



De oorsprong, ontwikkeling en betekenis van het Romanisme in de Nederlandsche schilderkunst

<https://hdl.handle.net/1874/301720>

4. qu 92, 1928. / qu. portef.)

DE OORSPRONG, ONTWIKKELING EN
BETEEKENIS VAN HET ROMANISME IN
DE NEDERLANDSCHE SCHILDERKUNST

BIBLIOTHEEK DER
RIJKSUNIVERSITEIT
UTRECHT.

C. M. A. A. LINDEMAN

A. qu.
192

DE OORSPRONG, ONTWIKKELING EN BETEKENIS VAN HET
ROMANISME IN DE NEDERLANDSCHE SCHILDERKUNST

DE VERGELIJKING VAN DE
EENDELIJKE EN DE
MEERDELIGE VERBODEN

DE VERGELIJKING VAN DE
EENDELIJKE EN DE
MEERDELIGE VERBODEN

BRONNEN
DE VERGELIJKING VAN DE
EENDELIJKE EN DE
MEERDELIGE VERBODEN

DE OORSPRONG, ONTWIKKELING EN BETEEKENIS VAN HET ROMANISME IN DE NEDERLANDSCHE SCHILDERKUNST

PROEFSCHRIFT

TER VERKRIJGING VAN DEN GRAAD VAN
DOCTOR IN DE LETTEREN EN WIJSBE-
GEERTE AAN DE RIJKS-UNIVERSITEIT TE
UTRECHT, OP GEZAG VAN DEN RECTOR-
MAGNIFICUS, DR. B. J. H. OVINK, HOOG-
LEERAAR IN DE FACULTEIT DER LETTEREN
EN WIJSBEGEERTE, VOLGENS BESLUIT VAN
DEN SENAAT DER UNIVERSITEIT, TEGEN
DE BEDENKINGEN VAN DE FACULTEIT
DER LETTEREN EN WIJSBEGEERTE TE VER-
DEDIGEN OP VRIJDAG 13 JULI 1928, DES
NAMIDDAGS TE 4 UUR, DOOR

CATHARINUS MARIUS ANNE
ALETTUS LINDEMAN

GEBOREN TE ZUTPHEN

BIBLIOTHEEK DER
RIJKSUNIVERSITEIT
UTRECHT.

AAN MIJN VROUW.

DIT PROEFSCHRIFT OMVAT SLECHTS DE LAATSTE HOOFD-
stukken van een monographie over het werk van JOACHIM A. WTEWAEL,
welke slechts om practische redenen niet in haar geheel als dissertatie
kon worden voorgelegd.

Bij het beeindigen mijner tweede universitaire studie moge ik een woord van oprechten dank richten tot die docenten van de Faculteit van Letteren en Wijsbegeerte, wier colleges ik het voorrecht had langer of korter te volgen; in het bijzonder tot U, Hooggeleerde VOGELSANG, hooggeachte promotor, voor uw onvermoeide belangstelling in den gang mijner studie en uwe niet genoeg te waardeeren bereidvaardigheid tot het geven van uw veelzijdige en steeds parate voorlichting. Den vriendschappelijken omgang, dien gij mij steeds, en gedurende het jaar, waarin ik het assistentschap bij U waarnam, dagelijks hebt geschonken, zal ik mij blijven herinneren als een niet minder rijk voorrecht.

Ten zeerste blijf ik betreuren, dat ik ten gevolge van de vaak moeilijke omstandigheden, waaronder ik mijn studies heb volbracht, niet al het voordeel heb getrokken uit Uw onderwijs, Hooggeleerde LIGTENBERG, dat gij, zelfs wanneer gij bijwijlen te kampen hadt met uw gezondheid, met des te bewonderenswaardiger geestdrift en volharding ten beste gaat. Hieruit moge volgen, hoezeer ik U nochtans dankbaar ben voor het vele — multum èn multa — dat ik van U ontving. Gaarna erken ik de voordeelen van de strenge methode, welker groote traditie gij vertegenwoordigt.

Mijn dank gaat verder tot al degenen, die buiten den kring der docenten, het hunne hebben bijgedragen tot het verzamelen der gegevens, die in dit proefschrift zijn verwerkt, in het bijzonder de directeuren en ambtenaren der openbare verzamelingen als het Rijks Prenten-kabinet, het Rijksmuseum, het Centraal Museum te Utrecht, het Mauritshuis, het Museum Boymans, het Prentenkabinet der R. U. te Leiden, het Museum Teyler en der buitenlandsche Musea en kabinetten te London, Oxford, Cambridge, Berlijn, Brunswijk, Hannover, Dresden, Praag, Weenen, München, Parijs, die mij allen zeer bereidwillig ter zijde stonden, en in niet mindere mate geldt deze dank den velen particulieren verzamelaars en kunstgeleerden, die mij zeer gastvrij met raad en daad hielpen; in het bijzonder Dr. C. HOFSTEDE DE GROOT, die mij gedurende vele weken ten zijnen huize zeer vrijgevig inzage verleende in zijn uitermate rijke verzameling van wetenschappelijk materiaal. Een woord van dank ook aan Dr. HULSHOF, den bibliothecaris der Universiteitsbibliotheek te Utrecht en aan Dr. SCHUYLENBURG den Gemeente-

archivaris aldaar, voor de moeite, die zij zich hebben getroost om archivalische gegevens bijeen te brengen, waarbij ik vooral de belangstellende medewerking van de Heeren BRINKHUIS en VAN KLAVEREN Ambtenaren van het Gemeente-archief te Utrecht dankbaar herdenk.

Last, not least, I feel greatly indebted to my father in law TH. P. DAVIES J. P. through whose great liberality I have been enabled to undertake this study, and to my beloved wife for her moral support.

HOOFDSTUK III.

DE BETEKENIS VAN HET ROMANISME IN DE NEDERLANDEN.

HET OEUVRE VAN WTEWAEL EISCHE EEN MONOGRAPHIE, omdat daaraan, beter dan aan het werk van eenig ander Nederlandsch schilder der zestiende eeuw, kan worden aangetoond, welke de eigenschappen en tendenties zijn van de toen heerschende richting in de Nederlandsche kunst, het „Romanisme”, d.i. de orientatie van de Nederlandsche kunst naar die van Italië. Daarom mogen hier eenige beschouwingen over de beteekenis van het Romanisme in het algemeen volgen; want de juiste beoordeeling van Wtewaels werk dient te worden bevrijd van de vooroordeelen, welke in de literatuur telkens weder blijken te kleven aan het verschijnsel Romanisme als zoodanig. Door de meeste, soms zelfs door zeer bevoegde beoordeelaars werd dit gewoonlijk met zekere geringschatting beschouwd; daarentegen dreigt het in den laatsten tijd bij anderen weer in de mode te zullen komen.

