vee, ruiters, maanlichten, onderwerpen uit de geschiedenis, kerkgezichten, portretten, vechtende vogels en meer andere dingen. Hij onderscheidde zich in verscheiden dezer vakken, niet zoo zeer omdat hij anders schilderde dan zijn tijd- en landgenooten, als omdat hij het beter deed. Men kan niet zeggen, dat hij een voorlooper, een baanbreker, maar wel, dat hij een verbeteraar en volmaker in zijn kunst was. Hij werd geboren in 1620 en trad nagenoeg terzelfder tijd op als de beste der Hollandsche dierenschilders. Isaac van Ostade is van 1617, Philips Wouwerman van 1619, Niklaas Berchem van 1620, Karel Dujardin van 1622, Paul Potter van 1625; Jan van Goyen de rivierschilder is van 1596; Aart van der Neer, de maanlichtschilder, van 1603. Hij stond dus midden in de gulden eeuw; hij was de bevoorrechte, die de talenten van een heel geslacht samenvatte en ze tot een hooger punt, tot het toppunt voerde; men vindt de gaven en eigenaardigheden van meer dan een zijner kunstmakers bij hem weder, maar geloutherd dan en verhoogd.

Dit zeggende denken wij meer bepaald aan de koeschilders van zijnen tijd. Er waren er in Holland velen en van de besten geweest, die de vaderlandsche voedstermoeder tot het geliefkoosd onderwerp hunner schilderijen hadden gekozen. Het was hun opgevallen welk een heerlijk plekje kleur en licht zij in het zonnige grasland maakte en nu gingen zij beproeven den gekregen indruk op hun doeken te doen herleven. Zij deden het ieder op zijne wijze, de een wat nuchterder en fletscher, de anderen wat fijner en kosterlijker; de oudsten onder hen bereikten niet de hooge glanzende tonen hunner modellen, de later komenden overdreven de schittering der bonte huiden en vervielen in een maniërismus, dat de goedige melkgeefster omschiep in een kleinnood stralende met allerlei zeldzame tinten en schijnen, die de virtuozen van het penseel wel konden gedroomd maar niet gezien hebben.

Paul Potter en Aalbert Cuyp hielden de gulden middenmaat of liever bereikten het ideaal. Zij voelden wat zij uit de natuur konden nemen en wat zij er van het hunne mochten bijvoegen om zoo schoon mogelijk te worden, zonder op te houden waar te zijn. Geen van beiden was een realist. Paul Potter was het het meest in zijn jongen Stier. Of hij nog wel een kunstenaar was in dit hooggeroemde werk, is een andere vraag. Aalbert Cuyp had in de werken van zijnen besten tijd de zeer uitzonderlijke gave van scherper te zien en fijner weer

te geven dan wie ook: hij was wat alle ware kunstenaars zijn, een vertolker der natuur. Ik geloof dat er geen groot schilder is, die de buitenwereld afbeeldde in allen eenvoud des gemoeds, nauwgezet en vrij van elke andere bedoeling dan die van trouw na te bootsen. Jan van Eyck, noch Memlinc, Rubens noch Rembrandt, Rafaël noch Michel-Angelo, geen Venetiaan, geen Spanjaard deed het, allen maakten een keus in vorm en toon en allen verwerkten naar eigen hartelust het gekozene.

Zoo deden ook de Hollanders der zeventiende eeuw. Zij vonden in de natuur meer thema's om te behandelen dan modellen om werktuigelijk weer te geven. Hunne landschappen, hunne boertjes en huizen en huisgerief, hun koetjes en paardjes waren onderwerpen, waarop zij varieerden; de eenen een grooter deel aan de waarheid latende, de anderen meer naar de fantasie luisterende; de eenen levendiger voelende, handiger uitdrukkende, de anderen meer uit de school meebrengende, oppervlakkiger ziende en zoekende te behagen door kunstmiddeltjes.

Aalbert Cuyp stond klaarblijkelijk in verrukking voor de bevalligheid van den stevigen en lichten omtrek, dien een koetje teekent tegen den hemel, voor het doordringen der zonnigheid in haren gladden pels, voor den sierlijken bouw van haren fijnen kop, het geglim harer kleine horens; hij was opgetogen bij het opmerken hoe de witte vlekken zoo rein, zoo vol en warm uitkomen tegen het rosse daarnevens, hoe fluweelig het bruin kan glimmen en hoe ros en wit en zwart in den zachten gloed van daar binnen en de speling van het licht daar buiten een schakeering van kleuren maken zoo harmonisch als er nergens een te vinden is. Hij zag dit niet met het nuchtere oog en het kalme gemoed van den alledaagschen mensch., hij was er door aangetrokken, hij was er door ingenomen met heel zijn hart en hij wilde die bewondering, dien geestdrift uitdrukken, getuigenis afleggen van den eerbied, die haast een eeredienst was, voor het schoone in de schepping. En het oog vol van die glanzen en het hart vol van die liefde ging hij aan het vertolken van wat hij zag en voelde. Hij schilderde met diepe overtuiging; hij hadde gegruwd zijn penseel te doen liegen, evenals van het koel te laten blijven, waar het moest verhalen van de heerlijkheden, die hij ontdekte en van de vreugde, die hem vervulde. En wonderwel gelukte hij er in; hij had eene juistheid van toets, een rijkdom van kleur, die in zijne beste stukken ongeëvenaard zijn. Al het opgemerkte drukt zijn penseel uit zonder eenige aarzeling, zonder zoeken, zonder horten of stooten, alsof het weergeven van de fijnste tinten en tonen het natuurlijkste werk der wereld was.

Hij moet een gelukkig mensch geweest zijn, niet alleen door de hooge voldoening uit zijne kunst geput, maar ook in zijn stoffelijk bestaan. Het doet waarlijk goed aan het hart dit ook eens te mogen getuigen van een der beroemde schilders van Holland.

Hij was zoon en kleinzoon van kunstenaars. Zijn grootvader Gerrit Gerritsz. Cuyp was glasschilder; hij was uit Venlo zich te Dordrecht komen neerzetten en overleed daar in 1644. Zijn vader Jacob Gerritsz. Cuyp was in die laatste stad geboren in 1594 en was daar in 1651 of 1652 gestorven. Deze was een

verdienstelijk portretschilder, van wien vele werken bewaard zijn; hij schilderde ook Bijbelsche onderwerpen en etste een reeks van twaalf dierenstukken. Een halve broeder van Jacob Gerritsz. was Benjamin Cuyp, geboren in 1612, gestorven in 1652, die tal van vluchtig geborstelde tafereelen, meestal Bijbelstukken, vervaardigde.

Aalbert Cuyp werd in October 1620 te Dordrecht geboren. Overlevering en waarschijnlijkheid zijn het eens om hem voor een leerling van zijn vader te doen houden. Hij onderging, in zijn eerste werken althans, den invloed van Jan van Goyen. In het Museum van Brussel bevindt zich een gezicht op Dordrecht, waarin van Goyen het landschap en Aalbert Cuyp de figuren schilderde; de eerste dagteekende zijn aandeel in het werk van 1644, de andere van 1653. Over de jongelingsjaren van onzen meester weten wij niets; hij was reeds lang de 37 jaar voorbij toen hij den 19den Juli 1658 in den echt trad met Cornelia Boschman, eene weduwe, die eenige jaren ouder was dan hij en hem eene dochter, zijn eenig kind, schonk. Zijne vrouw was verwant met aanzienlijke familiën. Haar grootvader van moeders zijde was de vermaarde Leidsche theologant Franciscus Gomarus; haar eerste echtgenoot, Mr. Johan van den Corput, was raad der Admiraliteit van Zeeland.

Aalbert Cuyp's vader was niet onbemiddeld, en door zijn huwelijk en zijn persoonlijk vermogen werd onze schilder dus een gegoed man. Onder zijne medeburgers stond hij om deze reden en wellicht ook om de achting, die men hem als mensch toedroeg, in hoog aanzien. Verscheiden eervolle ambten, die men enkel aan de voornaamste burgers aanbood, werden hem beurtelings toevertrouwd. Zoo werd hij in December 1659 voor de twee volgende jaren tot diaken der Hervormde Gemeente gekozen; op 11 December 1672 werd hij voor de jaren 1673—1674 tot ouderling uitgeroepen in de vergadering van den kerkeraad; in 1672 ook werd hij op bevel van Prins Willem III opgegeven als een van de honderd mannen, waaruit de dekens van Gilden en Neringen het ambtgenootschap der mannen van Veertigen zouden kiezen; in 1675—1676 was hij Heiligen-Geest-meester in het Pesthuis der groote kerk; in 1680, 81 en 82 werd hem het aanzienlijk ambt van Welgeboren of Mans-Man van den Hove en Hooge Vierschaar van Zuid-Holland opgedragen. Voegen wij er nog bij dat de rekeningen der Hervormde Gemeente vermelden, dat de voorschotten door hem als diaken gedaan in 1660 tot f 685—4 en in 1661 tot f 893—10 beliepen, en dat hij in de rekeningen van den 200sten penning herhaaldelijk voorkomt als aangeslagen voor 210 gulden, wat een vermogen van f 42000 laat veronderstellen. Dit alles duidt voldoende aan dat hij onder de gegoede en aanzienlijke burgers zijner geboortestad telde.

Verder weten wij, helaas! niets meer van hem. Wat hij verrichtte in de hooger opgenoemde ambten, zal gewis niet veel beteekend hebben; of van hem iets meldenswaardigs als burger of als kunstenaar te melden valt, vond men niet aangeteekend. De veronderstelling is geuit dat hij vóór zijn huwelijk zou gereisd hebben en gezichten van uitheemsche streken hebben meegebracht, een

gissing berustende op de bergachtige landschappen, die in menigeen zijner stukken voorkomen, maar in elk geval een loutere gissing. De registers van kerken en openbare instellingen, waaruit de heer P. H. Veth de eenige en al te schaarsche inlichtingen over hem putte *), behelzen nog eenige aantekeningen over zijn laatste jaren. In November 1689 verloor hij zijn echtgenoot; in November 1690 huwde hij zijne dochter Arendina uit aan Pieter Onderwater, brouwer in de Leliën; in November 1691 stierf hij en den 15en dier maand werd „d' Heer Aelbert Cuyp” uit de brouwerij van de Leliën, waar hij toen bij zijn schoonzoon inwoonde, gedragen naar de Augustijnenkerk, waar hij werd begraven.

Hij had, zooals wij zegden, allerlei onderwerpen behandeld, zijn meest geliefkoosde waren koeien in de weide, ruiters op de jacht of voor de deur eener afspanning, en riviergezichten. Dit alles en wat hij verder maakte was door en door Hollandsch, gevonden en genoten op den eigen grond, behandeld met de kennis, die men van eigen omgeving heeft en met de eigenaardige kenmerken, die de Nederlandsche kunst onderscheiden en die Aalbert Cuyp op zoo uitstekende wijze bezat. In zijn veestukken voert hij altijd zijn hoogsten triomf. In zijn rivierzichten kan hij natuurlijk zijn glanzend koloriet niet een zoo belangrijke rol laten spelen, daarin trekt ons de zachte warme wazigheid aan van het vergezicht, waartegen de zeilen in hunne kleurvastheid uitkomen; het is in zijn werk, de dichtelijke snaar, die weerklinkt, de zucht en de vlucht naar het wijdere, het onbestemde en onbegrensde. Minder gelukkig is hij in zijn ruiters, de mannen te schel van toon, te massief van vorm, de paarden niet de lenigheid en de malsche zonnigheid zijner koeien hebbende.

Als mensch was hij geacht, zagen wij, of hij het als kunstenaar ook was blijkt niet even duidelijk. De eerste, die over hem spreekt, een kwart eeuw na Cuyp's overlijden, Arnold Houbraken, zegt van hem, dat hij alles „even fraai en natuurlijk schilderde” en dat hij de tijdstonden, waarin hij de voorwerpen verbeeldde, wel in acht heeft genomen „zoodat men den benevelde morgenstond van den klaren middag en dezen weer van den saffraan-kleurigen avondstond in zijne tafereelen kan onderscheiden.” Een magere lof voorwaar! Ook bij de liefhebbers schijnen zijn werken in het begin niet veel bijval genoten te hebben. Eerst in de tweede helft der achttiende eeuw gaat men hem hoogschatten en duur betalen, en sedert dien groeide van lieverlede zijn naam. Op dit oogenblik vormen zijne werken de pronkstukken van openbare en bijzondere verzamelingen.

De Engelschen waren de eersten om de hooge waarde van Aalbert Cuyp te herkennen en in hun land vindt men dan ook de meeste en de beste zijner stukken. De National Gallery van Londen bezit er tien. Een avondlandschap met een herder en zijne kudde en een ruiter: deze laatste draagt het roode kleed dat de schilder zijne mannen te paard zoo gaarne geeft en dat hier als elders een sterk sprekende kleurenvlek maakt (Nr 53); een mansportret, zeer vast van vleesch en met groote zorg uitgewerkt, zoodat de baard haartje voor

*) Zie *Oud-Holland*, 1884 en 1888.

haartje geschilderd schijnt (Nr. 797); een landschap met vee en herders, bijzonder hoog van glans en aan Berchem herinnerend, maar meer fonkelend van licht (Nr. 1289); koeien in de weide en een man te paard, stiller van toon (Nr. 822); een derde stuk koeien in de weide met herders, waarin men tegen een licht neveligen hemel vier groote runderen ziet, in gulden tinten gehuld door de avondzon, een recht heerlijk werk (Nr. 962); een ongemeen groot stuk, „koeien die men aan het melken is” met een landschap in warm licht, in den trant van Both en met het zicht van Dordrecht in de verte (Nr. 961); een oud kasteel in puin door de avondzon beschenen, prachtig in zijn stille gouden glorie (Nr. 824); nog een groot stuk met een stad, op welker vesten drie windmolens staan, met een man te paard, melkende boeren, en een riviergezicht (Nr. 960); eene studie van het paard, met de forsche zilverwitte plekken, op de donkervale huid, dat hem dikwijls tot model diende (Nr. 1683); en eindelijk het stuk, waarvan de gravuur hier bij gaat. (Nr. 823).

In dit laatste ziet men op den boord eener rivier vijf koeien staan, waarbij de herder neerzit; rechts stijgt een heuvel met vaal groen bedekt, links strekt zich een breede rivier uit, waarop, in den voorgrond, twee mannen in een bootje gezeten met de hengeloede aan het visschen zijn; verderdoor schuitjes op het water, in den achtergrond het rivierstrand: alles zoo echt Hollandsch mogelijk, de heuvel alleen uitgezonderd.

De lust van Aalbert Cuyp, hier en elders, is den zonneshijn op menschen en dieren, op het land, op het water en in de lucht te laten vallen en glijden. In zijn grootere stukken is die werking wel eens wat verwaterd, hier in dit kleine tafereeltje is zij samengetrokken en zoo sterk verhoogd als mogelijk was zonder onwaar te worden. Het warme licht vervult en verblijdt heel het tooneel, het doordringt de schaduw, die ligt op den heuvel, het breekt door de wolken in de hooge lucht, het hult het verre verschiet in stillen gloed, het toetst het water en de schuitjes, de visschers in de boot en de koetjes op het strand.

Deze vooral zijn heerlijk. De eerste, die een weinig van de andere afgezonderd in het midden van het paneel staat, is een licht bruine met witte vlekken op den kop; zij is geheel langs voren genomen, verkort en ineengedrongen; de tweede is langs de achterzijde weergegeven; de derde; eene zwarte, is schuins gezien; de vierde weer langs voren; de vijfde van ter zijde. De twee eerste staan in volle licht; de andere in halve schaduw. Lief om te zien is het hoe de schilder ze daar plaatste, stevig op hare fijne pooten, gemakkelijk, natuurlijk in hare eenvoudige runderen-schoonheid; hoe hij ze plooit en keert en juist waarneemt in haar leven, in haar geheel en onderdeelen. Liefelijker om te zien is het nog hoe hij ze laat toetsen door het licht. De eerste krijgt het op de zwarte gepunte horens, die glimmen als juweelen in hun harde gepolijstheid; het valt op de witte vlek van den kop en van de halskwabbe; het glijdt langs het dikke lijf, dat er haast heel wit door wordt. De tweede krijgt het op de bulten, die het achterlijf vormt; bij de andere wordt de schemerscha-

duw doordrongen van de warme klaarheid, die hier en daar een puntje laat uitkomen en zachtjes aan dan afneemt, zonder ergens geheel uit te dooven.

De koetjes staan in het water en daar waar de pooten het nat raken sprinkelt het licht als blinkend zilver op de scherpe glanspunten. Al die glansen, dit vonkelen, die schijnen en weerschijnen steken af als edelsteen op het matte metaal, waarin het overige van het stuk gedreven schijnt en zijn gelegd met de zekerheid en de fijnheid, die Cuyp eigen is en hem verheft tot den grootsten herschepper van licht en kleur onder de Hollandsche veeschilders.





JAN VAN DE CAPPELLE.
RIVIERGEZICHT

FRANCOIS

25. JAN VAN DE CAPPELLE.

Voor de oudste der Vlaamsche en Hollandsche zee- en rivierschilders waren de uiterlijke vormen van water, kust en schepen het aantrekkelijkste deel der tooneelen, die zij afbeeldden: zij gaven weer wat zij zagen, meer dan wat zij daarbij voelden. Onder de lateren waren er sommigen, zooals Bakhuijzen, die zich lieten verleiden door het vreeselijke drama, dat er gespeeld wordt op de zee, wanncer de storm het broze vaartuig voortjaagt over de opgezweepte golven, de donderwolken in zware massa's aan den hemel samenpakken en al de elementen samen-zweren tegen de menschen, die over kolken en bergen van water worden voort-geslingerd.

Tusschen beide groepen, belust op uiterlijke verschijnsels en zich inspannende om ze nauwkeurig weer te geven, staat er een derde, die de zee en de rivier liefheeft om zich zelve en om wat zij gevoelen bij haar zicht, ook dan wanneer zij vroolijk ligt te deinen in het zonnelicht of vreedzaam ligt te slapen bij maneschijn, onverschillig of zij dan statige driemasters of bescheiden beurtschuiten draagt, of zij zich uitstrekt eindeloos ver of op beperkten afstand ingesloten ligt tusschen hare oevers.

Deze laatsten zijn de ware, de hooge kunstenaars; niet enkel de fjnschilders, zooals ons volk ze roemt, maar ook de fijnvoelers. Zeker, zij blijven niet onverschillig bij het zien hoe de speelsche golfjes dartelen en hobbelen en hunne kruintjes laten sprankelen in de zonnestralen; zij bewonderen wel hoe rank en licht mast en touw zich afteekenen tegen den hemel, hoe liefelijk het kleurige wimpeltje wappert bij het minste windje en zij zoeken dit alles keurig en kleurig af te beelden. Maar er is iets dat meer hun oog bekoort en hun dieper in het gemoed grijpt, namelijk het gezamenlijke van het tooneel; schepen en strand en menschen zijn voor hen niets dan stoffeering, het ware onderwerp is het hoekje van het heeal, zooals het zich daar ontvouwt voor hun oog; de groote held is het licht, dat leven, rijk afgewisseld, fijn bewerktuigd leven, geeft aan het schouwspel.