In het algemeen wordt den Romanisten verweten gebrek aan oorspronkelijke scheppingskracht, innerlijke leegte, het pronken met vreemde veeren. Vooral bij Friedländer hoort men telkens den min of meer geirriteerden toon, waarmee over deze meesters wordt gesproken. Het is bovenal de figuur van *P. Bruegel d.O.* die de lakenswaardige afhankelijkheid van al de anderen in een scherp licht zou stellen. Zijn naam zou beteekenen het oordeel en tevens het vonnis over de zestiende eeuw.

Bruegel, die wel in Italië is geweest, is de eenige profeet, die de knie niet gebogen heeft voor de Baäls. Hij heeft echter nagelaten de Baälsdienaars te ont-hoofden! Nergens geeft hij blijk tegen hen in oppositie te zijn gegaan: hij heeft geen enkel onderwerp behandeld, behalve dan misschien zijn, „Aanbidding der Koningen”, in Londen (waarover verschillend geoordeeld wordt) waarin hij positie had kunnen nemen tegenover oude of nieuwe stroomingen in de schilderkunst. Veeleer lijkt het alsof *het heele cultuurvraagstuk hem onverschillig* was; in zijn werk is er nergens eenig getuigenis of echo van te vinden; hoogstens heeft hij er zich in zijn „Toren van Babel” sceptisch over uitgesproken.

De onbetwistbare originaliteit van Bruegel ligt dan ook geenszins in het geven van een nieuwen vorm aan den ouden inhoud, (waarvoor de Romanisten worden aansprakelijk gesteld) nog minder in het aanwijzen of scheppen van een nieuwen inhoud, maar in het ontdekken van een ander object voor de schilderkunst: n.l. den boerenstand en het volk, dat geen beschaving kent. Democratisch idealisme zoeke men daarin echter niet; ook dat volk bestaat voor Bruegel hoogstens bij de gratie van zijn handenarbeid; verder is het vermakelijk of goed voor de galg: ook hier dus een toon van pessimisme.

Dit zij niet gezegd om te wenschen, dat Bruegel anders ware dan hij is; men

kan niet anders dan dankbaar zijn voor het vele kostelijke en ook verhevene, dat hij de wereld gegeven heeft — het is alleen om aan te toonen, dat Bruegel allesbehalve een maatstaf voor het Romanisme der zestiende eeuw is. Zeker is hij verreweg de grootste figuur onder de Nederlanders van deze eeuw, maar hij is *onvergelijkbaar met de anderen*, niet om zijn grootheid, maar om het heterogene van zijn kunst.

Friedländer gaat in zijn boek over Bruegel ¹⁾ echter veel verder en spreekt zelfs een oogenblik van „Mängel der Alt-Niederländischen Malerei”, waar hij deze vergelijkt met Bruegels schilderijen en het onderscheid opmerkt tusschen „het fixeerende, vastnagelende karakter van de aanschouwingswijze” der eerste en het bewegelijke, vertellende, ruimtelijke bevrijdende karakter van Bruegels voorstellingen.

Het hier eenmaal gebezigde woord „Mängel” verschaft ons een geschikt uitgangspunt voor de karakteristiek van de zestiende eeuw en meer daartegen dan tegen Friedländer, wien het uit de pen geglipt moge zijn ²⁾, zij hier opgemerkt, dat de door Friedländer bedoelde tegenstelling tusschen de gefixeerde, besloten compositie en de bewegelijke, illustreerende vertelling altijd mogelijk is, er altijd geweest is en immer blijven zal binnen de grenzen van de Nederlandsche kunst.

Of het al dan niet gebeurt, hangt niet af van den stijl eener bepaalde periode of van den graad van het kunstenaarstalent, maar het wordt door het onderwerp al dan niet gevergd en door den aard van het talent wel of niet gezocht.

Wellicht geeft het pas hieraan eenige abstracte beschouwingen vast te knopen, waarop later in een ander verband concrete gevallen terugkomen.

Tegenover de bewegelijke, illustratieve voorstelling staat het stilleven; dit zal immer een overwegend gefixeerd karakter hebben, ofschoon zijn lijnverloop geïdealiseerde beweging kan verkondigen. Onderwerpen daarentegen als Bruegels „Kinderspelen” vertoonen zuiver illustratieve bewegingsmomenten; maar deze bewegingen worden van moment tot moment gefixeerd door het licht en de schilder kan slechts één dezer momenten vasthouden en weergeven. Maar op groote hoogte lijkt het snelste vliegtuig gefixeerd, omdat men geen onderdeelen ten opzichte van elkaar ziet bewegen. Met wolkenmassa's gebeurt dit schijnbaar slechts langzaam, doch zij toonen in hare momenteel verstarde belijning een gefixeerd, zoo te zeggen ornamentaal spanningsmotief.

Een ornament is dan ook als 't ware een „stilleven”, — „stilstaand leven” zei men vroeger — dat geïdealiseerde bewegings- en rustmotieven bedoelt te vertoonen, welke — in het Noorden minder dan in het Zuiden — liefst gerythmiseerd worden.

Maar het stilleven kan ook een geheel ander karakter hebben; het kan een kleur, en lichtstudie zijn en zal dan geen nadruk leggen op het karakter zijner belijning. Want het licht heeft geen deel aan de uitdrukking der beweging en de aandacht, die op het lichteffect is ingesteld, is daarbij dus weinig of niet geïnteresseerd. Doch om beweging uit te drukken, kan een teekenaar wel, doch een schilder het

¹⁾ Pieter Bruegel von Max J. Friedländer im Propyläen Verlag, Berlin pag. 185.

²⁾ Friedländer gaat echter ook zoo ver om den Nederlandschen schilders der XVIIe eeuw „Feigheit vor der Realität” en zoo meer te verwijten. t. a. p. pag. 192.

niet stellen zonder de weergave van het licht. Voor de observatie van den schilder is het lichteffect op de stille objecten echter schooner, dan op de bewogene, omdat beweging nadeel doet aan de onderscheiding van kleur. De beweging, die dus beter door het geteekend verloop van lijnen, dan door kleurschakeering wordt uitgedrukt, vertelt steeds iets, dat begrepen moet worden; zij illustreert een voorval, dat in den tijd verloopt en daarom geen eenheid van het beeld veroorlooft, dan tenzij met suggestieve bijgedachten van voorgeschiedenis en afloop. Het licht daarentegen, waarin de geboren lichtschilder geïnteresseerd is, *beschijnt het zijnde*, of zoo er ook een psychologisch interesse in het spel is, *een toestand*: de pauze in of het resultaat van een geschiedenis. De heele geschiedenis is den lichtschilder te veel. Daarom is de illustratie, met zijn vele aan het licht vreemde wilsmomenten, meer thuis in Duitschland, dan in Nederland, dat arm is aan „Erfindung”, aan „motieven” en de illustratie slechts als onderstrooming kent. Een Jan Steen schijnt wel een illustrator te zijn, maar zijn illustraties beoogen toch meer een toestand weer te geven, waarvan men zegt „daar heb je 't nu!” of „zoo gaat het” — dan bewegingsmotieven, waarmee Bruegel veeleer wil zeggen: „zie ze eens bezig zijn!”

Dat is de reden, waarom deze laatste, gelijk Friedländer terecht opmerkt, zoo veel energieverder zijn dan die van eenig ander Nederlander. Steen verrast zijn onderwerp, Bruegel vergezelt het. Hij vergezelt het met een belangstelling, die met het schilderachtige voorshands niets te maken heeft, ook al bezag hij het onbewust met een schilders oog en was hij zeker in menig opzicht een groot schilder, zooals hij, misschien meer tot zijn eigen dan tot onze verwondering, eerst tien jaren voor zijn dood ontdekte.

De illustratie is bij Bruegel het primaire; het stemmingsmoment der illustratie vormt in zijn werk den overgang naar het schilderachtige. Maar de sporen van de herkomst daarvan blijven toch merkbaar; want Bruegels coloriet is dat van een ongewoon edele kinderprent. Zou een langere levensduur bij Bruegel waarschijnlijk het overwicht hebben gegeven aan het schilderachtige boven het illustratieve element, dan zou ook daaruit slechts te meer blijken, dat de eigenlijke illustratie en daarmee de beoefening der bewegingsmotieven in Nederland geen toekomst had. Hier te lande wordt alles tenslotte opgelost in het licht.

Hoe groote krachtsinspanning het Romanisme zich ook getroost om er zich aan te ontworstelen, toch trekt de ontwikkeling met onweerstaanbare macht naar de aanschouwingswijze van enkel door het licht geschapen situaties en voorstellingen. Ook in het werk van Wtewael is, ten spijt van het Romanistische program, onmiskenbaar waar het heengaat, n.l. naar de heerschappij van het licht in de zeventiende eeuw.

Rembrandt heeft dan ook slechts uit de bewegelijkheid zijner jongelingsjaren een voorbijgaande lust tot illustreeren van mythologische onderwerpen overgehouden. Deze vroegen een geheel andere geestesinstelling van hem dan zijn bijbelsche onderwerpen, die meer religieuze interpretaties dan illustraties zijn — en tenslotte legt de waarde van den vorm het bij hem geheel af tegen die van het licht en is zijn eenige onderwerp eigenlijk de gemoedsgesteldheid. Men mag echter bij den lateren Rembrandt niet spreken van „Mängel”, omdat de bewegings-

motieven gaan ontbreken — evenmin als bij het „Andachtsbild” van de vijftiende eeuw. Het is geen gebrek aan kunnen — ofschoon dit bij de weinige oefening ook wel zal zijn achteruitgegaan — doch veeleer een gebrek aan belangstelling.

Wellicht is aan deze overwegingen eenigen zijdelingschen steun te ontleenen voor de attributie van sommige miniaturen der „Heures de Turin” aan Hubert van Eyck, omdat het dramatisch illustratief talent hiervan tevergeefs wordt gezocht in het stillevenachtig oeuvre van Jan, tenzij men ook bij dezen een ontwikkeling moet veronderstellen parallel aan dien van Bruegel en Rembrandt.

Van veel verder strekking echter dan de tegenstelling tusschen de illustratieve, vertellende richting en die welke zich concentreert op het licht-, toon- en kleur-effekt, is de tegenstelling tusschen deze laatste en de formeele, decoratieve tendens van de klassieke en klassicistische kunst. Weliswaar is dit geen tegenstelling, welke van nature binnen de grenzen van de Nederlandsche kunst is gelegen, maar aan belangstelling ervoor heeft het zeer zeker in Nederland niet ontbroken, want daarvan getuigt de geschiedenis der Nederlandsche kunst van de zestiende eeuw, getuigt het Romanisme, dat de „Mängel” van het bijzonderlijk Nederlandsche heeft getracht te overwinnen.

De aspiraties van de Romanisten waren lijnrecht tegenovergesteld aan die van Bruegel, inzoover zij niet als deze sceptisch stonden tegenover de cultuur.

Terzelfdertijd n.l. dat de Romanisten tot het besef kwamen, dat de Nederlandsche kunst niet altijd geweest was gelijk zij toen was, maar in de loop der vijftiende eeuw een ontwikkeling had doorgemaakt, ontdekten zij elders een andere, veel oudere traditie, die hen dwong tot een vergelijking en tot zelfbeinning.

Trouwens de ontdekking van die tegenstelling bleef niet alleen beperkt tot het gebied van schilderkunst, beeldhouw- en bouwkunst; zelfs niet tot het gebied van de kunst in het algemeen — vooral niet van de litteratuur — maar zij strekte zich uit tot de wetenschap, tot wereld- en levensbeschouwing; het was de ontdekking van een geheel andere geschooldheid van den geest. En deze kwam tot hen uit dezelfde richting, waaruit zooveel vroeger organisatie en school van hun godsdienst gekomen was.

Die ontdekking viel in een tijd, waarin daaraan meer dan ooit behoefte was, in een periode van gisting en ontbinding op het terrein van eigen cultuur, toen men zeker niet minder op het spel voelde staan dan tegenwoordig het geval is; een tijd, waarin men zeker teveel ernst moet veronderstellen, om alleen van „een uitheemsche mode” te kunnen spreken. Ongetwijfeld kon men de strekking van die ontdekking niet dadelijk ten volle begrijpen; eigenlijk in geen enkel opzicht. Op het gebied van de schilderkunst heeft men het nieuwe pas na een eeuw getracht te formuleeren en in den aanvang was de conversie van het oude in hooge mate verwarrend.