Waar die toovenaar optreedt maakt hij het zicht doodsch of juichend, droome-
rig of opgewekt, naar of vreugdevol, somber of glorie-rijk volgens zijn goeddun-
ken. Hij herschept in zijn dagen van goeden luim een hoekje water en lucht in
een tempel zoo grootsch, dat hij tot zwijgend bewonderen dwingt of tot ingeto-
gen bidden stemt.

Kunstenaar is hij, die den indruk van het geziene levendig ontvangt en tref-
fend weergeeft. In zijn ontvankelijk gemoed mengt het bestaan der natuur zich
met het zijne, haar wel en wee baart zijne stemming, den polsslac van het al-

gemeen leven voelt hij in zich zelve en wordt hij gewaar daar buiten. En geeft hij dan weer wat hij gezien heeft, dan spreekt hij ook uit wat hij daarbij voelde; zijn vormen worden levend, welsprekend, zij krijgen eene hoogere waarheid dan de stoffelijke nauwkeurigheid.

Jan van de Capelle was in dien edelen zin een groot kunstenaar. Wat er op het water omging, wat er daar te zien was, schip en boot en schuit trokken hem aan; hij had er pret in na te gaan hoe de mast zoo hoog en slank boven den blok oprees; hoe de zeilboom schuins in de hoogte ging, met een gebaar zoo zwierig als dat van den arm eener antieke kannedraagster; hoe de zeilen half gereefd als van zelf de bevalligste plooiën aannamen of hoe zij geheschen in volle staatsie zich ontplooiden; hoe wimpel en vlag flodderig lobberden daarboven of losjes om de steng waren gedraaid en hoe die dingen altijd en van nature bekoorlijk waren. Hij wist daarbij dit alles weer te geven met malschen borstel en met een juistheid die verried, dat die vormen in zijn geest waren vastgegroeid en hij op zijn doek slechts liet weerspiegelen de beelden die hij in zich omdroeg.

Maar er was voor hem nog heel wat anders op het water te zien dan de booten en hun tuig; er waren de wolken, daarboven, het dichtstrijkste en schoonste dat er op de wereld bestaat, het altijd veranderende en rusteloze, het luchtige en vluchtige dat een schilder duizend vormen voor één biedt en in alle duizend even moeilijk te vatten is; er was het water even bewegelijk en alhoewel eentoniger van vorm, in zijn speling en spiegeling even moeilijk in een beeld vast te zetten. En boven alles was er voor hem het licht, de ziel en het leven van al het overige, zoo oneindig afwisselend: nu eens losbarstende op een punt als een slagregen van stralen, dan verblindend van schittering, of in luwe verdooving hemel en aarde omglorende als de moeder, die haar kind met een donzig deken omzwachtelt. Ook die werking en die uitzichten van het onstoffelijke en rusteloze gaf hij in hunne fijnste tinten met lichte en vaste hand weer.

Men zie slechts zijn riviergezicht op de graving, die hierbij gaat. Op een breed stroom, een zeebocht gelijkende, liggen een menigte schepen en schuiten; in het midden een dichte groep, die in kruimige tinten zijn slanke want en zijn donkere en lichte zeilen rustig en fier tegen den hemel afteekent. Links en rechts van dien kern, een doorzicht op den eindeloozen waterplas en aan beide buitenkanten eenige zeilende vaartuigen. Vóór elke opening in het verschiet ziet men op het voorplan een lage boot, waarvan de eene, rechts, geroeid wordt en eenige voorname personages wegvoert. In het kalme water weerspiegelen de fijne vormen der schepen; in de verte wordt alles onvaster, wolliger; in den hoogen hemel hangen warm verlichte wolken, het wazig gewelf van het onmetelijk tooneel. Kleur is er bijna niet te vinden: een wimpeltje of een vlag hier en daar, voorts niets anders dan de tinten van grijs en wit en donker. Alles is vol beweging, vol tinteling, vol zachte doorschijnendheid: niets is er hard, noch gezocht, noch geposeerd: het is de beweging op het water op heeterdaad betrapt, het is het hooggetij van het licht, alles doordringende, alles bezielende,

en van de kunst, die zich verheugt in die algemeene blijdschap. Jan van de Capelle is de schilder der levende zee, der minnekozerij van water en licht. Voor hem was het daar altijd feest en altijd zomer, was de zon altijd mild met hare stralen, en strooide zij goud en weelde in matelooze stroomen uit. Hij genoot op zijn geliefkoosd element de volheid van het leven; het schouwspel dat het hem bood, was er een van warmte en pracht; alles was er schoon en ieder gelukkig.

Hij zelf was dan ook een gelukkig mensch: zijn geschiedenis getuigt ervan, in zooverre stoffelijk welzijn bijdragen kan tot tevredenheid; zijne werken bevestigen het, indien het waar is, dat zij de weerspiegeling zijn van des kunstenaars gemoedstoestand.

Tot voor weinige jaren was zijne geschiedenis geheel onbekend. In 1892 deelde Dr. A. Bredius in Oud-Holland tal van wetenswaardige bijzonderheden over hem mede. Zijn ouders waren Franchoys van de Capelle, karmozijnverwer van beroep, en Anneken Mariën. Hij moet geboren zijn in 1624 of 1625, want den 19den November 1666, bij het afleggen eener getuigenis, verklaart hij omtrent 42 jaar oud te zijn. Hij oefende evenals zijn vader en heel zijn leven door het beroep van karmozijnverwer, en waarschijnlijk ook van koopman in zijden stoffen, uit. Den 12den September 1653 was hij reeds gehuwd met Annetje Jansdochter van Serhuijsen ook Anna Grotingh genaamd; hij won bij haar vier zonen en drie dochters. Hij maakte zijn testament den 3den September 1679 en werd den 22sten December daaropvolgende begraven; den 4den Januari 1680 maakte men den inventaris van zijne nalatenschap.

Uit dien inventaris en uit zijn testament blijkt het dat Jan van de Cappelle een schatrijk man was. Hij bezat 13 huizen in Amsterdam, een buitengoed te Nieuwersluis, aan de Oostzijde van de Vecht, en eigendommen te Loenen, een speeljacht en een roeischiuit. Hij liet in klinkende munt de fabelachtige som na van 27.720 gulden in 44 zakjes met ducatonen en dan nog 13.000 gulden in contanten. Daarbij kwamen nog wel 52.000 gulden in obligatiën en een partij zijden stoffen. Hij bezat een verzameling schilderijen, schetsen en teekeningen, die een heel museum zouden gevuld hebben: in één woord, hij was een echte millionair.

De inventaris zijner bezittingen somt de schilderijen zijner verzameling op: zij zijn 192 in getal; daaronder telt men 7 stukken van Rembrandt, een ervan zijnde Jan van de Capelle's portret, 8 van Frans Hals, 4 van Rubens, 9 van Simon De Vlieger, 17 van Jan Porcellis, 10 van Jan van Goyen, 5 van Hercules Seghers, 7 van hemzelve en onder dezen een stuk naar Porcellis en een naar Simon De Vlieger. Ook was er een portret van den overledene door Gerbrand van den Eeckhout voorhanden.

Zijne verzameling schetsen en teekeningen telde 7081 stuks en onder deze 883 teekeningen en 381 schetsen van Simon De Vlieger, waarbij nog komen een portefeuille met 97 schetsen van Simon De Vlieger en anderen en een tweede met 48 schetsen van Simon De Vlieger en Willem van de Velde. Van Jan van Goyen bezat hij 417 teekeningen; van Rembrandt zijn er aan teeke-

ningen 56 „historien,” 89 „landschappen,” 135 „teekeningen, zijnde het vrouwenleven met kinderen” en 188 schetsen van landschappen,” waarbij nog komen 48 „schetsen van Rembrandt en Pinas.” Van hem zelven liet hij 1157 teekeningen na. Verder heele bundels teekeningen van Peter Molijn, Esaias van de Velde, Willem Buytewech, Peeter van Laer, Elsheimer, Hendrik Gout, van Avercamp, van Everdingen en van veel andere, genoemde en ongenoemde uitheemsche schilders.

Hij had geen meester gehad. Gerbrandt van den Eeckhout schreef bij eene inktteekening door van de Cappelle in het album Amicorum van Jan Heybloec geplaatst, het volgende vierregelig versje „Op de schilderconst van Johannes van de Cappelle, bij hem selfs uijt eygen lust geleert:”

Off schoon int choor van dees Cappelle
 Geen Tyberlesse oyt wiert gelesen
 Noch schijnt in dees de Const verresen
 Des overconstigen Apell.
 A. 1654, 29 Junius.

Hij had dus geen lessen in zijne kunst ontvangen, noch in Italië noch elders, maar de talrijke schilderijen, schetsen en teekeningen van Simon De Vlieger, Jan van Goyen, Porcellis en Rembrandt in zijne nalatenschap aanwezig, maken het duidelijk genoeg wie hij zich tot voorbeeld koos en naar wie hij „uijt eygen lust bij hem selfs” studeerde.

Er ligt een zonderlinge overeenstemming in de geschiedenis van Jan van de Cappelle en die van den grooten Hollandschen zeeschilders onzer dagen, die ook begon met koopman te zijn, die ook geen school bezocht, die ook een schatrijke verzameling van kunstwerken bezit; alleen ving Jan van de Cappelle vroeger aan te schilderen. Toen Gerbrand van den Eeckhout zijn albumvers schreef was onze kunstenaar slechts dertig jaar oud en het meesterstuk der National Gallery dat wij lieten graveeren, is gedagteekend van 1650, toen de vervaardiger slechts 25 of 26 jaar oud was. Hij onderscheidt zich nog van W. H. Mesdag doordien hij veel minder voortbracht; zijn stukken toch zijn betrekkelijk weinig in getal. Het kan best zijn dat hij in later jaren het grootste deel van zijn tijd aan zijn handel en nijverheid besteedde en enkel de kunst als een bijzaak beoefende. Dat hij nochtans een vlijtig student in zijn vak was bewijzen de dikke pakken teekeningen en schetsen die hij naliet. Wij verbeelden hem ons in zijn speeljacht op de Vecht en op de Zuiderzee varende, rivier en zee opnemende, ijverig teekenende en schetsende en zijn studiën tot schilderijen verwerkende, wanneer hij er den noodigen rustigen tijd toe vond; niet liefhebberende als rijke heeren wel eens plegen te doen uit tijdverdrijf, maar werkende als een ware, zijn vak liefhebbende kunstenaar.

Buiten zijn rivier- en zeegezichten, die het overgrootste deel van zijn stukken uitmaken, schilderde hij nog wintergezichten, waarvan er ons een half dozijn

bekend zijn en die zich onderscheiden door de fijne paarlemoerachtige tinten, waarmede de sneeuw weergegeven is.

Ook aan Jan van de Cappelle's werken is de National Gallery bijzonder rijk. Behalve het groote stuk, dat wij hierboven bespraken, vinden wij er nog twee groote en twee kleine van hem.

Het zijn alle riviergezichten. Van de twee kleine verbeeldt het eene (Nr. 964) een stroom met verscheiden zeilbooten op den voorgrond; tegen den wal ligt een boot met vier personen; men ontwaart een dorpskerk in de verte. Het paneeltje heeft weinig te beduiden, de toon is bleek en grauw. Het andere (Nr. 865) is in tegendeel een brok hooge kunst. Men ziet er tegen de kust een zeilboot links, een visscherssloep rechts, een kleine boot midden in. Er is veel speling van licht en kleur op de zeilen en de vaartuigen, een teere fijne weerspiegeling in het water.

De twee groote stukken verbeelden het eene (Nr. 966) een zeer bewogen tooneel. Rechts ziet men een oorlogschip, dat een officier daar juist verlaten heeft in een zeilboot. Het groote schip lost een kanonschot; andere booten zijn verspreid over de rivier. Daarboven welft zich een prachtige hemel, zware wolken voorop, die verderdoor afnemen; tegen den gezichteinder een warme lichte streep. De stevige schildering van het benedendeel steekt treffend en gelukkig af tegen het lichtende bovendeel. In het andere stuk (Nr. 967) ziet men een rivier geheel overdekt met zeilende schepen, tusschen welke men een overzetboot ontwaart. Hier is de hemel zwaar bewolkt, de schaduwen zijn donker, en het fijne licht is te zwak om zich voldoende te laten gelden.

Niettegenstaande de ongelijke waarde der stukken, die de National Gallery bezit van van der Cappellen, mag het Londensche Museum er op roemen dat geen andere verzameling der wereld zoovele en zoo belangrijke werken van Nederland's grootsten zeeschilder rijk is.

26. WILLEM VAN DE VELDE DE JONGE.

In Jan van de Cappelle hebben wij een schilder leeren kennen, die liefhebberde in zijn vak en de riviergezichten lief had om hunne grootsche, stille poëzie, om de heerlijke lichtspelingen, die er zich op voordoen; in Willem van de Velde den jonge, zijn mededinger naar den roem van eersten zeeschilder van Holland, treffen wij een kunstenaar van beroep aan, die trouw naar het leven afbeeldde wat het water hem te zien gaf, en wat er merkwaardigs op voorviel; meer nog een ambtelijk verslaggever met het penseel van de staatsvloten en wat zij belangrijks verrichtten.

Hij behoorde tot eene schildersfamilie. Zijn vader, Willem van de Velde de oude, was geboren te Leiden in 1611 of 1612. De jongste geschiedschrijver der van de Velde's verbindt aan denzelfden stam al de dragers van dien naam, die het een of ander kunstvak beoefenden: Jan van de Velde I, den schoonschrijver uit Antwerpen afkomstig, zijn zonen Jan II den graveur, Esaias den schilder-graveur te Haarlem gevestigd, den ouden Willem, die de jongste der zonen van Jan I zou geweest zijn en Willem's zonen, Willem den jonge en Adriaan van de Velde, de twee beroemde schilders.

Met zekerheid weten wij enkel dat de drie laatstgenoemden bloedverwanten waren. Vader Willem moet zich al vroeg te Amsterdam gevestigd hebben, vermits zijn oudste zoon Willem de jonge daar geboren werd in 1633. Hij schijnt aanvankelijk niet als kunstenaar, maar als scheepsbouwer vaartuigen geteekend te hebben en in die hoedanigheid als „Kondschapper” in dienst der Admiraliteit van Amsterdam getreden te zijn. Hij vergezelde de oorlogsvloten, die uitliepen, en bracht over en weer berichten van en aan hare bevelhebbers. Bij de tijdingen, die van zee naar land werden gezonden, voegde hij teekeningen van zijne hand en leverde dus wat wij geïllustreerde verslagen zouden noemen. De schetsen, die hij met dit doel maakte, werkte hij later uit tot veel grooter en kunstiger teekeningen. Zoo bezit het Rijksmuseum van hem eene panteekening van den vierdaagschen zeeslag door De Ruyter tegen de Engelschen geleverd van den 11den tot den 14den Juni 1666, die gedagteekend is van 1668 en 1.17 meter hoog en 1.78 meter breed is; eene van de overwinning, bij Duins door Tromp behaald op de Spaansche vloot den 22sten October 1639, die dagteekent van twintig jaar later en nagenoeg van gelijke afmeting is; eene van den zeeslag bij Terheide den 8sten en den 10den Augustus 1653 geleverd en waarin Tromp sneuvelde, die in 1657 geteekend werd en 1.72 meter in de hoogte op 2.88 meter in de breedte meet.

Op lateren leeftijd ging hij naar Londen en trad daar in dienst bij het En-



WILLEM VAN DE VELDE, DE JONGE.
HOLLANDSCHE SCHEPEN ELKANDER BEGROETENDE.

gelsch zeewezen. „Het strekt hem niet erg tot eer, zegt Walpole, dat hij de Engelsche vloot gidste, die Schelling ging verbranden.” Het is al jammer genoeg dat wij aan te stippen hebben, dat de man, die vroeger de glorierijke daden der vaderlandsche helden afbeeldde, zijn kunst ging wijden aan de verheerlijking der wapenfeiten van den vijand, al beschuldigt men hem nog niet, en dit geheel ten onrechte, van een zoo schandelijk landverraad. Het in brand steken der woningen op het eiland Ter Schelling gebeurde den 20sten Augustus 1666, dus stellig verscheiden jaren voor dat Willem van de Velde naar Engeland trok. Tot aan zijn dood bleef hij in dienst des konings; hij stierf te Greenwich in 1693 en werd in de St. James-kerk te Londen begraven. Op zijn grafsteen betitelde hem het opschrift: „Willem van de Velde de oude, gewezen zeeschilder der zeeslagen van hunne Majesteiten koning Karel II en koning Jacobus,” alhoewel hij uitsluitend, of ten minste hoofdzakelijk, zeeslagen geteekend had, en er geen schilderijen van hem met voldoende zekerheid gekend zijn.

Hij had twee zonen, van welke de jongste, Adriaan van Velde, geboren werd te Amsterdam in 1635 of 1636 en aldaar overleed in 1672. Deze was een der beste Hollandsche vee- en landschapschilders en onderscheidde zich daarenboven nog als figuurschilder. Hij stoffeerde menig stuk van de landschapschilders zijner dagen met personages. Wij vermelden slechts terloops dezen talentvollen kunstenaar om wat langer bij zijn ouderen broeder Willem van de Velde still te staan.

Deze laatste werd geboren te Amsterdam in 1633 en ontving eerst de lessen van zijn vader, daarna die van Simon De Vlieger, den zeer verdienstelijken zeeschilder die, zooals wij zagen, ook door Jan van de Capelle tot voorbeeld werd genomen. Al vroeg bracht hij werken voort, die behooren tot het beste wat de Hollandsche kunstenaars in dit vak leverden. Het Museum l'Ermitage te St. Petersburg bezit van hem een havengezicht gedagteekend van 1653; van hetzelfde jaar is eene „Stille Zee,” die zich bevindt in het Museum van Cassel. Veertig jaar lang bleef hij in zijne geboortestad wonen; eerst schilderde hij zeegezichten naar eigen fantazie, later vergezelde hij zijn vader op een galjoot om gezichten van staatsvloten en zeeslagen te schetsen. Het Rijksmuseum bezit van hem „den Vierdaagschen Zeeslag,” geleverd den 13den Juni 1666 en de „Veroverde prijzen,” dat is de schepen buitgemaakt op de Engelschen in dit gevecht.

Van zijn huiselijk leven uit de eerste veertig jaar is men tot nu toe weinig te weten gekomen. Alleen vindt men in de parochieboeken aangeteekend dat hij den 23sten Maart 1652 ondertrouw deed met Pieternelle Le Maire en den 23sten December 1656 met Magdeleentje Walravens, zoodat zijn eerste huwelijk bijzonder kort van duur geweest is.