Hoe dit een volle eeuw heeft kunnen duren is onverklaarbaar, wanneer men het verschijnsel als een mode beschouwt. Geen geïmporteerde mode kan een gansche eeuw standhouden, wel echter een inzicht, dat uit den vreemde komend, de beweging heeft gaande gemaakt. Een verklaring daarvan, alsook van de oorzaken, waardoor de beweging tot stilstand is gebracht, moge hier volgen. Zij is een tweeledige en zelfs antithetische; eenerzijds n.l. een causale, inductieve,

historisch-materialistische — anderzijds een rationeele, deductieve, idealistische. Zij vullen elkaar aan op grond van de coïncidentie zoowel van tijd als van plaats van hetgeen zij verklaren.

Wat de eerste betreft, kan het hier slechts bij aanduidingen van overbekende dingen blijven.

De oorzaken, die de tradities en gewoonten der vijftiende eeuw afbreken, het geestelijk evenwicht verstoren, een andere orientatie in het leven en de wereld postuleeren, zijn:

1°. de eerst dreigende, weldra zich voltrekkende breuk op godsdienstig en kerkelijk gebied;

2°. de eerste groote exact-wetenschappelijke ontdekkingen en inzichten, die ook hier te lande bekend worden;

3°. de geographische ontdekkingen; de feitelijke terugslag daarvan op de schilderkunst was weliswaar niet groot (alleen de nog al eens slaperige Mostaert geeft er blijk van in West-Indische droomgezichten) maar, zoolang zij nieuw waren, moeten zij een centrifugale tendens hebben gehad voor de belangstelling.

Voor de schilderkunst in het bijzonder komen daarbij de volgende omstandigheden:

4°. de bewustwording, dat *de kunst* een geschiedenis heeft, een *ontwikkeling* vertoont, die opmerkelijk wordt in de vorstelijke en beginnende particuliere verzamelingen, welke bovendien een internationaal karakter krijgen.

5°. de bewustwording van een „*artistendom*” dat niet meer uitsluitend in dienst staat van kerken en vorsten, maar een ruimer afzet gebied moet zoeken.

6°. de *verschuiving* van dit afzetgebied van niet aan mode meedoevende, kerkelijke opdrachtgevers en ook van vorstelijke personen naar *wereldsche modieuze kunststopkoopers* en burgerlijke opdrachtgevers.

7°. de *economische factor*, die in de kunst een beleggings-object ziet en *massaproductie* in de hand werkt ¹⁾.

Deze oorzaken mogen er toe hebben bijgedragen om de conservatieve traditie te verbreken, en een voldoende verklaring verschaffen voor de verzwakking van het weerstandsvermogen tegen vreemde invloeden en voor het opzettelijke „bouwen met Spolia” in de schilderkunst; zij verklaren nog niet, waarom de Nederlandsche schilders, voorzoover de hypothese van modezucht bij de besten hunner niet opgaat, zich naar Italië hebben gericht, een eeuw lang en waarom zij het daarna niet meer doen.

Andere dan Italiaansche invloed bleef zeer beperkt: wat die van de Duitschers betreft, tot het ontleenen van enkele motieven aan Schongauer en Dürer; niet meer dan er ten allen tijde, ook door een Rembrandt, wel eens aan den vreemde ontleend wordt. Van een groote figuur als *Dürer*, is toch geen algemeene stijlvernieuwing uitgegaan in Nederland, hoezeer men dat bij de veronderstelling van een nijpende behoefte daaraan zou verwachten, hoe groot zijn rijkdom aan nieuwe motieven ook was en hoe zeer het toenmalige „Land van Rembrandt” stamverwant moge zijn geweest aan het zijne.

1) Zie hierover: Mr. S. Muller: de Utrechtsche archieven I Schildersverenigingen, pag. 29.

Van Frankrijk gaat alleen invloed uit voorzoover deze direct of middellijk Italiaansch is, n.l. van Leonardo en van de z.g. school van Fontainebleau. Maar van *Italië zelf*, waar reeds sedert meer dan een eeuw een nieuwe onafhankelijke geest, cultuur en kunst bezig waren zich te ontplooien, daarvan zou men reeds a priori een veel belangrijker invloed kunnen verwachten. In bijna alle opzichten deed het zich gelden als een nieuwe geestelijke macht. — niet slechts als een navolgenswaardig voorbeeld in de kunst, maar als een baanbreker naar een nieuwe voorstellingswereld, waaraan men naievelijk meende zoo maar te kunnen deelnemen.

Theorieën van verschillenden rasaaanleg had men nog niet en het vermogen om te bewonderen scheen het vermogen tot navolgen te garandeeren. Maar ware het alleen een kwestie van navolgen der Italiaansche meesters geweest, dan is het toch zeker niet slechts een pronken met het uitheemsche, dat in de mode kwam, maar *het deelnemen* aan de pas ontdekte, nieuwe kunst, die voorzag in een leegte van buiten af veroorzaakt. Bij zoo groote omwenteling van levens- en wereldbeschouwing, eveneens van buiten af aangebracht, was men zelf zeker niet bij machte daarin te voorzien in twee of drie dekaden. Het goed recht van het kunstenaarschap is echter niet alleen afhankelijk van *het brengen van een nieuwe levens- en wereldbeschouwing*, hoe verdienstelijk dit soms ook zijn kan, maar van *de artistieke capaciteit*, hetzij dat daaraan gepaard ga het reflecteeren van de bestaande of het brengen van een nieuwe cultuur. De geschiedenis van de Nederlandsche kunst der XVIe eeuw toont voldoende aan, dat deze capaciteit onafhankelijk van eventueele ontleeningen moet beoordeeld worden, al hangt toch ook de wijze, waarop die ontleening geschiedt, samen met den aard van het talent. Had echter de *Italiaansche Renaissance*, die ook niet „kant en klaar” was in twee of drie dekaden, niet *paraat gestaan* met het antwoord op vele vraagstukken van algemeenen aard niet alleen, maar ook op het gebied der beeldende kunst, dan ware stellig de impuls om zelfstandig aan het nieuwe werk te gaan, grooter geweest in Nederland en zou er van Romanisme niet zoo licht sprake zijn geweest.

Heeft men echter wel de illusie gehad, dat de kunst der *Renaissance* zich zonder meer liet overnemen?

Italië was Roomsche of ongodsdienstig, de Nederlanden waren hoe langer zoo meer Protestantsch of ongodsdienstig. Op het gebied van *religieuze kunst* was dus weldra bijna alle contact verloren; op dat van de *niet religieuze kunst* had men elkaar het minst noodig, behalve dan op het gebied der *bouwkunst*. Hier werd de gothische vormenwereld geenszins opzettelijk of plotseling afgeschaft, maar zij bleek uitgeleefd te zijn en op dat tijdstip voor geen groote nieuwe ontwikkeling meer vatbaar, omdat zij zich had laten overwoekeren door haar eigen ornament. De *schilderkunst* moge hier aanvankelijk gepronkt hebben met kwalijk begrepen Renaissance ornament; de *bouwkunst* voegt zich weldra met inzicht en studie naar den ernst van een zeer oude discipline, vooral als Pieter Coeck van Aalst de geschriften van Serlio heeft uitgegeven.

Op sommige gebieden der niet religieuze schilderkunst echter behoeften de Nederlanders der zestiende eeuw niet bij Italiaansche meesters in de leer

te gaan. In de eerste plaats wat betreft de portretkunst, al zijn er ook daar uitzonderingen als Steven van Kalkar, die bij Titiaan geen eigen trant weet te behouden. Overigens blijken de Italiaansche voorbeelden op het gebied der portretkunst weinig aantrekkingskracht uit te oefenen, omdat zij een ander ideaal huldigden omtrent de roeping van den portrettist. Op het gebied van *het landschap, het interieur, het stilleven, de genrescene* overtreffen en overvleugelen de Nederlanders hun Italiaansche collega's, voorzover die er zijn en weldra vinden talloze Nederlanders in Italië een werkkring, geven er zelfs den toon aan, zooals de gebroeders Brill.

Van *de schilders, die in Nederland* blijven of er naar terugkeeren, kwamen *de Roomschen*, naarmate het Protestantisme, ook in de Zuidelijke Nederlanden aanvankelijk toenam, hoe langer zoo meer in een moeilijk parket. Polemieken, die voor de hand lag, is nog nimmer een vruchtbare bodem voor kunstuitingen gebleken. Behalve een enkele voorstelling van aartsengelen, die afvallige wandgedochten bestrijden en ongenietbare pamfletkunst in rederijkerstijl, heeft dit dan ook niets opgeleverd.

Pijnlijker is het achterwege blijven van vurige, innige en vooral verdiept geestelijke kunstgetuigenissen van het oude geloof. Geloofshelden heeft de kerkelijke kunst niet opgeleverd; deze zijn pas, zij het dan ook wat programmatisch, van den allerlaatsten tijd. Maar het gaat niet aan den Roomsche gebleven meesters der XVIe eeuw een dergelijke zaak des harten te verwijten, waar de tijden voor hen zeker ontmoedigend waren en de kerk zelf niets beters wist te doen dan contrareformatorische concilies, heimelijk werkende genootschappen en openlijke kettergerichten in het leven te roepen. Een man als Bruegel zou om zijn geestelijke capaciteit en zijn temperament, niet echter om zijn religieuzen aanleg aangewezen zijn geweest om deze taak te aanvaarden. Hij heeft echter niet veel meer gedaan dan de spreuk „*Fides maxime est conservanda, praecipue in ecclesia*” koeltjes, bijna gekscherend te illustreeren.

Het Protestantisme heeft getracht het buiten de kunst te stellen en zijn bedienaars stonden er veelal vijandig tegenover.

Het heeft lang geduurd eer Protestantsche vroomheid eindelijk in Rembrandt een vertolker kreeg, die voor 't eerst de Bijbelsche verhalen in vollen omvang, innig en diep menschelijk gevoeld interpreteerde. Maar toen had de rechtstreeksche invloed van de Italiaansche kunst en de onmiddellijke belangstelling daarvoor reeds lang opgehouden. Dit is zeker grootendeels te wijten aan het Protestantisme, inzoover het, niet om den vreemden stijl, maar om de Roomsche herkomst en terzake van de veelal als „Roomsche” bestempelde onderwerpen, zich daartegen verzette. De nationale trots van het rijk geworden burgerdom voegde zich bij dat verzet. Van positiever belang was echter, dat de schilders op de beter geconsolideerde cultureele basis weer sterker behoefte kregen om naar eigen aard en ingeving te werk te gaan, daarbij *afstand doende van den thans eerst als heteroogen en uitheemsch gevoelden stijl*.

In Italië was toen het hoogtij der Renaissance voorbij. Maar de reden waarom hier te lande *de Italiaansche kunst uit den gezichtseinder verdween*, was niet dat men met haar had afgerekend en haar standpunt had overwonnen of de door haar

gestelde problemen had opgelost en het resultaat voldoende meester was, integendeel: de *achteruitgang in al de kundigheden*, welke vooral het laatste geslacht der Romanisten zich had eigen gemaakt, in het bijzonder wat betreft de *figurale bewegingsvrijheid* van de vrije phantasie, wordt weldra zeer merkbaar. — Vergeefs tracht Steen zich te ontworstelen aan het genre-achtige, als hij een enkele maal figuur- en historieschilder wil zijn. — De ware reden was, dat men zich van de *geheele probleemstelling afwendde*, om zich met des te grooter energie te kunnen wijden aan de problemen die men tenslotte ondervond als meer te liggen in de lijn van eigen geestesaanleg, n.l. de *weergave van het licht* met de talloze mogelijkheden en moeilijkheden daaraan verbonden, en daarnevens iets van het zieleleven, van het individuele karakter.

Met de verklaring van de tijdelijke begrensdheid van het verschijnsel van het Romanisme door de historische omstandigheden is het echter nog slechts van buitenaf benaderd, geenszins innerlijk begrepen en gerechtvaardigd.

Nu is het opmerkelijk, dat de formuleeringen en *beschrijvingen van het Romanisme* als positief verschijnsel steeds tot *algemeenheden beperkt* blijven. Men merkt op dat gedurende een eeuw de zuiver Nederlandsche traditie onderbroken wordt door zekeren „Italiaanschen invloed”, gevolg van een verheerlijking van de Renaissance. Maar de kunst der Renaissance is een veel te uitgestrekt gebied, dan dat zij zou kunnen worden weerspiegeld — laat staan in dien tijd begrepen en verwerkt — door eenig afzonderlijk Nederlandsch meester.

Het algemeen romanistische karakter behoorde dan ook voor elken Romanist in het bijzonder gespecificeerd te worden en de „Italiaansche reis” gepreciseerd, daar iemand, die alleen Venetië bezocht, uit Italië heel wat anders thuisbracht, dan wie in Rome of Florence was geweest, en het tijdstip, waarop men daar kwam, was zeker van niet minder belang. Maar het reis- en studieprogram was zeker even onbepaald als de formuleering die men er thans van geeft en bijgevolg hebben de *feitelijke trekken van het Romanisme een hoogst toevallig en uiteenlopend karakter*.