Toen zijn vader naar Engeland overstak, vergezelde hij hem. Wij vinden ze daar samen werkzaam in 1677. In dit jaar vaardigde koning Karel II een ordonnantie uit, last gevende aan prins Rupert en andere bevelhebbers der vloot, dat zij een jaarwedde van honderd pond sterling zouden uitbetalen „aan Wil-

lem van de Velde den oude om teekeningen te maken van zeegevechten en evenveel aan Willem van de Velde den jonge om dezelfde teekeningen in olieverf te schilderen voor 's konings gebruik." Op grond dezer oorkonde bevestigt men algemeen, dat de beide van de Velde's in 1677 naar Engeland geroepen werden en vertrokken. Het blijkt echter dat zij er vóór dit jaar gevestigd waren en zelfs vóór het jaar 1675, dat door sommigen als den datum waarop zij hun land verlieten, wordt aangegeven. Inderdaad op een der schilderijen van Willem van de Velde den jonge, die de National Gallery van Londen bezit, leest men *W. Van de Velde Londio 1673*; en een zicht van Texel in het Museum Boymans te Rotterdam draagt een gelijkkluidend opschrift. Wij mogen uit die dubbele dagteekening wel afleiden dat de schilder in 1673 te Londen werkte, en daar gezichten van het vaderlandsche strand voltooid, die hij kort te voren geschetst had.

Vader en zoon werkten samen op de wijze aangeduid door Karel II: de eene teekende, de ander schilderde zeeslagen of gezichten der vloot tot versiering van 's konings paleizen. Men vindt te Hampton-Court een dozijn groote stukken op die wijze tusschen 1675 en 1682 vervaardigd. De zoon maakte echter zoowel als de vader teekeningen naar oorlogschepen. In South-Kensington Museum zijn er zoo negen van hem tentoongesteld; een er van is gedagteekend van 1690 toen zijn vader nog leefde, een ander van 1704 toen deze lang dood was.

Willem van de Velde de jonge schilderde wat zijn vader teekende: zoo leeren wij hem kennen uit al zijne werken. Beiden waren in hunne kunst de officieele vertegenwoordigers van hun land en hunnen tijd; het land en de tijd van onverpoosde werkzaamheid in handel, scheepvaart, strijd om het bestaan en om de uitbreiding der bezittingen. Holland is gemengd in alles wat Europa en de wereld beweegt: in de beraadslagingen van vorsten en ministers zijn de staatsmannen der Vereenigde provinciën te vinden, op de slagvelden ontmoet men hunne legers, hunne schepen doorkruisen alle zeeën, hunne vloten vooral zijn altijd slagvaardig en loopen uit tegen Spanje, tegen Engeland, tegen Frankrijk, tegen Zweden. Een halve eeuw lang strijden zij om het oppergezag te water. De roemrijke tijden en daden van de Evertsen's, van Piet Hein, van Tromp, van De Ruyter, van Banckers en zooveel anderen, mochten wel een weergalm vinden in de vaderlandsche kunst en vond hem in de zeeschilders. Niet alleen de officieele teekeningen en schilderijen der van de Velde's spreken ons van die hartverheffende gebeurtenissen, de ongeëvenaarde bloei der zeeschildering in hunnen tijd getuigt van de groote plaats, die koopvaardij- en oorlogschip in het leven des volks beslaan.

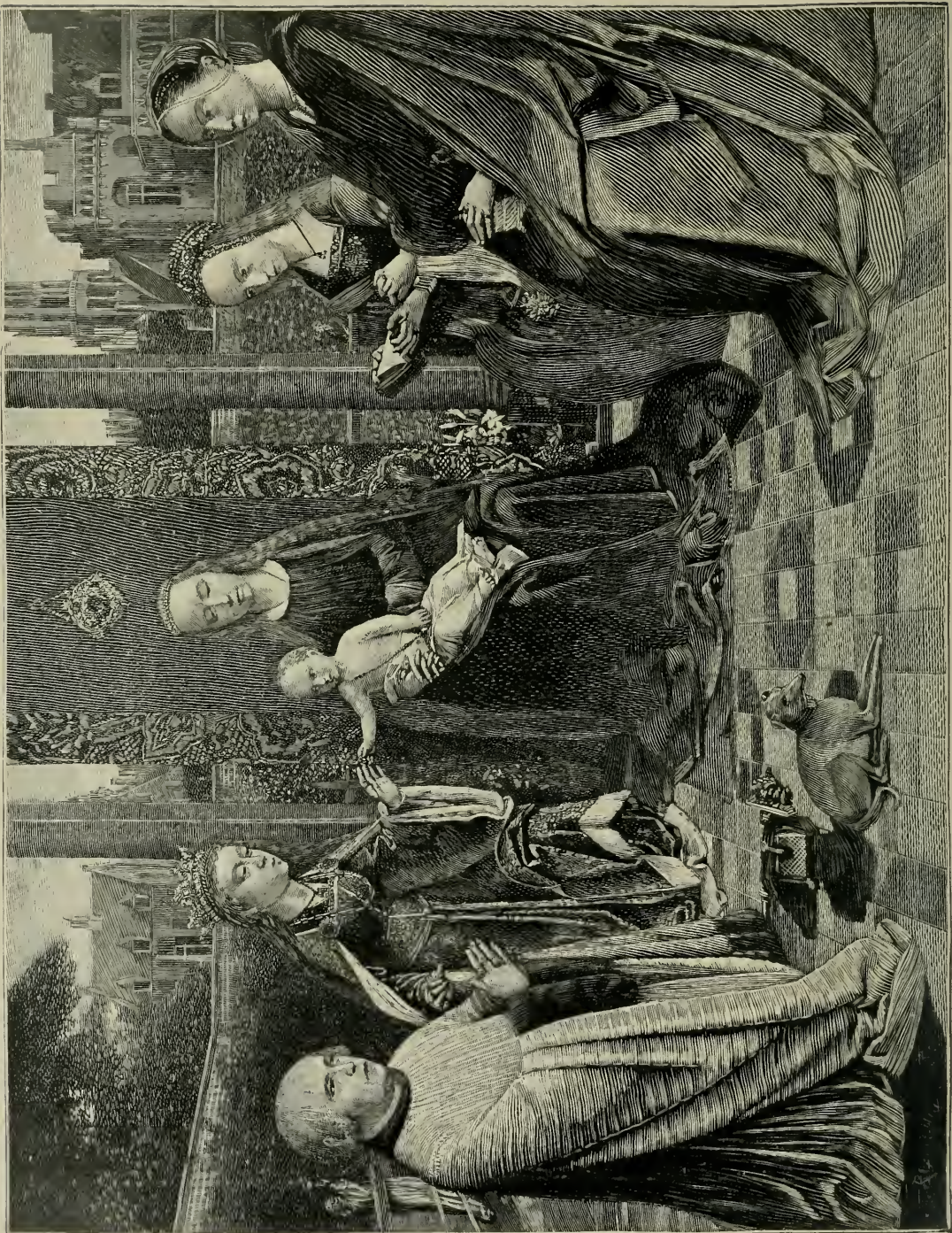
Zijn kunstenaarsroem is Willem van de Velde de jonge vooral verschuldigd aan zijne zeegezichten zonder historisch belang, zijne stille en zijn bewogen zeeën, geschilderd naar eigen keus en lust. Ook daarin was hij in zekeren zin de volgeling van zijn vader. Voor Jan van Goyen, Simon De Vlieger, Hendrik Dubbels, Jan van de Cappelle is de zee met haar water en lucht en strand, haar licht en donker hoofdzaak; de schepen zijn stoffeering. Voor Willem van de Velde zijn de schepen hoofdzaak, het overige omlijsting. Hij had zooveel bij zijn

vader zien teekenen en met hem geteekend, zooveel acht leeren geven op bouw en tuig, op vorm en beweging, dat hij de schepen leerde beminnen voor hen zelve en hun liefde toedroeg om de groote vertrouwelijke kennis, die hij met hen had aangeknoopt. Hij is en blijft altijd de schilder, die de sloopsteekeningen in kleur brengt. Zeker er ligt een oneindige afstand tusschen zijne persoonlijke zeegezichten en zijne officieele kondschappen der oorlogsvloten: alle stijfheid, alle houderigheid en pedantisme van den vakman zijn vreemd aan de eerste dier werken. In deze schildert hij de schepen niet om ze zoo trouw mogelijk op het doek te brengen, maar omdat hij ze mooi vindt en omdat hij er behagen in schept hun fraaiheid te doen uitkomen; hij schildert eigenlijk schepen op zee, zooals anderen de zee met schepen er op schilderen. Hij is vol licht, warm licht, lichten-de wolken, weerschijnen van blok en mast in het water, maar zijn booten vindt hij toch belangwekkender dan al het overige. Hij heeft er groote en kleine, driemasters en schuiten met zeilen uit den heele, zeilen verdeeld over heel het want, uitgespannen of opgebonden; hij heeft eenvoudige bakken en fraai bewerkte achterstevens en roeiboeten, alles zoo verschillig van soort en van tuig dat men zijn vaktaal wel zou moeten kennen om er ordentelijk over te spreken; hij laat ze zien in alle richtingen en wendingen; hij plaatst ze en schikt ze om ze best tegen elkander te doen uitkomen en ze tot het behagelijkst geheel te ordenen; hij is een decorateur der zee, en een decorateur waardig van het grootsche tooneel dat hij te stoffeeren heeft.

Zeker weet hij wat het mateloos element van hem eischt; hij schildert een hemel met al de lichtheid en de lichtendheid, die de wolken vereischen; hij weet dat in de ruimte de vormen van zijn vaartuigen verdunnen en verflauwen, dat zij in de verte wegsmelten; dat wie een penseel hanteert, liniaal en trekpen mag terzijde laten liggen, dat hij in de inwerking van licht en lucht de omtrekken moet laten versmelten en afstompen, en toch is hij meer miniaturist dan zijn tijd- en vakgenooten, dan van de Cappelle bijvoorbeeld om niet eens van Jan van Goyen te spreken. Hij is harder dan zij, zijne zeilen onderscheppen en weerkaatsen meer het licht, maken meer plek; zijn water leeft minder, zijn licht speelt flauwer, hij schildert minder het werk der natuur, meer het werk der menschen; hij is stoffelijker en dus nuchterder.

Maar hij is een fijnschilder van eerste klas, met dezelfde lichte en zekere hand, waarmede een Dou en een Terburg hunne huiselijke tooneelen, een De Potter en een Ruysdael hunne zichten van buiten's huis afbeeldden, de zee en wat er op leeft op het doek tooverende; de keurigheid van den miniaturist parende met de breedheid van den kunstenaar, juist uitdrukken de wat hij zeggen wil als iemand, die met gemak een taal spreekt, die hem in al hare geheimen bekend is. Hij is de meest beroemde der Hollandsche zeeschilders en al zij hij om hooger aangehaalde redenen dan ook de grootste hunner niet, het mag ons niet verwonderen, dat zijn ongeëvenaarde handvaardigheid en al de hoedanigheden die hem kenmerken en door geen enkel gebrek ontsierd waren, hem dien eererang verwierven.

De National Gallery van Londen bevat een rijke keus van Willem van de Velde's werken, veertien in het geheel, allen kleine stukken op een paar na. Een der twee grootste, stelt een storm op zee voor, een soort van onderwerpen, die onze schilder enkele malen, en dan weer met zijn gewoon talent behandelde. Het andere, is het rivierzicht waarvan de gravuur hier bij gaat. Op den gladden waterspiegel, nauwelijks door een lichte schommeling gerimpeld, ligt een dozijn groote en kleine schepen, waartusschen zich dan nog enkele roeibootten bewegen. Middenin ligt een klein oorlogschip, waarop een kanonschot gelost wordt, een motief dat van de Velde herhaaldelijk te pas bracht. Op hetzelfde schip blazen een paar trompetters de andere schepen den groet toe, deze wordt beantwoord door den trompetter van een kleiner staatsvaartuig. Boven het tooneel verheft zich de hemel heel hoog, vol warm, fijn licht; in de verte ontwaart men de smalle lijn van het strand, dat zich nauwelijks boven het water verheft. De schepen zijn heel uitvoerig geschilderd, zij zijn zoo afgewisseld mogelijk getuigd en geplaatst, ten toon gesteld zou men haast zeggen, om hen in al hun verscheidenheid en fraaiheid te zien te geven: de hoogste aan de uiteinden, de lagere in het midden, tusschenin de kleine booten, zoodat heel het tooneel gevuld is zoo decoratief en zoo feestelijk mogelijk. Want feest is het op het water: het kanonschot, de groetende trompetten, de manschappen en heerschappen op het dek, fladderende wimpels en vlaggen, de lichtende hemel en de kalme zee, alles getuigt en verwekt de stemming ervan. De schepen liggen stil en toch is het tooneel bewogen; alles is met groote uitvoerigheid geschilderd en alles is toch harmonieus, alles is licht en toch is er contrast; alles verrraadt den handigen samensteller van zeetoneelen, den kenner en vriend van de schepen, den geoefenden teekenaar, den fijnen penseeler, dien wij in hem roemden.



GEERAARD DAVID.
HET HUWELJK DER H. CATHARINA.

27. GEERAARD DAVID.

Er bestaat geen groep van kunstnaars, wier geschiedenis zoo weinig gekend is als die der oudste Nederlandsche schilders, der Gothieken, zooals men ze noemt. Geen twijfel of zij waren honderden in getal, en de namen en werken van ter nauwernood een tiental hunner zijn ons met zekerheid bekend. Soms tijds kennen wij van hen weinig meer dan hunne namen en één of twee schilderijen. Van geen enkel weten wij den levensloop in zijne bijzonderheden of kunnen wij ons vleien de scheppingen in zulke hoeveelheid te bezitten dat het meeste deel er van ons niet onbekend zij gebleven. Wanneer wij de gebroeders van Eyck, Petrus Christus, Hugo van der Goes, Judocus van Gent, Rogier van der Weyden, Albert van Oudewater, Gerrit van Haarlem, Dirk Bouts, Memlinc, Geeraard David en Quinten Massijs genoemd hebben, dan is de lijst ten einde van hen die plaats genomen hebben in de geschiedenis. Geen twijfel of onder dezen bevinden zich de uitstekendste onzer oude meesters, maar nog zoovele stukken van belang komt men tegen in Museums, in kerken, en bijzondere verzamelingen, die aan geen dezer hoofdmannen onzer school kunnen toegeschreven worden, dat wij ons gedurig treurig te moede voelen, wanneer wij ons voor een gothieke altaartafel bevinden, en den maker er van met een vraagteken moeten aanduiden.

Uit hoofde van het gebrek aan oorkonden uit de oude tijden zijn de ontdekkingen op dit gebied bedroevend zeldzaam en het mag als een wezelijke buitenkans beschouwd worden, wanneer een onzer onvermoeide opzoekers van zijn tocht in de donkere streek terugkeert met een aantal bescheiden, groot en duidelijk genoeg om een der verloren meesters weer te vinden.

Dit geluk en die verdienste bezit James Weale voor den voorlaatstgenoemde onzer oude meesters, voor Geeraard David *). Al wat wij van dezen kunstenaar wisten tot in de laatste jaren was dat Giucciardini zekeren Geeraard van Brugge rekende onder de beste afzetters of miniaturisten, dat Vasari dit herhaalde en dat Karel van Mander getuigde: „Daer is oudt tijdts geweest noch eenen Gheerardt van Brugghe, daer ick gheen bescheyt van weet, dan dat hy van Pieter Poerbus hooglijck is ghehoort prijzen voor een uytnemende Schilder.” Geen werk stond nog op zijnen naam; de van hem bewaard gebleven schilderijen waren aan anderen toegeschreven. Langdurige en verlichte opzoekingen in de Brugschē archieven en in de verschillende Museums stelden James Weale in staat zoo over zijn leven als over zijn werken tal van belang-

*) JAMES WEALE. Bijdragen in *Catalogue du Musée de Bruges* 1861. — *Beffroi*. — *Gazette des Beaux Arts* en laatst in *The Portfolio, Monograph* 24 (December 1985.)

rijke bijzonderheden vast te stellen.

Geeraard, zoon van Jan David, werd geboren te Oudewater in Zuid-Holland in het begin der tweede helft van de vijftiende eeuw; hij kwam te Brugge wonen op het einde van 1483 of in de eerste maanden van 1484. Den 14den Januari van dit laatste jaar werd hij als meester-schilder aanvaard in de Gilde van Sint Lucas en Sint Elooi. Waarschijnlijk had hij de eerste lessen in zijne kunst ontvangen in Haarlem, den zetel van de oudste Hollandsche school. Te Brugge onderging hij later den invloed van Memlinc, die in zijn hoogsten bloei was, toen Geeraard David in die stad aanlandde.

In Memlinc bezat Brugge nog altijd den grootsten kunstenaar van zijn tijd, die haar den rang der eerste kunststad van westelijk Europa behield; haar handel was nog immer bloeiend, hare welvaart ongedeed en, al bracht zij zelve geen groote meesters voort, zij bleef het oord waar de schilders, die naam en fortuin zochten, zich bij voorkeur heen begaven. Korte jaren nadien zou die bloei geknakt worden door de inwendige politieke woelingen en zou met de verhuizing van den handel naar Antwerpen de stad met rassche schreden achteruitgaan. Geeraard David was de laatste groote kunstenaar die er zich ging neerzetten; hij kwam de laatste in de glorierijke reeks der mannen, die Brugge's kunstroom vestigden.

Geeraard David leefde en werkte in Brugge tot den 13den Augustus 1523, den dag van zijn dood. In 1488, 1495 en 1498—9 was hij lid van den raad der schildersgilde; in 1501—2 was hij deken. In 1496 of kort daarna huwde hij Cornelia, dochter van Jacobus Cnoop den jongere, deken van het goudsmeden-ambacht.

Al spoedig kwam hij als schilder in aanzien: in 1488 werd hem opgedragen twee schilderijen uit te voeren voor de rechtszaal in het Brugsche stadhuis, verbeeldende de eene de veroordeeling van den oneerlijken rechter Sisamnes door koning Cambyses, de andere de straf van Sisamnes, die levend gevild werd en een rechtszitting, waar zijn zoon als rechter zetelt op den stoel bekleed met het vel zijns vaders. Beide stukken bevinden zich tegenwoordig in het stedelijk Museum van Brugge, zij werden eerst in 1498 voltooid, het jaartal, dat een hunner draagt.

In 1501 of iets vroeger werd aan Geeraard David door kanunnik Rijkaard de Visch van de Capelle opgedragen eene schilderij te vervaardigen voor het altaar van Sinte Catharina in de Collegiale Kerk van Sint Donatianus te Brugge. Zij verbeeldt het *Huwelijk der H. Catharina*, werd uitgevoerd tusschen 1501 en 1511 en bevindt zich tegenwoordig in de National Gallery. Naar haar werd de gravure gesneden, die hierbij gaat.

Na 1501 bekwam een andere kanunnik van Sint Donatianus, Bernardijn Salviati, zoon van een rijken Florentijnschen koopman, oorlof om het altaar van Sint Jan Baptist en Maria Magdalena in dezelfde kerk te herstellen en te versieren. Hij liet door Geeraard David twee luiken schilderen voor dit altaar. Een er van is verloren gegaan, het andere behoort aan de National Gallery en ver-

beeldt kanunnik Salviati, biddende en omringd door de h.h. Donatianus, Bernardus van Sienna en Martinus.

Na deze stukken en waarschijnlijk in 1507 of 1508 schilderde Geeraard David voor Jan des Trompes, baljuw van Oostende en schatmeester van Brugge, een drieluik, verbeeldende in het middenpaneel den Doop van Christus, op de binnenzijde der luiken Jan des Trompes en zijne eerste vrouw Elisabeth van der Meersch met hunne kinderen en patronen; op de buitenzijde zijne tweede vrouw Magdalena Cordier, knielende voor de Madonna en vergezeld door hare dochter en hare patrones. Het stuk bevindt zich in het Museum der Academie te Brugge.