Wanneer Winkler¹⁾ het Romanisme kenschetst als „langwierige Auseinandersetzungen mit der Italienischen Kunst”, daarmee bedoelend het verloop van het Romanisme te critizeeren als van te langen duur voor zijn verdiensten, dan begaat hij de fout uit het oog te verliezen, dat het Italiaansche voorbeeld voor de verschillende Romanisten een zeer verschillenden inhoud heeft gehad, naar gelang van het tijdstip en de verblijfplaatsen op hunne Italiaansche reis. En zelfs al had hij hiermede slechts bedoeld de toepassing van abstracte aesthetische beginselen der Renaissance, dan zijn ook deze feitelijk nog zeer uiteenlopend. De belangstelling in die beginselen mag men zeker nooit „langwierig” noemen, zoolang tenminste de wijze waarop zij tot uiting komt het niet is. Merkt men daarbij op, dat de belangstelling der Romanistische schilders volstrekt niet uitsluitend de Italiaansche schilderkunst, wellicht nog meer de beeldhouwen en bouwkunst heeft gegolden, waaraan voor het figuraal en perspectivisch karakter der Nederlandsche schilderkunst bijzonder veel te leeren was, dan blijkt wel-

¹⁾ Fr. Winkler: Die Alt Niederländische Malerei; im Propyläen Verlag, Berlin 1924, blz. 181.

reeds de noodzaak om de algemeene aanduidingen niet alleen te specificeren voor elk bijzonder geval, maar ook nader te definieeren voor de geheele beweging. Het eerste kan hier alleen voor Wtewael geschieden; het laatste moge zijn uitgangspunt nemen in het motto, dat Winkler heeft ontleend ¹⁾ aan Panofsky: Dürers Kunsttheorie, waar gesproken wordt van „die Richtigkeit der Darstellung” als de vanzelfsprekende, onvermijdelijke, bij toenemende verfijning der „begrippen echter niet meer eenige voorwaarde voor de kwaliteit van de kunstproducten der 15e en 16e eeuw.” Hierbij gaat het dus om de opstelling en toepassing van *algemeen geldende regels*, die de pretentie hebben algemeen *geldig* te moeten zijn — hetgeen tot op den huidigen dag door den één beaamd, door den ander ontkend wordt. De volledige opsomming van deze regels, voorzoover zij in de Italiaansche kunst golden, als daar zijn de perspectief, het compositieschema, de anatomische juistheid der figuren, de verdeeling van licht en schaduw, kan hier niet worden ondernomen. Een feit is echter, dat in *Italië* de neiging heeft bestaan, deze kennis min of meer *systematisch, wetenschappelijk* te beoefenen ²⁾ en dat de intuïtie van het Italiaansche naturel deze richting uitgaat — terwijl het den Nederlander daaraan ontbreekt. Wordt *de Nederlander* zich hiervan bewust, dan zal hij veelal in *de contramine* gaan en aan de gegeven omstandigheid het goed recht en zelfs de plicht ontleenen om alle regelmaat in zijn voorstellingswereld te schuwen en zich toe te leggen op een kunstuiting, die het irrationeële karakter demonstratief toont. *Het is echter ook mogelijk, dat hij zijn zwak erkent en er geen deugd van maken wil.* Dat is het standpunt, dat de *XVIe eeuw noodzakelijk moest innemen, omdat* door de vergelijking met den voorsprong der Italianen op dit gebied, *de ontwikkeling, die men totnogtoe zelf had doorgemaakt*, tot een onderwerp van overdenking werd. Want het konden Romanisten niet langer ontgaan, dat de Nederlandsche kunst der *XIVe* en *XVe* eeuw alreeds een belangrijke ontwikkeling had doorgemaakt! Men behoefde zijn gothische muurschilderingen en boekillustraties maar te vergelijken met de werken van de van Eycks, Robert Campin, Rogier, van der Goes, om op te merken hoeveel vooruitgang — niet in subjectieve waarheid, welke men van de gothische kunst niet meer in staat was te erkennen, maar — in objectieve „Richtigheid”, volmaaktheid reeds was bereikt. Ware nu de voorsprong der Italiaansche en klassieke kunst in dezen iets totaal heterogeens, onbegrijpelijk en ontoegankelijk voor den Nederlander, dan zouden de kunstenaars der *XVIe* eeuw ongelijk hebben gehad met te trachten de Italianen na te volgen of te evenaren; zij zouden er natuurlijk ook niet toe zijn overgegaan. Maar ofschoon de begaafdheid der twee volken gedifferentieerd is, ligt de wederzijdsche bevatelijkheid toch niet zoover uiteen, dat alle contact van waardeering verloren ware. Hier ligt een wijd veld van beschouwingen open zoowel ten opzichte van de verhouding tot de kunst van veel verderaf als ook van naderbij gelegen landen. Thans gaat het hier echter om de rechtvaardiging en het goed begrip van het

¹⁾ Fr. Winkler: t.a.p. blz. 35. E. Panofsky, Dürers Kunsttheorie, Berlijn 1915, pag. 124.

²⁾ Birch-Hirschfeld. Die Lehre der Malerei im Cinquecento Rome 1912. Men vergelijke ook E. Panofsky: „Idea”, Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie, Berlijn 1924 en L. Olschki: Geschichte der neusprachlichen, wissenschaftlichen Litteratur, I: Die Litteratur der Technik etc. vom Mittelalter bis zur Renaissance. Heidelberg 1918.

streven der XVIe eeuw. En niet alleen van de XVIe! Want in dezen zin heeft de XVIIe eeuw de XVIe geenszins in het ongelijk gesteld! De XVIIe eeuw toch brengt niet de triomf van het bodemloos irrationeel subjectivisme, doch slechts den onwil om al te theoretisch te zijn en dan nog wel met die theorieën van het buitenland afhankelijk te moeten wezen. Maar men vergelijke slechts het lichaamlooze, zwevende vrouwefiguurtje van Hubert van Eyck op de Geboorte van Johannes den Dooper in het Milaneesche handschrift met den zwaarstaanden volumineuzen Pharizeër op de Honderdguldenprent, om te zien, dat er willens of onwillens veel geleerd is.

Het streven naar de volmaakte illusie der voorstelling heeft zoowel hier als in Italië zijn geschiedenis gehad; in Italië echter met een veel meer gemarkeerd verloop dan hier.

Het loopt tenslotte ook af!