In 1509 gaf Geeraard David een altaartafel ten geschenke aan de Carmeliten van Sion te Brugge. Zij verbeeldt tien Santinnen, twee engelen, den schilder en zijn vrouw, geschaard ter zijde van den troon der H. Maagd, met het Jezuskind op den schoot en behoort nu toe aan het Museum te Rouaan.

Wanneer wij bij deze werken nog voegen een drieluik van O. L. V. Hemelvaart, die vroeger de collegiale kapel van Grancey le Château in Frankrijk versierde, en die nu toebehoort aan mevrouw van Denterghem te Astene in Oost-Vlaanderen; het drieluik van de Nederstorting der Verdoemden in het Keizerlijk Museum te Weenen, zullen wij al de schilderijen opgesomd hebben, die aan Geeraard David met zekerheid kunnen toegeschreven worden. Een drieluik toebehoorende aan de Gilde van het Heilig Bloed te Brugge, waarop de Graflegging van Christus afgebeeld is, een Bruiloft te Canaän in den Louvre, twee portretten in het Keizerlijk Museum te Weenen, een O. L. V. Boodschap in de Hohenzollern-verzameling te Sigmaringen worden door James Weale nog herkend voor werken van zijne hand.

Zooals wij zagen in de oudste vermelding van Geeraard David's naam was hij ook gekend als schilder van miniaturen. Van zijn werken in dit vak kennen wij nog enkel twee stuks: een Prediking van Sint Jan Baptist en een Doop van Christus, die zich beiden in het Museum der Academie van Brugge bevinden. Zijn historieschrijver bewijst dat verscheiden bladeren uit den wereldberoemden Brevier van Grimani kopieën of navolgingen zijn van Geeraard David's werken, zonder te beweren, dat hij zelf die zou gemaakt hebben.

Een der belangrijkste werken van hem, die ons overgebleven zijn, is het Huwelijk der H. Catharina, dat aan de National Gallery van Londen behoort. In het midden van het tafereel zit de H. Maagd op een troon overdekt met een scharlaken draperij. Achter haar, tusschen twee kolommen van roodachtig marmer, hangt een doek van gulden en donker blauw brokaat, waarop een rijk juweel is vastgemaakt. Zij zelve draagt een groenblauw kleed en een wijden blauwen mantel geboord met licht gouden borduurwerk. Een band met dubbele paarlenrij kroont haar en van onder dezen daalt haar lang blond haar in gewaterde lokken tot aan haren gordel neder. Met dooreengekruiste vingers houdt zij het Christuskind, dat op haren schoot zit, rond den hals een korallen rozekrans draagt en in de linkerhand den ring houdt die hij zijne mystieke bruid

aan den vinger steekt.

Deze, de H. Catharina, de groote wonderbare Santinne der middeleeuwen, knielt nevens het Jezuskind neer en heft de hand op om het onderpand harer verloving te ontvangen. Zij draagt een rijk kleed in rood en gulden brokaat en een kroon van goud en kostelijke edelsteen.

Aan hare rechterzijde knielt de schenker van het beeld kanunnik Rijkaard de Visch van de Capelle in wit koorhemd, met gevouwen handen, eerbiedvol het tooneel aanziende. Voor hem ligt de cantorstaf, rijk bewerkt in verguld zilver, zijn brevier en een windhondje dat op zijn halsband het wapen van de Visch—van Axele draagt.

Links van de Madonna zit de H. Barbara en de H. Magdalena. De eerste is gehuld in een gewaad van bruin en gulden brokaat op een onderkleed van goud, waarop twee pauwen geborduurd zijn. Op het hoofd draagt zij een roode kap met rijke juweelen omkransd. In beide handen houdt zij een geopend getijdenboek. De H. Magdalena draagt een donker met goud geborduurd kleed en daarover een bruin zijden mantel. Op haren schoot houdt zij de vaas met de kostelijke olie, waarmede zij Christus' voeten zalfde.

Achter de personages loopt een tuin van rozen en een wijnberg. In dezen bevindt zich ter rechterhand de H. Antonius, die het tooneel gadeslaat; ter linkerhand een engel, die druiven plukt. Hooger op, achter den muur, die den wijnberg afsluit, verheffen zich monumentale gebouwen en links een groep boomen.

In den achtergrond van menig een van Geeraard David's stukken treft ons de aanzienlijke plaats ingenomen door het landschap, terwijl in andere zijner werken die plaats niet ongemeen groot is en de achtergrond door gebouwen gevormd wordt. Eene nogal verrassende verklaring wordt hiervan gegeven. Geeraard David zou in zijne oudste schilderijen den achtergrond hebben laten uitvoeren door Joachim de Patinir, zijn tijdgenoot, die meer dan enig ander oude historieschilder in zijne stukken plaats inruimde aan het landschap. En is het een toeval of een bewijs van samenwerking der beide kunstenaars: in 1515 vinden wij Geeraard David ingeschreven als meester der Lucasgilde van Antwerpen en de naam, die op den zijnen volgt, is die van Joachim de Patinir. Uit dit feit blijkt al vast dat de Brugsche schilder eenigen tijd te Antwerpen verbleef; niet te betwijfelen valt het dat hij er kennis maakte met zijn collega, die wel zijn medewerker kan geweest zijn.

Voor het overige is Geeraard David vooral een volgeling van Hans Memlinc, dien hij nog een tiental jaren lang in Brugge gekend heeft. Zijne Onze Lieve Vrouw heeft nog de bedeesde roerloosheid der middeleeuwen, de ingetogenheid van Memlinc's Madonna's. Haar voorhoofd is hoog en ruim, het beneden-deel van haar aangezicht is kort, de haren hangen los en zijn gewaterd als bij den grooten Brugschen voorganger. Heel het tafereel is gevuld met kostelijke, keurig uitgevoerde dingen; hemelingen moesten in rijker dan aardchen tooi en omgeving afgebeeld worden. De juweelen zijn talrijk en blijkbaar is de schilder er op belust te bewijzen hoe keurig hij die pronkstukken van den menschelijken ar-

beid wist weer te geven. Deze kleinodiën, de stoffen van kleeren en tapijten, de plooitjes in het koorhemd van den kanunnik, de bloemen en de gebouwen, alles tot de vloersteen op den voorgrond toe, zijn met de grootste uitvoerigheid geschilderd, in Memlinc's trant, maar zonder zijne ongeëvenaarde fijnheid van penseeling.

Er is echter nog een ander verschil met den grooten Brugschen voorganger te merken in David's werk. De menschen worden meer stoffelijk, meer vleesche-lijk levend voorgesteld. De H. Catharina, zoowel als de twee Santinnen, zijn zeer gezonde vrouwen met roode, blozende wangen; de vingers zijn wel dun en lang, maar zij zijn knokkelig, het hoofd van den kanunnik is zwaar, zijn oogen scherp toeziende. De Madonna en de H. Catharina kunnen in heilige gepeinzen verslonden zijn en in mystische ontheffing de aarde verlaten hebben, de overige personages zijn wel ware menschen, bekommerd met wat er rondom hen omgaat.

Er is in de schilderij ook meer zucht naar speling van licht en bruin waar te nemen; de kleuren glimmen sterker en harder dan bij Memlinc, de bontheid is veel grooter, de schaduwen vallen zwaarder. Zonder een beslist stap naar het reële te doen is de kunst meer aardsch, minder etherisch, en ook minder fijn geworden.

Niet minder voortreffelijk is het tweede stuk dat de National Gallery bezit, een der luiken voor het altaar van Sint Jan Baptista en Maria Magdalena in de Sint Donaatskerk te Brugge. Men ziet er den begiftiger Bernardijn Salvati, geknield tusschen den patroon der kerk, zijn eigen patroon en den H. Martinus. In den achtergrond een boomenrijk landschap, waar een weg doorloopt op welken men een kreupelen bedelaar ziet aankomen. Al de personages zijn treffend van waarheid met het idealiseerend gevoel der godsvrucht. De schildering is stemmig, zeer verzorgd, in stille tonen, met overvloedige doch doorschijnende schaduwen. Het stuk is helderder van licht dan het vorige, vaster van lijn, zeer treffend van uitdrukking. Geeraard David bewijst ook hier dat hij een groot meester is; hij bezit niet de miniatuurachtige keurigheid van van Eyck, noch het sentimenteele van Memlinc, hij heeft niet de verleiden- de kracht van beiden; hij is een koele waarnemer der werkelijkheid, die zich niet laat medesleepen en ons niet medesleept, maar hij is dan toch een meester en een bewonderenswaardige.

28. P. P. RUBENS.

Onder al de Vlaamsche meesters is Rubens, gelukkiglijk, nog het beste vertegenwoordigd in de National Gallery. Er zijn daar van hem veertien stuks; vier ervan zijn schetsen, één is een grauwschildering, de negen andere zijn werken van belang en onder deze zijn een half dozijn echte meesterstukken.

Rubens verbleef in 1629—1630 verscheiden maanden in Engeland; Karel I hield veel van hem en bestelde hem verscheiden schilderijen. Wij vinden hier enkele dezer terug; niet dat zij onafgebroken in het bezit bleven van vorst of volk, maar in den loop der verleden eeuw kwamen zij door aankoop of schenking in het bezit der National Gallery.

De belangrijkste dezer is *Oorlog en Vrede* (Nr. 54). Rubens was door zijn vorst Philips IV naar Londen gezonden om een verdrag tusschen Spanje en Engeland voor te bereiden. Hij was een vriend van den vrede, omdat de oorlog zijn vaderland in de laatste vijftig jaar op de jammerlijkste wijze had geteisterd, omdat heel Europa er onder leed, omdat Kunsten en Letteren en Wetenschappen er in hun boei en hun bestaan door bedreigd werden. Met zijn welsprekend woord en zijn hoog beleid van staatsman had hij bij Karel I de zaak van den vrede gepleit, hij zou het nu ook doen bij middel van zijn penseel: hij schilderde voor den vorst het stuk, dat wij hier voor ons hebben.

Midden in de samenstelling zit de Godin van den Vrede: zij verspreidt zegen en overvloed rondom haar. Uit een harer borsten spuit zij de moedermelk in den mond van een wichtje, dat zich tegen haar aansluit; drie andere kinderen komen naar haar toe; een ervan, de grootste zuster, ontvangt in haren schoot de vruchten die een liefdegoodje neemt uit den horen van Overvloed, dien Pan heeft aangebracht; het jongere zusterskind houdt eene druif in de hand; het broertje legt de armen om de schouders zijner zuster en haalt een wingerdrank naar zich toe. Een kleine Genius houdt eene toorts in de eene hand en heft een bloemenkrans boven het hoofd van het oudste der meisjes.

Links brengen Rijkdom en Vreugde hunne schatten van goud en geluk aan. Alles ademt hier welvaart, tevredenheid, kalmte. Maar het gevaar dreigt: Mars met uitgetogen zwaard nadert, ongeluk en vernieling volgen hem. De weldadige godin is onbewust van het gevaar dat haar dreigt, maar Minerva waakt over haar en stoot met forschen arm den Oorlog terug. Het is een treffend en een roerend pleidooi voor den Vrede met beweegreden ontleend aan den zegen, dien zij verspreidt over de aarde.

Rubens schilderde het stuk met eigen hand, en besteedde er veel zorg aan, de kindergroep is allerliefst, zoo ook de groote vrouwenfiguren. Geen twij-



PIETER PAULUS RUBENS.
LANDSCHAP MET HET KASTEEL VAN STEEN.



fel of het stuk was in zijn oorspronkelijken staat een werk van eersten rang, ongelukkiglijk heeft het veel geleden door het samentrekken en barsten der verf en door onkundige herstelling. Terwijl de meester het vervaardigde woonde hij te Londen bij zijnen vriend Balthazar Gerbier; de kinderen van dezen beunhaas in de staatkunde, van wien hij veel hield en dien hij meer dan eens schilderde, dienden hem hier ook tot model, Gerbier's vrouw zat voor de Godin van den Vrede.

De meester herschilderde nog een paar malen hetzelfde onderwerp, maar telkens deed hij het dan op meer dramatische wijze. Niet meer de Vrede speelt in de latere stukken de groote rol, maar wel de Oorlog en zijne ijselfheden. Een der stukken bevindt zich in de Pinakothek van Munchen; het andere, dat in 1637 of 1638 geschilderd werd voor den groothertog van Toskanen, hoort toe aan de Uffizi te Florence. De National Gallery bezit er de schets van (Nr. 279), een zeer fraai en wel verzorgd stukje.

Een tweede werk van geheel anderen aard werd insgelijks door Karel I aan Rubens besteld, namelijk het ontwerp eener zilveren schotel, waar hij de *Geboorte van Venus* op afbeeldde (Nr. 1195). De schenkan, die er bij behoorde, was versierd met een *Oordeel van Paris*. Het mythologisch tafereel werd in grauwschildering met vlugge hand uitgevoerd en is als samenstelling volkomen den meester waard. De bestemming van het werk wordt vastgesteld door het opschrift dat de zeer zeldzame gravuur, welke Jacob Neeffs er naar sneed, draagt: *P. P. Rubens pinxit pro Carolo I magnae Britanniae, Franciae et Hiberniae rege. Theodorus Rogiers celavit argento.* (P. P. Rubens schilderde het voor Karel I, koning van Engeland, Frankrijk en Schotland. Theodorus Rogiers dreef het in zilver). Laatstgenoemde was een beroemd Antwerpsch zilversmid uit Rubens' tijd.

Een derde stuk staat eenigszins in betrekking met Rubens' verblijf in Engeland, namelijk de zoogenaamde *Verheerlijking van Willem den Zwijger* (Nr. 187). Het is de schets van een rond zolderingstuk, dat zich bevindt in Osterley Park, het Kasteel van lord Jersey. De benaming is verkeerd. Rubens heeft nooit den Zwijger afgebeeld en zou het in geen geval hebben willen doen. Hoogstwaarschijnlijk is de afgebeelde de hertog van Buckingham, tot wien de schilder langen tijd in de beste betrekkingen stond. Dat hij de *Verheerlijking van Buckingham* uitvoerde blijkt uit de rekening zijner nalatenschap, waarin wij lezen dat eene kopie van dit stuk aan Herman Druyll gegeven wordt om te voldoen aan eene verplichting, die Rubens tegenover hem had aangegaan.

De National Gallery bevat een drietal stukken van godsdienstigen aard. Het eerste eene *Rust in Egypte* met den H. Joris (Nr. 67) heeft als schildering niet veel te beduiden en Rubens heeft er dan ook de hand niet aan gehad: de figuren zijn geschilderd door een leerling naar het oorspronkelijk exemplaar, dat behoort aan het Museum van Madrid, het landschap werd geschilderd door Lucas van Uden. Als samenstelling is het een allerliefst tafereeltje. O. L. V.

met het slapende kind op haren schoot rust uit, gezeten tegen een boom, de spelgenooten van haar zontje, St. Jan en een paar engeltjes, brengen hem een lam aan, een der drie doet teeken aan de twee andere geen gerucht te maken om hun slapend vriendje niet wakker te maken. De vinding had grooten bijval. Zij werd herhaaldelijk nagevolgd, van Dijck zelf schilderde een paar Kinderdansen blijkbaar door Rubens' schepping ingegeven.

Een tweede stuk de *Bekeering van St. Bavo* (Nr. 57) is slechts eene schets, maar belangrijk is zij toch. Zij werd gemaakt in 1612 voor bisschop Maes van Gent en moest tot model dienen van een drieluik bestemd voor het hoofdaltaar der St. Baafskerk te Gent. Kort nadien stierf de besteller. Zijn opvolger, bisschop van der Burch, wilde de verbintenis tegenover Rubens aangegaan niet uitvoeren. Deze drong gedurende twee jaren te vergeefs aan; dan wendde hij zich tot Aartshertog Albertus om zijne tusschenkomst te verzoeken. Niets baatte: marmeren beelden namen op het altaar de plaats in bestemd voor de schilderij. Bisschop van der Burch werd verplaatst in 1616, zijn opvolger Jacobus Boonen wilde al evenmin van het drieluik hooren. Eerst in 1623, wanneer Antoon Triest, een bijzonder goede vriend van Rubens, bisschop van Gent gewijd was, werd er gevolg gegeven aan de bestelling van 1612; alleenlijk kreeg Rubens nu een enkele altaartafel te maken in plaats van het oorspronkelijk bedoelde drieluik. Het groote stuk bevindt zich nog in de St. Baafskerk te Gent; de schets is in de National Gallery en verschilt natuurlijk van het definitieve werk.

Het belangrijkste der Bijbelsche onderwerpen is de *Koperen Slang* (Nr. 59). Het is een groot stuk geheel van Rubens' hand. Aan de eene zijde links ziet men Mozes en Eleazar, zoon van Aaron, die aan de Israëlieten de koperen slang toonen, vastgemaakt aan eenen hoogen staak: voor hen, het middeldeel en de rechterzijde van het tafereel innemende, de gebetenen, die hulp komen afsmeecken: mannen, vrouwen, moeders met kinderen; op den grond twee dooden. Mozes en Eleazar komen in een warme wolk tegen den zwoelen achtergrond in bruine gloedschemeringen uit; de lijdenden staan tegen een donkere rots en malschere schaduwen doen hun warme vleeschtonen krachtig uitronden. Als een half of heel verlichte massa worden de vleezen uit den achtergrond opgeheven; als een aaneengeschakelde en gestrengelde kring komen al de lijdens naar de reddende slang, de onderste zijn reeds bezweken of stervende, de bovenste vragen hulp voor zich zelve of voor hunne kinderen.

Het is geen eigenlijk drama, maar een tooneel van lijden naar lichaam en ziel, dat zich niet heftig en woest uitspreekt, maar waarin de menschen in stille doordringende wijze jammeren en smeecken. Het is bovenal een groep lichamen, de eene gezond van kleur, de andere verbleekt door smart of dood, die door het licht opgevangen en naar voren gedrongen worden. Het is een feest voor het oog te zien hoe uit de duisternis de vormen opwasemen en uit de schemering de volle klaarheid malsch en krachtig oprijst.

Het werk is van 's meesters allerlaatsten tijd, van 1639 waarschijnlijk, er is

veel overeenkomst tusschen de vervorming, die zijn trant op het einde zijns levens ondergaat met die welke wij bij Rembrandt opmerken. Rubens verwaarloost de kleinigheden van den vorm: zijn Mozes en Eleazar hebben geene priesterlijke waardigheid, zijn vrouwen en kinderen geen lichamelijke schoonheid meer; het zijn vormen die licht opvangen en weerkaatsen; de handeling en de strijd grijpen plaats tusschen het licht en de duisternis en die kamp boeide den schilder nog ruim zoo zeer als die tegen de slangen.

Twee mythologische onderwerpen treffen wij aan, een *Silenustocht* (Nr. 853) en een *Oordeel van Paris* (Nr. 194).

De *Silenustocht* werd door Rubens geschilderd in denzelfden tijd als de verschillende stukken, die het zelfde onderwerp behandelen, dit is in 1617 of 1618. Als deze is het eene hymne aan het stoffelijk genot; die hymne is geen loutere lofzang: een hekelende geest spreekt uit de afbeelding van dien verstokten onbeholpen voortstropmelenden wijnbalg, uit de perten die men hem speelt, uit den groven wellust zijner gezellen en gezellinnen; maar er ligt niets bitters in die bespottung, eer iets goedigs. Rubens wettigt de overdaad niet, hij begrijpt ze en vergeeft ze, hij stelt ze niet voor als terugstootend of onteerend, hij vindt ze plezierig en hij heeft pret in de uitspatting van de half goddelijke en half dierlijke wezens, die over den weg des levens voortzwieren, dansende en jubelende en musicerende en minnekoozende. Wat zij doen moge grof zijn, de wijze waarop zij het doen is vermakelijk en aantrekkelijk; hunne vreugde werkt aanstekend, zij zien er wel ondeugend niet ondeugdzaam uit. Men daar zoo mooi gegroepeerd ziende, zoo argeloos en kommerloos zich vermeiend in alle aardische genietingen krijgt men den indruk van een antieken *Camee*, immer edel van vorm, hoe onedel ook van handeling.

Deze *Silenustocht* onderscheidt zich van de anderen doordien de God der dronkaards, achterover liggende in de armen van een Sater voortgestuwd wordt, terwijl hij elders altijd voorover gebogen voortsukket. Anders dezelfde joligheid bij de fluitspelende, liederlijke, dartele saters en bij de bacchanten, die Silenus, nu hij geen vocht meer innemen kan, hem ten minste voor uitwendig gebruik nog bedruppelt met druivensap.

Silenus komt helder uit tegen de minder sterk verlichte nevenpersonages, de oude Sater met zijne niet meer jonge geliefde staan in gloeiende tinten, de bacchantin met de handkleppers daarentegen is blank en blond; maar alles is fluweelig van werking, smeltend van licht alsof er binnen die personages een gloed zat die langs een doorschijnende stof uitstraalt. Allerliefst zijn de kinderen op het voorplan, een van beide het grootste, dat drie of vier jaar oud schijnt, heeft de trekken van Albert Rubens geboren in 1614.

Het prachtigste der werken van Rubens uit de National Gallery is ongetwijfeld *Paris' Oordeel* (Nr. 194). In de zwoele gezengde avondlucht van een warmen zomerdag, in een landschap met knoestige boomen, massief loover en groene heuvelen, achter welke de gezichteinder wegvluht, grijpt het tooneel plaats. Paris en Mercurius zitten rechts, zij zijn verweekt van tint in den opslurpenden

tonengloed van den dampkring; de godinnen staan voor hen, blank en vast uitkomende tegen een gordijn van groen en wolken. Juno krijgt het volle licht op den rug en bruine malsche schaduwen op de rondingen; zij houdt een weidsche karmozijnen draperij, die van den rug gegleden is, op den schouder en tusschen heup en knie vast. Venus wordt geheel van terzijde gezien; zij heeft een kinderlijk argeloos gezichtje, blond haar, groote oogen; met een bedeesd gebaar vouwt zij de handen voor den boezem. Zij is niet minder weelderig van vormen dan hare mededingsters, maar zij is niet zoo overdadig breed als Juno en langer dan Minerva. Zij is bevalliger en edeler van gestalte, eenvoudiger van houding. Juno en Minerva zijn meer behaagzuchtig en zoeken meer zich te doen gelden, Minerva vooral: jong en lief stalt zij zich pralerig uit. Paris ziet er bezorgd uit, angstig zoekt en peinst hij hoe hij de lastige vraag zal oplossen: „ik heb 'nen appel in mijn hand, aan wie zal ik hem geven?” zooals ons kinderrijmpje luidt; Mercurius ziet er schalks en speelsch uit, maar gretig toch kijkt hij op naar de schoone kampsters.

Het is het bekoorlijkste tooneel dat men zien kan, met al die beeldschoone figuren en het fraaie landschap, met de fijne, rijke, lichte tonen van het blanke, malsche godinnenvleesch tegen den donzigen achtergrond met zijn geroosterde tinten. Rubens schilderde het herhaaldelijk: het Museum van Madrid bezit er een grooter, dat van Dresde een kleiner exemplaar van. Het stuk uit de National Gallery is zeker het prachtigste der drie, alhoewel het eenigszins geleden heeft door herstellingen. Het is geheel van Rubens' hand en van zijn laatste jaren, 1635 ongeveer.

Twee stukken uit de Romeinsche Geschiedenis de Sabijnsche Maagdenroof (Nr. 38) en de Triomf van Cesar (Nr. 278).

Het eerste dezer twee geeft ons de gekende gebeurtenis uit de vroegste jaren van het Roomsche koninkrijk te zien. In een open ruimte, te midden van prachtige paleizen, zijn de Romeinen binnengedrongen en zijn begonnen de Sabijnsche vrouwen te ontvoeren. Het is een sterk bewogen tafereel, bestaande uit een half dozijn goed aan elkander verbonden groepen. Een groote bedrijvigheid heerscht er in, maar de handeling zelve liet geene groote dramatische effecten toe. Rubens heeft er zich dan ook niet aan gewaagd: het ontvoeren van een groep vrouwen door trouwlustige mannen, al gebruiken zij zelfs geweld, is dan toch zoo geen treurige zaak dat ons het hart zou breken of verteederen bij het zien van den strijd en bij het nagaan van het lot der slachtoffers. Er komt bij dat Rubens ongelukkig genoeg als prooi der verliefde Romeinen vrouwen gekozen heeft, die er hoegenaamd niet als lammeren uitzien en onder welke sommige een rijpheid van vormen verkregen hebben, die meer aan eerbiedwaardige moeders van familie dan aan jonge bruiden passen. De tooneeltjes op den voorgrond zien er dan ook weinig aandoenlijk uit. De logge vrouw met het gulden kleed en de bloote borsten, die smeekend de handen samenvouwt en die zich achterover werpt terwijl een begeerige Romein haar zoekt voort te stuwen; de andere weinig minder vollijvig die twee man op een paard pogen te tillen, de

derde die zich ruggelings op den grond werpt en spel genoeg levert aan twee mannen, van wie de eene hare rokken tot boven de knieën optrekt, dit alles nadert nog al dicht bij het potsierlijke. Maar de beweging blijft altijd machtig en prachtig.

Kleur en licht zijn het ook. Een rijke gloed is over het geheel verspreid, die in ambertinten de vleezen, de draperijen en de witte marmeren gebouwen laat baden. In dien warmen dampkring glimmen met rijken weerschijn het rood, het blauw, het groen, het roos, het staal van harnassen en helmen, het marmer in den achtergrond, dat samensmelt met hemel en wolken. Het is een werk van uitbundigheid in den vorm; niet zonder een eenigszins vleeschelijken wellust laat de schilder de weelderige vrouwen aanpakken, om armen en heupen grijpen door gulzige en woeste verliefden. Geen rijker buit werd ooit gemaakt, geen vuriger begeerd, geen steviger omkneld en met sterker inspanning vervoerd: het zijn wel menschen en daden van Rubens die wij te zien krijgen.

Het groote stuk is geheel van zijne hand en dagteekent van 1635 ongeveer, den tijd van de Kindermoord, waar ook vrouwen geschilderd naar dezelfde modellen strijden tegen woeste krijgslieden, maar in oneindig meer tragische omstandigheden. Wij vinden hier dezelfde gebouwen op de hoogte, badende in denzelfden lichtelaaien gloed, dezelfde Romeinsche soldaten, dezelfde vrouwen en onder deze zijne geliefkoosde modellen, onder andere zijne jonge vrouw Helena Fourment, die heel in de hoogte met de handen over de borst gevouwen zit en wie niemand poogt aan te raken.

De Triomf van Julius Caesar (Nr. 278) is ongemeen belangwekkend. Het is eene soort van kopie door Rubens gemaakt naar de schilderijen, die Mantegna uitvoerde voor Francesco van Gonzaga, hertog van Mantua en die Rubens zag in het paleis van Sint Sebastiaan te Mantua in den tijd dat hij die stad bewoonde. Later kwamen zij in bezit van Karel I van Engeland. Het wil wel treffen dat zij naar Londen werden gebracht in 1629, weinige maanden vóór dat Rubens daar aankwam, zoodat hij ze nog zien kon in hun nieuw vaderland. Zij bevinden zich tegenwoordig in Engeland in het Koninklijk paleis van Hampton Court. Rubens had gelegenheid ze na te schilderen in 1629—1630 of in 1600—1608; naar den stijl van zijn werk te oordeelen deed hij het rond 1606. Maar wanneer wij van naschilderen spreken drukken wij ons onjuist uit; Rubens liet zich door het werk van Mantegna verleiden om op zijne wijze den triomftocht van Julius Caesar voor te stellen; hij nam uit het werk van zijn voorganger wat hem beviel en voegde er van het zijne bij wat hij goed vond. Zoo maakte hij van de negen stukken van Mantegna er drie welke volgender wijze beschreven werden in den inventaris zijner nalatenschap: „Drie doeken op paneel geplakt, verbeeldende de Triomfen van Julius Caesar naar Mantegna, onvoltooid.” De National Gallery bezit een der drie stukken, drie der werken van Mantegna weergevende; wat de twee anderen geworden zijn is onbekend; wellicht waren zij minder afgewerkt als het bewaard geblevene. In dit laatste is alleen de helft gevolgd naar Mantegna, het vertoont olifanten

die kandelabres en bloemenkorven dragen en een offerdienaar die een stier leidt: al het overige, een priester, twee zijner helpers die een stier vergezellen, een jong mensch die twee rammen leidt, de muzikanten, de dansende vrouwen en de menigte der toeschouwers zijn er door Rubens bijgevoegd. Zijn werk is niet eene schets, maar een breed geborstelde schilderij, gevende leven en beweging aan de stille statige groepen van Mantegna; het leent uitbundigheid van feestbedrijf en zonnigheid aan de koele schildering van den Italiaanschen meester.

De National Gallery bezit slechts een portret van Rubens, maar het is een wereldberoemd, het meest gekende der portretten die hij schilderde: de *Vrouw met den Strooien hoed* (Nr. 852). Ik heb elders bewezen dat de afgebeelde Susanna Fourment Rubens' toekomstige schoonzuster is en kom daar niet meer op terug. Susanna Fourment werd geboren in 1599, Rubens schilderde ze omstreeks 1620, toen zij een twintigtal jaren oud was. Zij was toen reeds weduwe van haren eersten man Raymundus Delmonte, dien zij den 29n Januari 1617 gehuwd had; den 8n Maart 1622 huwde zij Arnold Lunden.

Zij is hier geschilderd ten halven lijve met de handen over elkander gelegd op den gordel, nagenoeg vlak van voor gezien. Zij draagt een zwart zijden lijfje waar wit linnen uit te voorschijn komt; de mouwen zijn van scharlaken roode stof met kanten manchetten. Haar hoed is het belangrijkste stuk van haar toilet, hij is van zwarten vilt met breede geplooiden boorden, waarop zware witte en zwarte struisvogelveeren liggen. Hare groote donkerblauwgrijze oogen zien u van terzijde aan met iets droomerigs en toch diep doordringend; de wenkbrauwen zijn welgevuld en regelmatig geplant; de neus is fijn en fraai, de mond klein. Zij treft niet door hare schoonheid wel door hare elegantie; de lijnen van haren hoed, de wijze waarop zij hem draagt met de twee klisjes haar die er uit los fladderen, met de doorschijnende schaduw die hij werpt op haar voorhoofd, maken de grootste aantrekkelijkheid van het beeld uit. Madame Vigée Le Brun was zoodanig getroffen door deze lichtwerking op het bovendeel van het gelaat dat, zooals zij zelve getuigt in hare gedenkschriften, zij er werd door aangespoord om in den zelfden trant haar eigen portret te schilderen. Dit werk waarop zij zichzelf met hare dochter afbeeldde is haar meesterstuk.

Als schildering heeft anders de Susanna Fourment niet zooveel bijzonders, het is de bleekste, lichtste figuur die Rubens ooit maakte naar het bleekste, lichtste model, er is geen gloed daar binnen, geen stof aan het lijf, maar de draperijen zijn in volle tonen de roode mouwen vooral met hunne overvloedige en warme weerschijnen. En weer vraagt men zich af wat iedereen toch te bewonderen vindt in die tengere vrouw en wat ook ons er in aantrekt. Uiterlijk heeft zij veel van Da Vinci's Mona Lisa: dezelfde houding der handen, dezelfde wending der oogen, dezelfde snit van het kleed: alleen Susanna Fourment ziet er ernstiger uit en haar hoed geeft haar eene zwierigheid die de heimzinnige Italiaansche niet bezit. Maar ook de Vlaamsche is een vrouwelijk

raadsel; zij is eene onstoffelijke. Men vergelijke haar met Rubens' heerlijkste vrouwenportretten, zijne prachtige Helena Fourment, zijne gemoedelijke Isabella Brant, zelfs zijne tengere Jacqueline van Caestre, alle zijn aardsche wezens en schijnen zwaar in vergelijking van deze etherische wazige gestalte, half schaduwe, half vleesch, met hare golvende vormen, zoo oneindig sierlijk en toch zoo stil, zoo rein. Rubens heeft zich de vraag gesteld die wij ons stellen: wat weerspiegelen die groote oogen, zoo doordringend en zoo verleidelijk? En nogmaals en immer is hij teruggekomen op die vraag, heeft hij dubbend gestaan voor dit raadsel en getracht het te ontcijferen. Zij was klaarblijkelijk voor hem een ideaal van zwierigheid, wellicht ook van fijngevoeligheid, geheel anders dan de vrouwen van vleesch die hij schilderde; zij betooverde hem omdat zij heel andere gaven bezat dan die welke hem in gewone menschen-ochters bekoorden.

In de National Gallery vinden wij twee kostelijke landschappen van Rubens en een schets (Nr. 948), die hem verkeerdelijk toegeschreven wordt en niets meer dan eene nabootsing van zijn trant is.

Van de twee landschappen geeft het een een *Zonnenundergang* te zien (Nr. 157). Het is een juweeltje van bekoorlijkheid en rijkdom van kleur en licht, een mooie hemel en een mooie aarde. Rechts ziet men een dorp met kerk, kasteel en hoeve; in den achtergrond een heuvelig terrein met een rivier, op het voorplan een herder met schapen. Van rechts uit zendt de ondergaande zon hare gulden stralen, die over heel het landschap schuiven en alles kleur en leven geven. Het is niet de zwoele bruingulden toon, die hier overheerscht maar de lichte gele vol glans en pittigheid.

Het andere stuk is het landschap met het Kasteel van Steen (Nr. 66), waarvan de afbeelding hierbijgaat.

In 1635 kocht Rubens het Kasteel van Steen met de gronden, die er van afhingen. Hij was toen een schatrijk man geworden, aanzienlijk door de eereambten, die hem waren verleend, en door de gewichtige diplomatische zendingen, die hij had vervuld; hij was tien jaar lang de vertrouwde raadgever der aartshertogin Isabella geweest, was geadeld door den koning van Spanje en ridder geslagen door den koning van Engeland. Zooals het een man van zijn rang en fortuin paste, zou hij dan ook een ridderlijk kasteel en uitgestrekte landerijen bezitten. Niet dat hij tot dan toe geen grondeigendommen, buiten zoowel als binnen de stad, had aangekocht: in den staat van goederen den 21sten Augustus 1628 opgemaakt na het overlijden zijner eerste vrouw, vinden wij reeds aangetekend „eene hoeve mette huijsinge, gronden ende toebehoorten gelegen onder Swyndrecht in Vlaanderen,” en „een hoeve metten huijse van plaisancien geleghen tot Eeckeren genaemt 't hoff van Urssel *).” Maar dit mochten nog burgerbezittingen heeten. Den 12den Mei 1635 kocht hij het hof en de heerlijkheid van Steen, met de landen, bosschen en beemden daartoe be-

*) Zwijndrecht is het eerste dorp dat men aantreft, wanneer men de Schelde voor Antwerpen overzet; Eeckeren ligt een uur gaans ten noorden van Antwerpen.

hoorende; later liet hij aan de huizing wat bijbouwen en kocht nog een beemd en een paar bosschen om zijn domein te vergrooten. De uitgaaf voor den grooten aankoop beliep 93,000 gulden; die voor verbetering van gebouwen en aanwinst van gronden 7000 gulden, zoodat de waarde van het geheel geschat werd op 100,000 gulden, voor welke som het dan ook in rekening werd gebracht bij de verdeeling van Rubens' nalatenschap tusschen zijne tweede vrouw en zijne kinderen. De som was aanzienlijk: de waarde van het geld in 1635 berekenende op het driedubbel der waarde van heden zou zij gelijk staan met ongeveer 300,000 gulden onzer dagen. De aangeworven goederen zijn dan ook van geweldige uitgestrektheid. Wij vinden ze opgesomd in den plakbrief hunne veiling aankondigende op 13 October 1682, negen jaar na den dood van Helena Fourment: zij beslaan wel een halven meter dichten druk van het folio-papieren vel. Bedoelde verkoopng had plaats te Brussel in de Kamer van Ukkel op het Stadhuis. De plakbrief beschreef aldus de te koop geboden goederen.

„De heerlijkheid ende goederen van Steen ghelegen tot S. Huybrecht Elewyt bij Perck tusschen Eppenheim ende Weerde, toebehoorende de kinderen van wijlen den heere Pedro Paulo Rubbens Riddere ende vrouwe Helena de Fourment.

„In den eerste een Hof-Stadt met de groote steene Huijsinghen ende andere schoone Edificiën in forme van een Casteel daer op staende met den Hof, Boomgaert, Fruytboomen, op treckende Brugghe, met eene groote Motte, ende den grooten hooghen, vierkantighen Thoren in t' midden van deselve Motte, rontsomme sijne Vijvers ghelegghen met ook het Neerhof met zijne appaerte Pachtters-woninghen, Schueren, diversche Stallinghen, ende alle hunne toe behoorten, 't samen groot vier bunderen 50 Roeden. Item de plantagien, Eycken als anderen rontsomme de voorsz. ende naer volgende goederen staende.”

Dan volgt eene lange opsomming van landen, weiden en beemden gelegen onder Elewijt, Eppenheim en Weerde en een bosch te Houten onder Vilvoorde. Tot den eigendom behoorde ook het Cijns- en Leenboek van Steen en Ottenvoorde.

De „Hof-Stadt met de groote steene Huijsinghen ende andere schoone Edificiën in forme van een Casteel, met eene op treckende Brugghe, met eene groote Motte ende den grooten hooghen vierkantighen Thoren in 't midden van deselve Motte rontsomme sijne Vijvers ghelegghen” is het gebouw, dat Rubens afbeeldde in het landschap der National Gallery, waarvan de gravuur hier bij gaat.

Het is een ridderlijk verblijf, niet bijzonder groot van afmeting, maar schilderachtig van uitzicht. Aan de voorzijde springt een middelgebouw vooruit, met de groote poort aan gene zijde der steenen brug, daarboven twee verdiepingen en een hoog zoldervenster openende op den feodalen duivenkijker; rechts de heerenwoning met zes vensters beneden en evenveel op de eenige verdieping; ter linkerhand het lage koetshuis en de stalling. De achtergevel had nagenoeg denzelfden vorm, alleen rees daar nevens den middelbouw een achtkante toren met

spitse bekroning op, die tot trapkast diende. De hooge, vierkante, gekanteelde toren verhief zich op eenige stappen van de woning.