Verloop en afloop en de verschijnselen, die er mee gepaard gaan, rechtvaardigen en veroordeelen het streven op zeer bijzondere wijze; „Die Kunsttäuschung frisst ihre eigenen Kinder” zegt Friedländer — men kan evenzoowel zeggen: „ihre eigenen Väter.” Immers zou men willen zeggen, dat, *de regelen der kunst niets te maken hebben met de zeggingskracht van den kunstenaar* en op grond daarvan abstinentie willen prediken, dan is dat wel waar, maar komt men toch bedrogen uit, en wel om dezelfde reden, waarom ook *het concrete onderwerp slechts schijnbaar met de zeggingskracht niets uitstaande heeft*. Men vergelijke slechts hoe ultramoderne kunstenaars, zelfs dichters (meestal met een beroep op instrumentale muziek) wel zeggen dat het onderwerp uit den boeze is. Zij zijn echter beide de zeer wenschelijke afleiding voor *het gevaar van de „fressende” zelfbewustwording van den „artiest”*. Wanneer het regel- en onderwerplooze Dadaïsme het einddoel van de kunst moet heeten en slechts dit als volwassen kunst is aan te zien, zal weldra de kunstgeschiedenis zich slechts hebben te bemoeien met de kinderjaren der kunst, toen deze nog verstaanbare taal sprak, voordat zij als volwassene of kindsgewordene begon te lallen.

Hiermede is niet gezegd, dat instrumentale muziek slechts zou kunnen lallen. Deze, zoowel als de architectuur, is toch immer het grootst, naarmate zij gebonden is aan de wetmatigheid van het gebied der verhoudingen, waarop zij zich beweegt, al zijn die verhoudingen dan ook eindeloos in hun combinaties.

Aan den anderen kant wordt niet uit het oog verloren, dat ook *de academische tendens*, wanneer zij als eenig einddoel op zichzelf gesteld wordt, „ad absurdum” voert.

„Grau ist alle Theorie”. De kunst kan alleen bestaan in actie en reactie en zij mag zich zelfs niet eens bewust zijn, dat het een onophoudelijke „eeuwige” actie en reactie is, want die wetenschap zou doodelijk werken.

Blijft zij echter onbewust van de wetmatigheid van dezen cirkelgang, dan voltrekken zich daarin verschillende denkprocessen. Zoo merkt Dr. Pit op, (blz. 36 van zijn „Het Logische in de ontwikkeling der beeldende Kunsten”), dat Lionardo de kunst heeft gered van een verkeerd objectivisme en heeft geleid naar de uitbeelding der zichzelf in de natuur oriënteerende gedachte. Dit verkeerd objectivisme is echter juist wat Winkler op voetspoor van Panofsky

als het Leitmotiv van de kunst der XVe en XVIe eeuw aangeeft. Men beschouwe het één echter niet als een woestijn, het ander als het Beloofde Land, waarheen Lionardo als een tweede Mozes de kunst zou hebben geleid! Eer was dat objectivisme het Paradijs, waarin men verkeerde, voordat men van Lionardo's „Boom der Kennis” at. Dat de kunstenaars ook nog van den „Boom des Eeuwigen Levens” konden eten, beseft men, zoodra men de juistere objectiviteit, welke Dr. Pit Lionardo laat invoeren, leert critizeeren, als *een objectiviteit, die nog slechts op weg is subjectiviteit te worden* en daarom nog geen einddoel kan zijn. De volmaakte subjectiviteit *oriënteert zich* namelijk niet in de natúúr, om deze orientatie uit te beelden, maar *in haar kunsttaak* — zij filosofheert over zichzelf — abstrahiert zich van het object der natuur — en bepaalt al scheppende het wezen van haar eigen kunstwerk.

Dat is dan het Dadaïsme in de beeldende kunst, dat zich tenslotte, als het consequent wil zijn, ook nog van den schildersezel zal terugtrekken en leeren zwijgen — voor eeuwig.

Maar ook *een ander denkproces* kan zich voltrekken in de wisselwerking van actie en reactie, *dat zich niet beweegt* tusschen de polen van subjectiviteit en objectiviteit — maar tusschen *de tegenstelling van nationaal en uitheemsch, van eigen en vreemd*; een denkproces en een wisselwerking *des te vruchtbaarder*, (in tegenstelling tot de eerste), *naarmate het karakter* van het eigene, aangeborene *zuiverder en eenzijdiger* is. Dit is in hooge mate het geval met de Nederlandsche schilderkunst in vergelijking met de Italiaansche. De objectiviteit der uit te beelden voorstelling wordt *door den Nederlander* van nature benaderd door de weergave van het lichteffect — dus *van buitenaf* — *de Italiaan* echter construeert haar *van binnenuit*, niet met ontdekkend, maar met uitvindend en scheppend vormgevoel. Hij leeft zich in in de plastiek, het ruimtelijke van den vorm — niet in het uiterlijk voorkomen ervan en daarom is hij er beter in thuis dan de Nederlander, die hem dit benijdt, omdat hij zich in zijn figuren alleen psychologisch, meevoelend, niet plastisch kan indenken.

Beschouwt men het resultaat van de Italiaansche reizen, het feitelijk karakter van den Italiaanschen invloed, dan kan men zich niet onttrekken aan den indruk, dat het in den grond der zaak meer deze *afgunst* is geweest, die de Romanisten bewogen heeft, dan de navolging van bepaalde meesters, of het overnemen van bepaalde motieven, of zelfs het bestudeeren van bepaalde problemen.

Vandaar misschien, dat het toevallige van het aanrakingspunt met de Italiaansche kunst den pelgrims naar het Zuiden niet schijnt te hebben gedeerd en dat er nooit eenig systeem of program in deze tochten is ontstaan.

Als Wtewael voorshands alleen blijkt geeft, Bassano te hebben gezien, weldra ook kennis blijkt te hebben van Michelangelo's figuren aan de graftomben der Medici, 't zij dat hij die ter plaatse of thuis van gipsafgietsels of uit teekeningen en prenten heeft opgedaan, dan blijkt daaruit reeds het toevallige van de kennis-making. Wellicht heeft hij nooit geweten, dat er vóór hij op reis ging, reeds een stuk Parmeggianino-manierisme in hem kan hebben gestoken, dat hij dan van zijn leermeester Joos de Beer had overgenomen, die het op zijn beurt van Frans Floris, via de late school van Fontainebleau uit Primaticcio had geput,

welke laatste er in Parma mee had kennis gemaakt. Het deed er ook niet aan toe, zoolang men maar onder den invloed kwam van *het diametraal tegenover gestelde*.