Alles was gebouwd in den Vlaamschen Renaissance-stijl rond het midden der XVIe eeuw, in rooden steen, met omlijstingen van deuren en ramen en met muurhoeken van witten steen, en trapgevels aan hoofdgebouw en zoldervensters.

Tot over 25 jaar bleef het kasteel uitwendig nagenoeg onveranderd, behalve dat de gekanteelde toren toen reeds afgebroken was. Sedert dien is het geheel hersteld; aan de voorzijde is geen verandering toegebracht, de achterzijde is nog al merkkelijk gewijzigd; het binnenste is grootendeels hertimmerd, alleen de oude steenen wenteltrap is nog behouden. Rond het kasteel zijn vijvers en grachten gedeeltelijk verlegd; maar in hoofdzaak is het uitzicht van Rubens' verblijf gebleven wat het voor twee honderd vijftig jaar was.

De grond was toen en is nog buitengewoon vruchtbaar, de groote opgaande eiken en andere boomen, omringen nog altijd de woning. Water is er in overvloed. Rechts in het landschap, daar waar Rubens het houten bruggetje schilderde, loopt nog altijd de Barenbeek, die zich in de Dyle ontlast, en waarin, links achter het hof, de Snoekengracht valt. Langs alle zijden strekken zich, zoover het oog draagt, de pleinen van het Dijle- en Senne-dal uit.

Het was nadat Rubens eigenaar was geworden van het kasteel van Steen en gedurende de laatste vijf zomers zijns levens, die hij daar doorbracht, dat hij alle of nagenoeg alle zijne landschappen schilderde. Wij kennen een veertigtal zulker stukken van hem. Een ervan, wij weten het, schilderde hij te Rome, als men ten minste den naam van landschap wil toekennen aan het zicht van den Palatijnschen berg, dat hij te pas bracht als achtergrond in zijn groep van Justus Lipsius met zijn leerlingen uit de Pitti-galerie van Florence en dat hij ook afzonderlijk schilderde. Een ander, de herder die op de fluit speelt in een landschap met regenboog, waarvan wij twee exemplaren kennen, een te Sint-Petersburg in de Ermitage en een te Parijs in den Louvre, behoort ook tot een veel vroegeren tijd. De *Geschiedenis van den verloren zoon* in het Museum van Antwerpen, en de *Stal waarin het sneeuwt* in Windsor Palace, die door de graveurs of uitgevers van gravuren onder de landschappen gerangschikt werden, zijn ook van ouderen datum; het zijn, wel is waar, tooneelen uit het boerenleven, maar geen landschappen.

Dat de landschappen behooren tot Rubens' laatste werken blijkt onder anderen uit het feit, dat in zijn nalatenschap niet minder dan zestien stukken van dien aard, door hem geschilderd, gevonden werden.

Verscheidene van die stukken zijn verloren gegaan en zijn ons nog enkel bekend door de gravuur. Wat voor geen andere soort van 's meesters werken gebeurde, geschiedde voor deze: graveurs of plaatdruckers die voor hem, of onder zijn leiding plachten te werken, gaven ze in reeksen uit. Zoo bestaan er wat men noemt Rubens' groote landschappen ten getale van zes, waarvan vijf door Schelte a Bolswert en een door Petrus Clouet gesneden werden; zijne kleine landschappen, twintig in getal, gegraveerd door Schelte a Bolswert,

en de reeks van vier stukken door Lucas van Uden naar zijn meester gegraveerd. Van deze dertig stukken zijn er tien, waarvan wij het spoor verloren hebben.

Evenals in zijn historiewerken liet Rubens zich dikwijls in zijn landschappen, en in deze wellicht meer dan in andere stukken, door zijne medewerkers of leerlingen helpen. Zijn gewone handlanger voor de natuurgezichten was Lucas van Uden, dien wij hooger reeds noemden, die geboren werd op 18 October 1595, in 1627 als vrijmeester in de Sint Lucasgilde werd aangenomen en in 1672 stierf. Al vroeg moet hij Rubens ter zijde gestaan hebben, want van hem zal het wel geweest zijn, dat de meester in zijn brief aan Sir Dudley Carleton van 28 April 1618 zeide, dat in het stuk „Saters en Nymfen met tijgers” het zeer mooie landschap door een man, verdienstelijk in dit vak, geschilderd was. De oorspronkelijke trant van van Uden was die zijner ouderwetsche voorgangers. Rubens leerde hem de natuur anders zien en weergeven en toen hij hem naar zijn hand had gezet, maakte hij hem in de vijf laatste jaren zijns levens tot zijnen gewonen medewerker.

Het landschap bij Rubens' voorgangers was meer ingegeven door fantasie dan gevolgd naar de natuur. Onze oudste Vlaamsche schilders, in navolging van onze nog oudere miniaturisten, stoffeerden de achtergronden hunner schilderijen met landschappen; hetzij om gelegenheid te vinden die achtergronden te doen oprijzen boven hunne personages, hetzij om natuurzichten te kunnen afbeelden, die zeldzaam voorkwamen ten onzent, kozen zij in het algemeen stijgende landouwen of bergen of rotsen. Zooals zij het voor het overige van hun werk plachten te doen, schilderen zij ook dit gedeelte met de meeste keurigheid en uitvoerigheid, en kleurden zij het in de hoogste tonen. Zoo ziet men bij hen het kleinste bloempje, met al zijn blaadjes prijken in hunne weiden en de rotsen in het verschieft afgebeeld met hun minste berstje of schilfertje. Hendrik met de Bles en Joachim de Patinir, die een grooter plaats inruimden aan het landschap, deden niet anders, even zoo weinig als de gebroeders Bril, de oudste eigenlijke landschapschilders. De kleine paneeltjes van Pauwel Bril zijn nog altijd miniaturen, haarfijn de boomen en gebouwen en de natuur weergevende, lucht en berg en rots doende glansen met de teerste kleuren. In zijn groote stukken, die hij als decoratieve wandschilderingen in olie- of waterverf uitvoerde, nam hij een breedere manier aan, maar hechte immer meer belang aan het bijeenbrengen van sierlijke motieven dan aan het afbeelden der waarheid.

Na hem vinden wij zijn dubbele opvatting gevolgd door twee verschillende groepen van schilders. De een, zooals Lucas en Marten van Valkenburg, Roeland Savery, Jan Breughel vader en zoon, Peeter Gijssels zetten tot lang in de zeventiende eeuw de miniatuurachtige bewerking van het landschap voort. Voor hen was een boom en een rots nog altijd een fraai ding, dat men in al zijn bekoorlijkheid moest doen uitkomen; een berg of een beemd was eene stoffeering zeer geschikt om fijn getinte achtergronden te leveren. De andere richting, die van Bril's groote stukken, werd gevolgd door Gilles van Coninxloo, Joost De Momper, Tobias Verhaecht, Rubens' meester, en anderen. Zij wil-

den treffen door de stoute optimmering hunner natuurgezichten: naakte, steile rotsen, torenhoog en grimmig, vallei en berg tegenover elkander gesteld vinden zij de aantrekkelijkste motieven. De eene groep zoowel als de andere laat gaarne de harde bruine schaduwen van de eene zijde tegen den helder verlichten overkant en tegen den wegdampenden achtergrond uitkomen. Bij de eenen ook zooals bij de anderen overheerscht conventie, gemaktheid, onnatuur. Lucas van Uden behoorde bij zijn optreden tot de school van het keurig landschap, zijne fijne boomen gaan in sierlijken zwaai en kronkelend de hoogte in; hij geeft overvloedige stoffeering en werkt die in hare bijzonderheden af. Er lag nochtans in hem een vatbaarheid voor natuurschoon, die zich al ras onder Rubens' invloed zou ontwikkelen.

De groote meester herschiep in wezenlijkheid het landschap in het Vlaamsche land, in de Nederlanden. Hij had zeker in Italië de natuursichten van Annibale Carracci gezien, die het landschap breeder opvatte dan de Vlamingen van vroeger en van zijn tijd, maar die het dan toch nog academisch optimmerde en stoffeerde; hij had den ouden Pieter Breughel bewonderd, die in de natuur gezien had wat er in te zien was en het trouw had weergegeven, maar de landelijke gezichten nooit anders dan als bijzaak had beschouwd. Wanneer hij echter te Elewijt, te midden der Vlaamsche landbouwen, leefde, werd hem hunne eigenaardige schoonheid veropenbaard; zijn oog dat altijd geboeid was geweest door de schoone vormen van mensch en dier ging nu open voor de bekoorlijkheid van boom en water en wei en akker; zijn gemoed, geëigend om de hevigste drama's mee te leven, zou zich nu verlustigen in het aanschouwen van de eenvoudigste landelijke tafereelen.

Hij herschiep niet enkel het landschap in de Nederlanden, hij schiep het moderne landschap, datgene waarin de natuur wordt weergegeven zooals zij is, wordt verheerlijkt in hare waarheid, hare ongekunsteldheid, wordt bemind in hare tooi van alle dagen, in hare nederigste zoowel als in hare grilligste vormen. Hij was niet alleen de onmiddellijke voorlooper der groote en kleine Hollandsche en Vlaamsche meesters der zeventiende eeuw; verre over hen weg stelde hij zich aan het hoofd van de landschapschilders der XIXe eeuw, voor wie de natuur schoon is om haar zelve en ten allen tijde, onverschillig of zij uit weiden of bosschen of bergen bestaat of zij bij avond- of middag- of morgenlicht gezien wordt en die haar alleen met minder forschen kleurengloed dan hij afbeelden. Rubens voelde toen reeds dat de werking van het licht in het landschap een hoogst belangrijk verschijnsel is, het belangrijkste van alle voor den schilder, dat een boerendeerne met hare koeien, een landbouwer met zijn wagen, een hoeve en een hut even aantrekkelijk of aantrekkelijker zijn in een landschap dan de dichtstbijzijnde episodes en de rijkste fabrieken.

Hij was van natuur een heldenschilder, de heldenschilder bij uitnemendheid; hij was het in zijne onderwerpen, hij was het in zijne uitvoering; hij was de meest dramatische kunstenaar die ooit leefde, terzelfder tijd als de rijkste en meest verfijnde kolorist, en geen wonder dan ook dat die overheerschende kenmer-

ken zich weerspiegelen in zijne landschappen. Een viertal ervan zijn met mythologische tooneelen gestoffeerd: de geschiedenis van Philemon en Baucis, de schipbreuk van Eneas, de jacht van Meleager en Atalante, Ulysses op het eiland der Pheakiërs aanlandende; maar die episodes nemen eene volkomen onbeduidende plaats in. In een grooter getal is de natuur zelf dramatisch en episch opgevat: zoo het geweldig onweer dat heel de bergstreek, waar Philemon en Baucis wonen, in een onmetelijken waterval omschept; het tempeest op zee in de schipbreuk van Eneas, met de waters, die komen beuken tegen den voet van den berg en de boomen, die gebroken in den afgrond rollen. Bij andere neemt de afgebeelde menschenhandeling eene aanzienlijke plaats in; zoo de Boerendans en de herder die op de fluit speelt. Een enkele maal vervullen de bouwvallen een gewichtige decoratieve rol. Maar over het algemeen wordt het landschap in zijnen vollen eenvoud gegeven, het boerenlandschap zooals het in Brabant te zien is met zijne weelderige weiden en akkers, zijne hoog opgaande boomen, met rijke bladerenkroon, en met de gewone handelingen die er voorvallen: de boer, die met zijn kar van het veld terugkeerende in den modder blijft steken, een voorvalletje dat op de boorden der Barebeek vroeger altijd aan te zien was, de jager, die des morgens op het wild loert, de stalmeiden, die de koeien melken, de paardeknecht, die zijne beesten drenkt of soortgelijke alle-daagschheden.

De held op deze tooneelen is het licht, dat hier als elders zijn wonderen verricht, dat geene beperkte en afgesloten kringen beschijnt, zooals in zijne historieschilderingen, maar ver weg over onbegrensde ruimten glijdt en speelt. Elk oogenblik van den dag wisselt dit licht af van aard, van tint en van werking, en in Rubens' landschappen vindt men al die gedaante-veranderingen weergegeven met de stemmingen, die zij in 's kunstenaars gemoed doen ontstaan. De vroege morgenstond met de lucht vol mist en nevel, die traagzaam optrekt en den jager in den killen dampkring doet huiveren; de middagzon, die vroolijk het water doet sprankelen in de beek, op wier oever de herder leunt op zijn staf in de schaduw der boomen; de ondergaande zon, die ginds achter den heuvel in een glorie van stralen wegzinkt of wel, die in het dichte bosch door het loof hare stralenvlammen schiet en als in vuurpijlen losknalt; de kalme nacht, waar in het droomende rustige plein, op den boord van een boschje, het paard geheel alleen, verloren in de eenzaamheid, staat te grazen, terwijl de maan daarboven op de wolken rust en hier beneden vlot op het ven. Al die dingen zijn gevoeld met innigheid, met het geluk ze te mogen genieten en uitgesproken met den eenvoud en het gemak van zeggen, dat Rubens eigen is.

Hij liet zich dikwijls helpen door Lucas van Uden zooals hij zich dikwijls liet helpen in zijn andere werken door van Dijck en van Thulden, en Quellin, door Snijders en Paul De Vos en Jan Wildens en Jan Breughel, niet omdat hij, wat zij schilderden niet beter schilderen kon, maar om spoediger te gaan en omdat hij met weinige penseelstreken hun werk toch tot het zijne omschiep.

De werken, die van Uden naar zijne teekeningen aanlegde, hertoetste hij, gaf hij licht en zoo doende leven. Menig stuk ook schilderde hij geheel alleen en in deze, zooals in zijne twee groote werken uit de pinakothek van Munchen komt vooral de oorspronkelijkheid zijner opvatting van het landschap terzelfder tijd als zijn ongeëvenaarde vlotheid en breedte van toets uit.

Het landschap met het kasteel van Steen is een van die eigenhandige en meesterlijke landschappen van Rubens. Het is bij het naderen van den avond gezien. Rechts spreidt zich eindeloos ver het weiland uit, alleen door lichte rimpelingen van den grond en groepjes knotwilgen onderbroken. Daar neigt de ondergaande zon ten westen en verft hemel en aarde in roodgetinten gloed. Te linkerhand glijdt het felle licht door de boomen, die het kasteel omringen; het wordt door het loof getemperd, gezift en verfijnd. Het gebouw wordt bestraald door de dalende zon en baadt en brandt in vollen gloed. Op de brug een hengelaar, te linkerhand Rubens zelf met zijne vrouw, een zijner kinderen en de min; op den voorgrond een boerenkar en een jager, die, verscholen achter een gewirwar van takken en struiken, op een klad patrijzen loert, die ginder ver bij de beek neerligt.

Het stuk toont ons Rubens in al zijne kracht. Het Brabantsche landschap is in heel zijnen eenvoud, in zijne boersche armoede zou men mogen zeggen, weergegeven; het heeft niets aantrekkelijks dan zijn ongemetenheid, die ver, zoo ver het oog draagt wegschuift naar den achtergrond en vrij spel laat aan het zonnelicht om er over te glijden en op te spelen met al zijn rijke glansen. Aan den rijker gestoffeerden kant viert het zonnelicht een blijder feest, het kaatst daar tegen de boomstammen, tegen den jager, tegen de boerenkar en sprankelt in blank vlammeende vonken op; verder dringt het door tot het gebouw en dompelt het in een bad van goud, omtoovert het met een glorie, rijker dan die waarvan de sprookjes gewagen. Hemel en aarde gaan mee op in die apotheose, het schoonste wat de mensch te zien krijgt, te schoon zou men wanen om door het penseel te worden weergegeven en te schoon inderdaad, wanneer dit penseel niet door de hand van een Rubens gehouden wordt.

29. GONZALES COQUES.

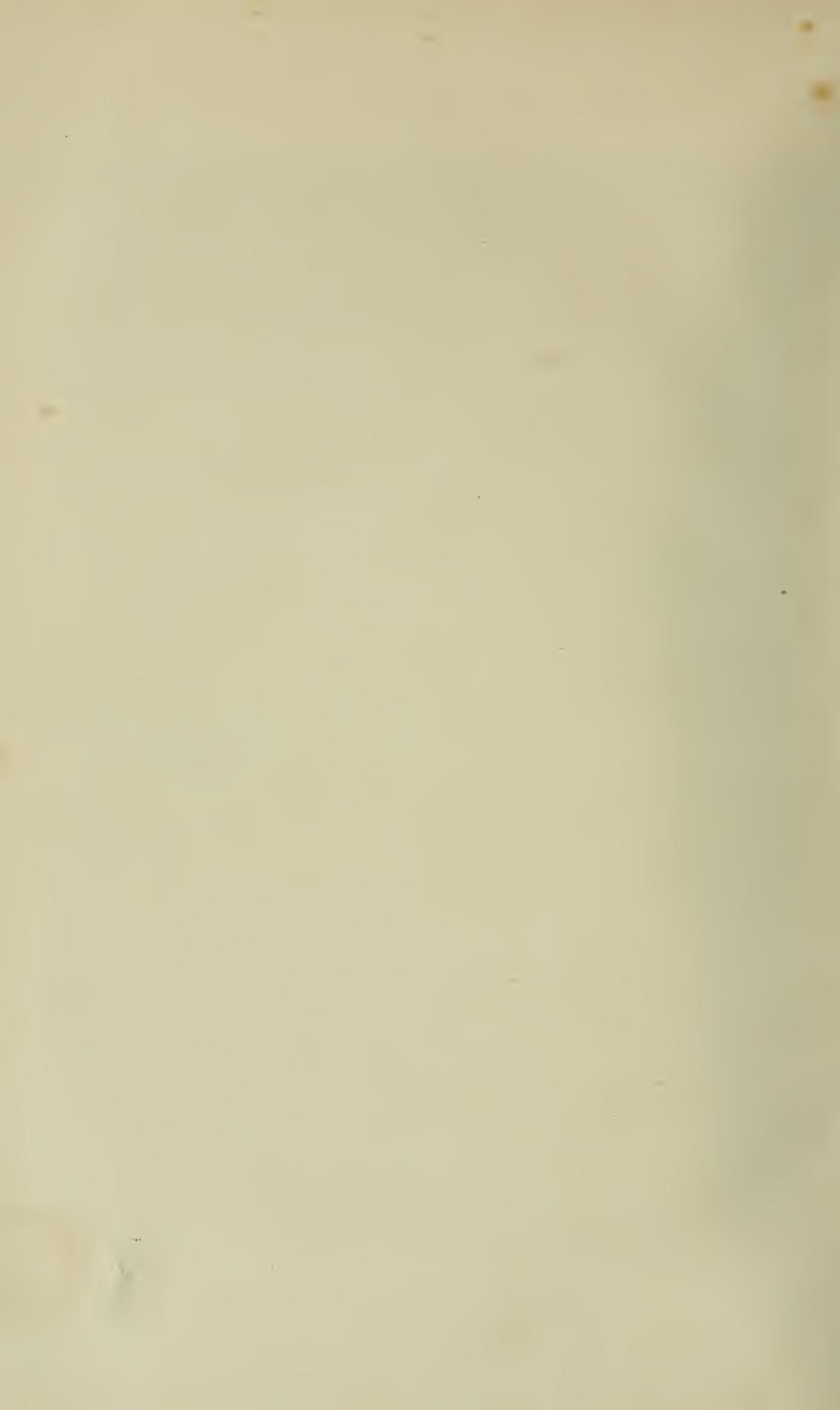
Gonzales Coques bekleedt eene afzonderlijke plaats in de Vlaamsche schilderschool, het meest overeenkomende met die, welke Thomas De Kesyer inneemt in de Hollandsche: hij schilderde voornamelijk familieportretten van kleine afmeting. Toen hij rond 1640 tot de jaren gekomen was, waarop hij zijn eigenaardigen trant aannam, stierf Rubens en met hem de hoogste vertegenwoordiger der historieschildering; Jordaens kon nog tot in 1678 in dit vak den roem van Antwerpen ophouden, maar buiten hem was het verval zichtbaar en snel toenemend. Rubens' leerlingen vervaardigden groote doeken, ledig van stof en zonder oorspronkelijkheid van bewerking. Nevens hen trad de kleine en de gemoedelijke kunst meer en meer op den voorgrond. In de laatste toen verlopen honderd jaar waren er in Antwerpen wel voortdurend schilderijen van bescheiden afmeting voortgebracht: heel de familie Breughel had er geleverd en eveneens de van Balen's, de Teniersen, Sebastiaan Vrancx, van Craesbeeck, om niet eens van de dieren- en bloemenschilders te gewagen; maar het gemoedelijke, het intieme ontbreekt in nagenoeg al deze werken. Zeker de oude Breughel beeldde tafereelen uit het huiselijk leven en uit de volkszedes af, maar gewoonlijk gaf hij hun een moraliseerenden bijsmaak of een algemeene be teekenis. Teniers' tooneelen zijn waarnemingen van het openbaar meer dan van het bijzonder leven der dorpelingen; de stukken van vloeren Breughel en van Hendrik van Balen behandelen onderwerpen aan de fabelleer of aan het zinnebeeld ontleend; de portretten zijn groote staetsiestukken: de bijzondere mensch in zijn huiselijk leven heeft nog geen burgerrecht in de kunst verworven.

Met Coques komt hier verandering in; een heele groep Antwerpsche schilders zoeken hunne onderwerpen in den huiselijken kring der burgerij. Christoffel-Jacob van der Laemen, die spelende en musiceerende gezelschappen, Hieronymus Janssens, die danspartijen, Karel-Emmanuel Biset, die vergaderingen en familieportretten schilderde, Hendrik van Herp, die zijne onderwerpen uit het boerenleven putte, de Ryckaerts, die ze gingen zoeken in de huiskamer van den nederigen werkman, en meer anderen, volgden hem op.

Men mag gerust aannemen, dat de schilders van de huiselijke tooneelen veel leerden van vloeren Breughel en van David Teniers, die den overgang van het tijdperk der algemeene naar dat der bijzondere onderwerpen vormden; men mag er bijvoegen, dat de bloei der fijnschildering in Noord-Nederland bij beoefenaars en liefhebbers van kunst den ommekeer hielp te weeg brengen, dien wij hier aanstippen; maar stellig blijft het dan toch, dat onze Antwerpsche schilder met zijnen Spaanschen naam de eerste was, die, met beradenheid en



GONZALES COQUES.
EEN FAMILIEGROEP.



talent, uiting en voldoening zou geven aan den gewijzigden kunstsmaak.

Wij leefden onder Spanjes heerschappij en hoe weinig diep de invloed van den Zuidelijken geest op den onzen ook inwerkte, uiterlijk waren er bij ons volk hier en daar wel sporen van navolging van het regeerend ras te bemerken. En zoo kwam het, dat, toen onze toekomstige schilder ten doop werd gebracht, zijne ouders het goedvonden hem met den uitheemschen voornaam Gonzalo te begiftigen. Met zijn familienaam hiet hij Kocks of Cocx, en in die laatste spelling liet hij zich in 1640 nog inschrijven als meester der Lucasgilde. Maar hij vond weldra geraadzaam overeenstemming te brengen tusschen zijn Spaanschen voornaam en zijn Vlaamschen van en daar Gonzales niet te verduitschen was, verspaanschte hij zijn stamnaam en maakte er Coques van: zoo vinden wij hem geschreven in de aantekening van zijn huwelijk in de boeken van St. Jacobskerk den 11den Augustus 1643.

Hij werd geboren te Antwerpen, in 1614 of 1618. Er bestaat verschil van meening over den datum. Op zijn portret, uitgegeven in 1649 door Jan Meysens en overgedrukt in Cornelis De Bie's *Gulden Cabinet* van 1661, staat te lezen, dat hij in Antwerpen ter wereld kwam in 1618 en in een akt, aangehaald door den heer van den Branden *) en verleden den 15den Januari 1666, verklaarde hij zelf 48 jaar oud te zijn, aldus bevestigende de opgave van den graveur. Maar de heer van Lerijs zocht te vergeefs in de doopboeken der parochiën van Antwerpen op het jaar 1618 naar zijn naam; hij vond integendeel een Gonzalo of Gonzala Coc ingeschreven den 1sten December 1614. †) De heer van den Branden ziet in den doopeling van 1614 een zuster van onzen Gonzales. Maar wij moeten doen opmerken, dat deze laatste reeds in 1626—1627 als leerling in de schilderkunst werd ingeschreven in de Liggeren der Sint-Lucasgilde; dus wel wat heel vroeg voor iemand, die in 1618 zou geboren zijn. De twijfel schijnt mij nog altijd geoorloofd over den waren datum.

Wat er van zij, in 1626—7 trad Coques in de leer bij Pieter Breughel den derden van dien naam, in zijn tijd gekend als een zeer verdienstelijke portretschilder. Eerst in 1640—1 werd hij meester in de Lucasgilde; van hetzelfde jaar dagteekent zijn oudste gekend stuk, een jonge geleerde aan zijn studietafel gezeten, terwijl zijne vrouw bij het klavier staat, geteekend: *Gonzales F. 1640* en toebehoorende aan het Museum van Cassel. Drie jaar later huwde hij Catharina Rijckaert, dochter van David Rijckaert, tweeden van dien naam, bij wien hij ook in de leer was geweest. Hij maakte zich al spoedig gunstig bekend, want toen in 1649 zijn portret werd gegraveerd wist men reeds tot zijn lof te getuigen, dat de koning van Engeland, Karel I, hem stukken had besteld, dat de hertog van Brandenburg, Frederik-Wilhelm, groot genoeg in hem vond en dat de prins van Oranje, Frederik-Hendrik, hem hoogschatte. Cornelis De Bie voegt er bij, dat de aartshertog Leopold-Wilhelm en don Juan van Oostenrijk, landvoogden der Zuidelijke Nederlanden, ook van hem hielden en dat de prins

*) *Geschiedenis der Antwerpsche Schilderschool*. Blz. 965.

†) *Biographies d'Artistes*. I. 134.

van Oranje, hem een dubbel gouden keten schonk,

Voor al de seldsaemheyt van sijne Const-pinceel.

Daer hij 't Nassous gheslacht gevrocht had op 't paneel.

wordt er bij gerijmeld door den zanger onzer kunstenaars, die hem aan Apelles vergelijkt en hem een Phidias roemt. Die keten draagt de schilder op zijn reeds meer gemeld portret en toont hij met blijkbare zelfvoldaanheid.

Hij stond zeer bijzonder in de gunst van „'t Nassou's geslacht.” In 1645 verlangden Amalia van Solms en de koninklijke prinses van Engeland door hem geconterfeit te worden en den 27sten Mei 1646 liet Frederik-Hendrik hem 450 gulden betalen voor beide portretten. *) Hij schilderde voor denzelfden prins nog een geschiedenis van Amor en Psyche in tien tafereelen, met levensgrooten figuren, die zich in de verleden eeuw nog op het kasteel van Honselaersdijck bevonden. Van den Branden verhaalt een grappige geschiedenis over het ontstaan van dit werk. †)

Frederik-Hendrik had het werk besteld aan Gonzales Coques en deze vergetende, dat, wie een keurig portretje kan schilderen, daarom juist nog geen historieschilder is, had de taak aanvaard. Was het van eerst af zijn plan geweest zich te laten helpen door iemand, die aan soortgelijk werk gewoon was of onderzocht hij bij de uitvoering, dat hem de noodige krachten ontbraken, wij weten het niet, maar vernemen toch, dat hij zich wendde tot Abraham van Diepenbeeck, „een wyt vermaert meester van inventiën,” om van hem schetsen voor de weidsche tafereelen te bekomen. Van Diepenbeeck borstelde in der haast eene schets voor het eerste stuk; Coques ijlt er mee naar den Haag en laat ze goedkeuren door den prins; daarop schildert van Diepenbeeck de negen andere. Coques zou hem voor de eerste 20, voor de overige 18 gulden het stuk betalen, wanneer het werk zou voltooid zijn; hij telde hem al vast 60 gulden op rekening. Nu zette hij zich aan het werk en bracht het naar zijn beste vermogen ten einde. Wanneer het voltooid was reisde hij er mee naar den Haag om het daar zelf te toonen.

Hier wachtte hem echter een wreede teleurstelling. Van Diepenbeeck had zijn confrater de leelijke poets gespeeld zijne schetsen te maken naar de gravuren van Raphael's Amor en Psyche en Coques had niets gemerkt; maar Huygens, een degelijk kunstkenner, had al dadelijk het bedrog ontdekt en toonde de gravuren om iedereen er van te overtuigen. Daar stond nu Coques verdederd en beschaamd; Amalia van Solms nam de zaak goedig op, aanvaardde het werk en betaalde den 28sten Juli 1648 den bedongen prijs van 2000 gulden. Maar Coques toonde zich minder inschikkelijk: hij weigerde van Diepenbeeck de nog verschuldigde 122 gulden te kwijten. Hieruit ontstond een proces, dat eerst in 1654 afliep met een beslissing der dekens van de Sint Lucasgilde, die

*) Oud Holland. IX, 189.

†) In zijn hooger genoemd werk. Blz. 968.

oordeelden, dat het werk van Van Diepenbeeck al duur genoeg betaald was met de 60 gulden, die hij op rekening ontvangen had.

Rond denzelfden tijd als de *Geschiedenis van Amor en Psyche* werd aan Gonzales Coques een der tafereelen van de Oranje-zaal in het huis ten Bosch besteld door Amalia van Solms, namelijk „de Aanbieding der *Survivance*.” Het is best mogelijk dat het ongeval, overkomen bij het afleveren van *Amor en Psyche*, den schilder deed afzien van het nieuwe werk, want niet hij maar Theodoor van Tulden voerde het groote historiestuk uit.

De voorkeur door de prinses van Oranje gegeven aan de schilders uit het zuiden of aan kunstenaars van gelijke strekking: Jordaens, Frans Pietersz. De Grebber, Theodoor van Tulden, Cesar van Everdingen, Geeraart van Honthorst om haren gemaal te vereeuwigen, wanneer in haar eigen land Rembrandt, Frans Hals, Govert Flinck en zooveel anderen in vollen bloei waren, geeft wel stof tot verwondering. De vorstin hadde zich waarschijnlijk tot Rubens gewend hadde deze nog geleefd; zij koos leerlingen of kunstverwanten van hem nu de groote meester uit het zuiden verdwenen was. Om een gelijke reden moet zij Gonzales Coques gekozen hebben om haar portret in klein formaat te schilderen, liever dan zich tot Thomas De Keyser, Geraard Ter Borch, Geraard Dou of een der groote portretschilders van haren tijd te wenden. Want Coques, hoezeer hij zich mocht onderscheiden van zijne landgenooten, en welke ook de invloed der Hollanders op hem mocht geweest zijn, was dan toch nog altijd Vlaming, bezittende de kenmerken, die de Antwerpsche School van die der Noorderburen onderscheidde. De Zuiderlingen schilderden vettig en gesmijdig, waren malsch in hunne vleezen, min of meer theatraal in hunne voordracht; de Hollanders waren in vergelijking keurig van bewerking, vast van vleesch, hoog van toon, puttende uit de werkelijkheid en vijandig aan opgeschroefdheid en pralerigheid van voorstelling. Coques behield ook in zijne kleine fijne stukjes de eigenaardigheden van Rubens' stadgenooten.

Hij schilderde nagenoeg uitsluitend portretten en meestal familiegroepen, vereenigd in de pronkkamer of voor den achtergevel hunner woning; het portret werd aldus onder zijn hand niet meer de mensch, die genomen is uit zijn eigen wereld om geplaatst te worden in een lijst, die hem afzondert van zijn medemenschen en zijn gewone omgeving; de modellen blijven deel maken van hun gezin, leven voort in hun huiselijk midden, dragen bij om een tafereel te vormen, waarin zij minder verplicht zijn te poseeren en zich natuurlijker kunnen houden. en bewegen.

Van die stukken bestaan er wel niet bijzonder veel en zullen er wellicht een groot getal verloren gegaan zijn, maar toch vindt men ze, al zij het dan slechts in een of twee exemplaren, in een dozijn Museums of groote verzamelingen van Europa.

Historiestukken schilderde hij niet veel, zijn avontuur met *Amor en Psyche* verklaart genoeg waarom; de Arenberg-galerij te Brussel bezit echter van hem een *Martha en Maria*, het keizerlijk Museum van Weenen een *Ru-*

dolf van Habsburg en den priester, beide in zijn gewoon klein formaat. Hij schilderde in verscheiden Galerijgezichten de figuren der liefhebbers zooals het koninklijk Museum van den Haag er een van hem bezit, maar deze stukken verschillen eigenlijk niet van aard met zijne familiegroepen. Nog maakte hij kleine tafereeltjes van zinnebeeldige beteekenis of karakterstudiën, zooals de *Vijf Zinnen* toehoorende aan de National Gallery, waarvan het Museum van Antwerpen een tweede exemplaar bezit en voor welke hij zich zelve en gekende personen tot modellen koos; en zoo nog de *Zeven Hoofdzonden* vermeld in de „Besluit-reden” van Ogier's *Seven Hoofd-Sonden*.

De *Vijf Zinnen* zijn kleine stukjes, bruin in de vleezen, maar licht en dun gepenseeld, schetsmatig van bewerking en fijn van toon. De halve miniaturist, die Coques is, toont zich hier breeder van penseeling dan de meeste historieschilders van zijnen tijd.

Behalve deze vijf paneeltjes bezit het Londensche Museum vooreerst nog een vrouwenportretje op zilver geschilderd, ivoorachtig van toon, kostelijker van licht en tint en liefelijker van uitzicht, zooals trouwens wel past bij een damesportret; verder nog een familiegroep, waarvan de afbeelding hierbij gaat, verreweg het belangrijkste van wat in de National Gallery van den meester te vinden is en een der merkwaardigste stukken van Coques.

Een heel huisgezin wordt voorgesteld: vader, moeder, vijf kinderen en een juffer die bloemen plukt. Vader, met een deftig gebaar en sierlijke houding, zet den voet op de onderste trede van de trap, die naar zijn rijke woning leidt, hij is geheel in het zwart met breeden witten geborduurd kraag en zwarte, lange, krullende pruik; hij is een man van gewicht, die het weet en toont. Dan volgt moeder, gekleed in een zwart zijden japon, die aan de voorzijde uitgesneden is en in een rooden zijden rok met breeden gouden boord belegd, kanten kraag en mouwen. Zij is de stille ernstige huisvrouw, voornaam genoeg, maar zonder veel vertoon, de kalme dienaar — of meesterse — van den winderigen mijnheer. De kinderen steken in het rijke en bevallige pak dier dagen, wel wat moedertjesachtig met hunne lange rokken, maar toch allerliefst. Het jongste der kinderen op één na, loopt aan moeders hand, een vogel op de kruk dragende en dien doende opvliegen met een allerbevalligsten zwaai van hoofd en arm. De oudste der vijf bespeelt een mandolien, nummer twee draagt een pop in den arm, nummer drie rolt den loopstoel van het kleinste voort: laat ons hopen voor den heer des huizes, dat deze zijn jongste spruit een jongen moge wezen. In den achtergrond links ziet men den ingang des huizes met een paar cariatiden tegen de deurposten, rechts eene gebeeldhouwde fontein; in het midden heeft men een zicht op den tuin en de lucht; op den voorgrond spelen een paar hondjes. Het stuk werd in 1826 van den heer Mettepenning te Antwerpen gekocht, later door Nieuwenhuys aan Sir Robert Peel verkocht en in 1871 met dezès verzameling door de National Gallery aangeworven.

Men kan bij het zien van dat stuk waarlijk niet zeggen, dat Coques van iemand afstamt: hij schildert keurig zonder gemanierdheid en gepierdheid; hij

blijft breed en los. Er is wel iets van Rubens in de naïeve waarheid en beweging van de kinderen, wel iets van van Dyck in de voornaamheid der ouders, maar dit zijn niets meer dan weergalmen van den stijl, die toen heel de school overheerschte. Zijn kleur is Vlaamsch, maar herinnert aan die van geen ander schilder in het bijzonder. Alles te zamen is hij een zeer smaakvolle en talentvolle kunstenaar, oorspronkelijk genoeg om zijn eigen plaats te veroveren en te behouden; niet dat die plaats zoo hoog is, maar het is de zijne, en hij mag er fier op zijn. Hij bracht de fijschildering, de losheid van houding, de breede zwierigheid in het portret; op voorname en harmonieuse wijze schilderde hij voorname en gelukkige menschen.

Er zijn, helaas! ook donkere punten in zijne werken, donker in den dubbelen zin des woords: het schoone licht van Rubens, van Dijck en Teniers is uitgedoofd en in de plaats is getreden een valsch en gekunsteld, in den aard van datgene, welk de achtergronden der portretten van de gelijktijdige Hollanders, Nicolaas Maes in zijn tweede manier en Govert Flink in zijn latere stukken onderscheidt en ontsiert. Bij Coques heerscht een opzettelijk donker gehouden toon, geen zwaar donker, maar een grijs, dat gemengd is met blauw en bruin, dat onoprecht, onzuiver is, dat in de natuur niet bestaat en dat door de schilders van die dagen uitgevonden werd om hunne figuren beter te doen uitkomen. De figuren komen er dan ook tegen uit; op lichten grond zouden zij mat schijnen, hier fonkelen zij als het ware en leggen warme lichtpunten op het onverkwikkelijk kunstmatige donkergrijs.

Niettegenstaande de nog al ergerlijke dingen, die het proces tegen van Diepenbeeck aan het licht had gebracht, bleef Coques tot het einde zijns levens de achting en de gunst van kunstmakers en publiek genieten. In 1665—6 werd hij voor de eerste en in 1680—81 voor de tweede maal deken der Lucas-gilde gekozen; den 26sten Augustus 1666 verloofde hij zijn eenig kind aan ridder Jaques de Grave, heer van Launay; in 1671 werd hij hofschilder van onzen landvoogd den graaf van Monterey; in 1680 werd hij door zijn medeleden aangeduid om een kunstkamer in den trant van die, welke zich in het Koninklijk Museum van den Haag bevindt, te schilderen voor Jan van Bavegom, procureur van den raad van Brabant, die veel had bijgedragen om aan de gilde een proces te doen winnen, dat zij en de rederijkkamer de Olijftak hadden ingespannen tegen den Jongen Voetboog; een proces, dat 18 jaar duurde en in den loop van hetwelke Coques met den grootsten ijver de belangen der kunstkringen tegen de aanmatiging der gewapende gilde had verdedigd. Om hare dankbaarheid te betuigen stemde de gilde den 16den October 1680 hem eene vergelding van 1550 gulden.

Gonzales Coques stierf den 18den April 1684 en werd in de Sint-Joriskerk begraven.

30. ADAM-FRANS VAN DER MEULEN.

Adam-Frans Van der Meulen was een historieschilder in den volsten zin des woords. Hij beeldde niet af, zooals zijne vakgenooten dit plegen te doen, de eene of andere gewichtige gebeurtenis uit vroeger of later tijden, gekozen met zorg om het gewichtige van het feit of het treffende der handeling, samengevat in een enge ruimte en tusschen een klein getal personen, gedramatiseerd als een tooneel, dat op de planken wordt gebracht; hij schilderde de geschiedenis van den dag, zooals hij ze had zien gebeuren onder zijne oogen, in al hare bijzonderheden; het geheel en de onderdeelen, met de hoofdpersonen en met de ondergeschikten van allen rang; hij gaf ze te zien zooals de dagblad-schrijver ze zou verhalen, met getal en omstandigheden, met de episodes uit de alledaagsche werkelijkheid, die het leven en de kleur van het oogenblik leenen aan de feiten van algemeene beteekenis en aan de handeling der groote menigte.

Het is de eerste, dien wij in de zeventiende eeuw als Vlaamschen meester aantreffen buiten Antwerpen en zijn opdagen te Brussel hangt samen met de geschiedenis der Zuid-Nederlandsche provinciën. Sedert onze gewesten in het bezit van keizer en koningen, erfgenamen van het huis van Burgondië, waren gekomen, was Brussel de gewone verblijfplaats van landvoogden en staatsbestuur geworden; sedert Philips II onze streken had verlaten om er nooit meer den voet te zetten en de Noordelijke provinciën waren verloren gegaan voor hem en zijne opvolgers, was dezelfde stad meer bepaald de hoofdplaats der Zuidelijke Nederlanden geworden. Daar woonde het hof, daar vestigde zich de hoo-ge adel, daar hielden de voornaamste staatslichamen hunne zittingen, en daarheen ook werden de kunstenaars gelokt. Sommige verlieten Antwerpen uit vrijen wil, zooals de oude Peter Breughel; de meesten volgden de uitnoodiging, die zij als hofschilders van vorsten of stadhouders ontvingen: dit deden Otto Vaenius, de jongere David Teniers en meer andere minder bekenden. Aldus ontstond te Brussel, zoo niet een kunstschool, dan toch een kunstleven. Antwerpen bleef nog altijd de bakermat, de zetelplaats van de Vlaamsche schilderschool, maar met het verdwijnen harer groote meesters, moest zij haren roem, die al erg aan het verminderen was, nog gaan deelen met de naburige mededingster. Meer dan één hofschilder onzer landvoogden, hoe druk de bestellingen hem dan ook uit Brussel toekwamen, bleef in Antwerpen wonen, zooals Rubens en Vloeren Breughel deden; anderen, die, om zoo te zeggen, in den dagelijkschen dienst der vorsten waren, moesten zich metterwoon wel te Brussel vestigen.

Onder deze laatsten telt Peter Snayers, die te Antwerpen geboren was en



ADAM, FRANS VAN DER MEULEN.
VERTREK NAAR DE JACHT.



aldaar gedoopt den 24sten November 1592. Hij ging in de leer bij Sebastiaan Vrancx en leerde van dezen de kleine kruimige figuurtjes schilderen, die wij op beider tafereelen aantreffen. Maar hij legde zich meer bepaald toe op het schilderen van veldtochten en veldslagen. In 1628 vertrok hij naar Brussel en bleef daar in dienst van den landvoogd, totdat hij er in 1667 overleed. De man is ons weinig bekend, zijne beste stukken bevinden zich in het buitenland, waarheen onze landvoogden ze meenamen bij het verlaten onzer streken of waarheen hunne erfgenamen ze deden zenden. Het koninklijk Museum van Madrid bezit er zoo zestien, het keizerlijk Museum van Weenen zeventien. Snayers had een leerling, die hem moest navolgen en overtreffen.

Deze was onze Adam-Frans van der Meulen. Hij werd geboren te Brussel in 1632, ging in de leer bij Peter Snayers, schilderde jachten en waarschijnlijk ander bedrijf, waar paarden bij te pas kwamen, en maakte zich al ras een goeden naam. Colbert, de machtige minister van Lodewijk XIV, zoo gaat het verhaal, zag van zijn werken, was er zeer mee ingenomen, kreeg lust om ze te koopen, maar raadpleegde, vooraleer een beslissing te nemen, Le Brun den hooggevierden koninklijken schilder. Deze was vooral getroffen door het talent, waarmede de jonge kunstenaar zijne paarden schilderde, berekende dat hij in hem een geschikten helper zou vinden om die dieren in zijne historiestukken te penseelen en ried den staatsman aan den Brabander naar het Fransche hof te lokken. Zoo gebeurde het, en in 1665 vinden wij van der Meulen gehuisvest in de koninklijke weverij der Gobelins bij Parijs met een jaarwedde van 6000 livres, als hofschilder zijner Majesteit Lodewijk XIV.

Het eerste werk, dat hij maakte voor de Gobelins, gezamenlijk met Le Brun, waren twaalf kartons voor tapijten, waarop zoovele koninklijke kasteelen waren afgebeeld, elk in een verschillende maand des jaars. De kasteelen ziet men in den achtergrond; de voorgrond is gestoffeerd met personages; op de zijkanten rijzen twee kolommen in de hoogte, tusschen welke bloemfestoenen of draperij en hangen, die in het midden opgebonden zijn aan een schild, dragende het maanteeken van den dierenriem. Landschap en handeling der personages zijn gekozen naar het jaargetij, waarin het kasteel is afgebeeld. De twaalf schilderijen bevinden zich tegenwoordig in het kasteel van Versailles, tot Museum ingericht; twee der kasteelen door van der Meulen vindt men insgelijks in het Museum van den Louvre.

In 1667 verandert de taak van van der Meulen. Philips IV van Spanje was twee jaar te voren gestorven en de koning van Frankrijk vond het oogenblik gunstig om zijn opvolger Karel II, een zwak kind, te berooven van een deel zijner erfelijke staten. Lodewijks vrouw was een dochter van Filips IV, en in haren naam eischte hij de provinciën van het oude Burgondische Huis, de Spaansche Nederlanden en Franche-Comté, op. Hij viel in de Belgische gewesten met een leger, aangevoerd door zijn grootsten veldoverste Turenne. Achtereenvolgens werden Charleroi, Winoxbergen, Veurne, Ath, Doornik, Denendermonde, Aalst en Rijsel ingenomen. Het volgende jaar veroverde hij Franche-

Comté en sloot een vrede, waarbij hij die laatste provincie weergaf, maar de steden, in het Vlaamsche en Waalsche land buitgemaakt, behield.

Van der Meulen vergezelde den koning op zijnen tocht naar Vlaanderen en Burgondië, schetste en schilderde wat hij kon, en in Parijs teruggekeerd toog hij ijverig aan den arbeid om af te werken wat op reis slechts aangelegd of voorbereid was. Zoo bracht hij op het doek de voornaamste gebeurtenissen van dezen tweejarigen veldtocht, die meer een plezierreis dan een gevaarlijke onderneming was. Van der Meulen had dan ook geen bloedige gevechten te schilderen, alleenlijk legers in aantocht, of kampeerende rond een ingesloten stad en de intrede van koning en koningin in de eene of andere veroverde veste. De Louvre alleen bezit acht schilderijen, gebeurtenissen van 1667 weergevende: het Leger des Konings kampeerende rond Doornik, een onderwerp dat eveneens op dezelfde wijze behandeld werd door hem in een stuk, dat het Museum van Brussel bezit; de Aankomst van Lodewijk XIV voor Dowai; de Optocht van het leger naar Kortrijk; de Belegering van Aude-naarde; de Intrede van den koning en van de koningin in A-trecht; het Gezicht op Rijsel in gesloten door het leger des konings; het Gevecht nabij de vaart van Brugge. Uit den veldtocht van 1668 bezit hetzelfde Museum geen ander stuk dan de Belegering van Dole, waarschijnlijk het eenige werk, waartoe de krijgssaden van dit jaar stof leverden.

Er verliepen nu vier jaren zonder eenig wapenfeit van belang, maar in 1672 voelde de koning nogmaals behoefte zijne veldoversten en legers te benuttigen en lust om zijn macht uit te breiden. Ditmaal moest Holland het ontgelden en werd het aangerand zonder eenigen schijn van recht of rede. De inval gebeurde langs Limburg, de Rijn werd bij Elten overgetrokken, Gelderland, Overijsel, Drenthe, Utrecht veroverd, Amsterdam bedreigd. Op het oogenblik dat alles verloren scheen werd echter het gevaar afgekeerd; Lodewijk XIV verliet Holland en ging voor de tweede maal Franche-Comté veroveren. Het jaar nadien keerde hij terug naar Limburg, waar hij Maastricht belegerde en innam. Van der Meulen had hem gevolgd op den veldtocht in het Noorden; hij schilderde zelf den overtocht van den Rijn en woonde de belegering van Utrecht, Grave en Naarden bij. Van deze laatste feiten maakte hij teekeningen, die zijne leerlingen Martin en Bonnard op doek zouden brengen. Hij zelf schilderde het beleg van Maastricht, waarbij de koning zich bijzonder onderscheiden had. Eveneens was hij den vorst op zijn tweeden tocht naar Burgondië gevolgd, waar hij gezichten van verscheiden steden en kasteelen afbeeldde.

Zoo duurde de oorlog voort tot in 1678, wanneer de vrede van Nijmegen er een einde aan kwam stellen. Van der Meulen vergezelde immer den koning, zijne voornaamste wapenfeiten op het doek brengende: in 1675 de Intrede in het veroverde Dinant; het jaar daarop volgende, de Belegering van Condé en van Aire; in 1677, die van Valenciennes en van Kamerijk en den Slag van Cassel; in 1678 de Inneming van Ieperen. Hier-

mede eindigt het tijdperk van zijn onafgebroken werkzaamheid in dienst van Lodewijk XIV. De Louvre, die van hem den Overtocht van den Rijn, de Inneming van Maastricht, de Belegering van Dinant en den Stormloop tegen Valenciennes bezit, heeft van zijn jaren na 1678 niets anders meer dan de Belegering van Luxemburg in 1684 en die van Namen in 1692. Onnoodig te doen opmerken dat de laatste hem verkeerdelijk wordt toegekend, daar de schilder — ook volgens den Catalogus van den Louvre — den 15den October 1690 overleed en dus sedert twee jaar gestorven was, toen het wapenfeit zich voordeed. Waarschijnlijk werd het stuk vervaardigd door een zijner leerlingen, die trouw zijnen trant volgde.

Men zegge wat men wille, de taak, die van der Meulen op zich had genomen, was, van een zedelijk standpunt beschouwd, niet bijzonder hartverheffend noch vereerend. De meeste overwinningen of innemingen van steden die hij te verheerlijken kreeg, keerden ten nadeele zijner eigen wettige vorsten en de rooftochten, waarop hij den grooten koning vergezelde, waren ondernemingen tegen zijne landgenooten. Onze koningen woonden niet in ons midden, zij waren nagenoeg vreemdelingen voor ons geworden; maar Lodewijk XIV kon tegen hun recht toch geen ander recht doen gelden dan dat van den sterkste en den zwaren last dier pleging van ruw geweld hadden burgers en boeren uit des schilders geboorteland te verduren. Hij was bijna in den toestand der van der Velde's, toen zij in den dienst van den koning van Engeland traden en op zijne vloot tegen die der Hollanders uitzeilden. Lodewijks veroveringen waren wel niet erg bloedig; maar verwoesting op den akker, ellende in de steden, verarming tallen kante waren er toch de noodzakelijke gevolgen van. De koning en zijne troepen konden er heel schilderachtig uitzien in hun kleurig pak met al hun strikken en kwispels; de platgelopen velden, de beschooten vesten der steden moesten dan toch een pijnlijken indruk maken op elken Brabander, die niet alle gevoel van verwantschap met de geteisterde bevolking verloren had.

Als schilder bezat van der Meulen een zeer wezenlijk talent. Zijn meester Snayers had hem het goede voorbeeld gegeven; deze wist de belegering eener stad of den tocht van een leger op te vroolijken en kleur te geven met op den voorgrond allerlei schilderachtige groepjes te scharen, die er hoegenaamd niet bloedorstig noch oorlogszuchtig uitzien. De belegerde stad wordt op het achterplan geschoven, te midden van groene weiden, waar zij afgeteekend staat, meer als een stedeplan op een kaart dan als een machtige groep van gebouwen, die hunne nokken en torens tegen den hemel afteekenen. Van der Meulen had een gelukkiger opvatting. Op het voorplan is ook bij hem het bedrijvige en opgewekte leven in vollen gang, de belegerde stad of de oprukkende troepen worden naar het achterplan geschoven en doen daar enkel dienst als toevallige bijzaken in het landschap en stoffeering van het tooneel. Bij Snayers ziet men, dat de episodes er moedwillig bijgebracht zijn als schermen om het tooneel te sieren; zij zijn heel mooi gedaan, maar blijven zonder verband met de dingen, die ginder

ver omgaan en om welk het dan toch eigenlijk te doen is. Bij van der Meulen is er versmelting, harmonie van lijn en toon tusschen den voor- en den achtergrond, tusschen de gemoedelijke en jukkende personages van hier en de hoog ernstige en positieve dingen van ginder. Het heele tafereel wordt niet enkel een stuk uit het ware leven; het krijgt iets natuurlijks, iets genoeglijks, haast iets feestelijks. Zijne stoffeerende personages zijn daar dan ook niet omdat hij gedwongen was ze er bij te halen en spelen geen rol van nuttigheden; zij zijn er omdat zij er bij hooren, omdat zonder hen het tooneel niet volledig zou zijn; zij worden gekozen, geschikt, geteekend en gekleurd met een zelfde gemak, met een gelijke gesmijdigheid en behagelijkheid als alles wat van der Meulen penseelt.

Men zie bijvoorbeeld het Beleg van Doornik door Lodewijk XIV uit het Museum van Brussel of uit den Louvre. Op den voorgrond, rechts, een pater vóór eene officierstent op een koffer gezeten, die zijn getijden leest; mannen, die slapen; andere, die hun toilet of dat hunner paarden maken; hoefsmeden, die de paarden beslaan; soldaten, die kaart spelen, of drinken in het zonken of in de schaduw der hooge boomen; de schilder, die voor zijn doek zit te werken; kisten en pakken, over den grond verspreid; bontgekleurde tenten en nog bonter krijgslieden; uitgespannen wagens; in het verschiet troepen ruitery, die in verkenning of om voeder uitgereden zijn en heel in den achtergrond de stad met hare vesten en torens, die samen met het landschap een rijke omlijsting tot dit afgewisselde en drukke tooneel levert.

In de schilderij uit de National Gallery, waarvan de afbeelding hierbij gaat, krijgen wij iets anders te zien. Tegen den kant van een beboschte hoogte en bij het ingaan eener vallei, die door kale heuvels is afgesloten, heeft eene koets, waarin een paar aanzienlijke heerschappen gezeten zijn, stil gehouden. De zes schimmels, die er voor gespannen zijn, staan rustig stil of trappelen van ongeduld; vóór hen liggen de jachthonden op den grond. Nevens het raam van het rijtuig staan twee ruiters in eerbiedige houding de bevelen der meesters te wachten; daar achter tal van jonge edellieden, te voet of te paard, evenals de andere personages niet in jachtkleedij, maar in lange pruik en stadsgewaad. De heeren in de koets zijn klaarblijkelijk van den hoogsten rang en naar het leven geconterfeit; de paarden zijn prachtig van stal en uitvoering en ze zien de begrijpt men dat Le Brun zich veel beloofde van van der Meulen's medewerking; want het stuk dagteekent van vóór des schilders verhuizing naar Parijs: „A. F. V. MEULEN FEC. 1661 BRUXEL” staat er op te lezen. Het landschap is zoo licht weg en zoo behendig gemaakt, dat men er het werk van een man van het vak meent in te zien, en van der Meulen mocht wel voor zoo een doorgaan. Het is een aanvallig, schitterend tafereeltje met zijne helder glimmende paardjes en de heertjes fijn van kleur en penseeling. Het verkregen effect is buitengewoon decoratief, de schilder heeft het gezocht en verkregen met de figuurtjes van het voorplan vinnig te doen uitkomen tegen het gedempte achterplan en de vaalgrijze lucht. Al de hoedanigheden, die wij te loven hebben in van der Meulen's latere werken, vinden wij hier, hij wist

reeds, toen hij nog in Brussel werkte, alles zoo te schikken dat het tooneel er bevallig en harmonisch uitzag. Hij was een geboren hofschilder en vóór hij de wapenfeiten van den vreemden grooten koning verheerlijkte, had hij de feestbedrijven der heeren van het eigen land op prettige wijze afgebeeld.

Hij neemt geen rang onder de groote meesters, zooals er in de eerste helft zijner eeuw hadden gebloeid; maar hij was hun kunstvaardige volgeling, die hun alle eer aandoet en die in het buitenland onze kunst deed hoogachten, wanneer zij ten onzent naar haar verval neigde en hier niet meer den steun en de waardeering vond, die zij in ruime mate aan het Fransche hof genoot.



ONDER TOEZICHT VAN MAX ROOSES WERD DOOR DE
UITGEVERS-MAATSCHAPPY „ELSEVIER” UITGEGEVEN:

 HET SCHILDERSBOEK 

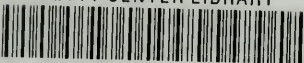
NOORD- EN ZUID-NEDERLANDSCHE SCHILDERS IN MONO-
GRAPHIEËN DOOR TIJDGENOOTEN, MET REPRODUCTIËN IN
HOUTGRAVURE, AUTO- EN PHOTOTYPIE IN DEN TEKST EN
MET ETSEN, PHOTOGRAVURES EN VOLBLAD-AUTOTYPIEËN
ERBUITEN. * * * * *

ETSEN VAN PH. ZILCKEN. * * * * *

DEELEN 1—4 BEVATTEN DE BESCHRIJVINGEN VAN DE KUNST
EN HET LEVEN VAN 48 HOLLANDSCHE SCHILDERS; DEEL V
IS GEWIJD AAN DE VLAMINGEN. * * * * *

PRIJS BIJ INTEEKENING *f* 22.50 PER DEEL, GEBONDEN IN
LINNEN STEMPELBAND NAAR EEN ONTWERP VAN W. O. J.
NIEUWENKAMP. — PRIJS PER DEEL AFZONDERLIJK *f* 24.50.

GETTY CENTER LIBRARY



3 3125 00448 8470