Daaruit is wellicht te verklaren, dat *de Romanisten*, ofschoon schilders — de Romanistische beeldhouwers kunnen in dit verband buiten beschouwing blijven — *meer geïnteresseerd waren in Italië's beeldhouw- en bouwkunst, dan in haar schilderkunst*. Ten onrechte ongetwijfeld; maar men had blijkbaar moeite om in de schilderkunst van Italië datgene terug te vinden, wat vooral in de beeldhouwkunst meer onmiddellijk sprak, en bovendien heeft men tegenover de schilderkunst zeker wel critiek voelen opkomen, die men ten opzichte van de sculptuur niet had. De compositiesystemen der Italiaansche meesters zijn zelden geabstraheerd nagevolgd; het streng rythmische en al te symmetrische heeft blijkbaar niet gestrookt met de Nederlandsche voorkeur voor het toevallige en ongeneerde. Bepaalde Italiaansche meesters — hun spoor, invloed, manier — kan men slechts zelden terugvinden in het werk der Romanisten, en dan meestal slechts voorbijgaand, zooals Rafaël bij Coxie en Scorel, Bassano bij Wtewael en Bloemaert. Van Quattrocento-meesters bemerkt men hoogstens twijfelachtige sporen.

Maar de aanvang van het Romanisme verradt ten duidelijkste waar het om ging: het zijn de beeldhouw- en bouwkunst, waaraan men, zoolang men nog niet in staat was om het karakteristieke ervan *te abstraheeren*, eerst allerlei motieven ontleende, om zich echter spoedig meer in 't algemeen toe te leggen op *plastische ronding, beheersching der vrijheid van beweging, heldere uiteenzetting van de illusie der ruimte*: als ook van de graviteit en stabiliteit. Terwille van de *anatomie* en de rustige *rythmische*, lichamelijke houding wordt de sculptuur bestudeerd, nagetekend, des te „pijnlijker en angstvalliger” om Wincklers critiek aan te halen, naarmate men het onnavolgbaar geheim des te dieper besepte; maar ook worden bepaalde beeldhouwwerken tot levende figuren omgewerkt in schilderijen (Gossart, Lambert Lombard, Heemskerk, Ketel, Wtewael) en wel nog vaker klassieke, Grieksche figuren, dan de sculptuur der Renaissance, die trouwens zelf de aspiratie had de klassieke sculptuur te evenaren. Misschien heeft niemand zuiverder dan Goltzius den afstand van Noord en Zuid gevoeld:

Een ware schok gaf hem het zien van Rome's beeldhouwwerken; hij schaamde zich (natuurlijk ten onrechte) over hetgeen hij voordien had gepraesteerd en zette zich deemoedig, maar hartstochtelijk aan de aandachtige studie van deze nieuwe openbaring, ondanks de lijklicht der hem omringende pestlijders, zooals van Mander meedeelt.

Nateekenen kon hij deze sculptuur zuiverder dan iemand anders, zooals de schitterende teekeningen in het Teyler Museum getuigen, — navolgen kon hij ze niet: zijn goden en godinnen vertoonen voortaan wel uiterst gave vormen, maar de waarlijk klassieke rust kon Goltzius hun niet verleen.

Het is dus *niet slechts de anders geaarde begaafdheid, maar de strikt tegenovergestelde*, die den Nederlander op zoo vreemde wijze biologeerde.

Het is echter niet alleen het feit, dat men gebiologeerd werd — dat werd men ook in sterke mate door Hieronymus Bosch; maar diens phantastische vormentaal werd tenslotte toch als iets van eigen geestesbodem ondervonden

en daarom heeft Bosch den grooten gang der historie ongemoeid gelaten. — Van veel grooter belang was echter dat men datgene vond uitgedrukt, wat men bij intuïtie erkende als tegenovergesteld aan de begaafdheid, die den Nederlander typeert.

Hier eindelijk niets meer van het labiele, nerveuze dat Noordelijke vormen, (ook schoon in mindere mate, Fransche en op warrelige wijze Duitsche) steeds eigen is en dat op zijn best gerythmiseerd of onderdrukt wordt, maar altijd van een overmaat van individueel, subjectief zieleleven is vervuld. Nimmer bezitten Noordelijke vormen de van zichzelf geabstraheerde zekerheid der Zuidelijke, waardoor in de algemeenheid der vormen een *ondoorgroondelijke rust* is getreden in de plaats van *ondoorgroondelijke onrust*. De Nederlander echter, die zich niet geheel en al verloor in de aanschouwing van dat heterogene, maar tot *zelfbezinning* kwam, zal daar in Italië ook veel van wat hem lief was, gemist hebben; — hij zal hebben opgemerkt, wat hem voorkwam als een zekere *psychische leegheid*, een huiveringwekkend gebrek aan innerlijkheid. En bijna steeds zal hem, althans in de schilderkunst ook iets ontbroken hebben aan het uitwendige n.l. de schoonheid en *realiteit van den schijn*.

Zoo heerscht dan in het Noorden, in de Nederlanden het mystiek rapport tusschen het overwegend in ongecontroleerd gevoel weergegeven psychische en het stoffelijke: een rusteloze, soms verontruste psyche, weergegeven onder de verheven rust van uiterlijken schijn der dingen: de rust van het ééne licht, dat de onrustige veelheid der dingen beschijnt. Aldus is het licht de ratio van de Nederlandsche kunst, beschijnend de irrationeele, anti-compositioneele toevalligheid van het conglomeraat der dingen; daarom gepaard met een psyche, die rusteloos zoekt, omdat zij niet vermag door te dringen in het rustige wezen van het enkele ding. Een bijzondere schoonheid wordt daaruit geboren! Een schoonheid als die van „de veerenpracht van den dooden Roerdomp”, in het volle licht U voorgehouden door den schilder, die daarachter, in den schaduw ervan, met van het eeuwig zoeken verwilderden blik verstandhouding vraagt van den toeschouwer. Het is een uitdrukkingswijze te vergelijken met die van het toongeslacht van Moll, dat, uitgegaan van een hoogen boventoon, afdaalt om grondeeloze gevoelsdiepten te peilen, om dan weer terug te keeren tot de ijle rust der contemplatie van den boventoon.

In het Zuiden, in Italië daarentegen heerscht het openbaar rapport van het overwegend intellectueel psychische met het vormelijk object — een verheven, rustige, somwijlen in haar noodlot berustende psyche, kenbaar en tastbaar in het harmonisch verband der vormen; echter slechts kenbaar in een verzengende, onverdraaglijk straffe belichting, die zij trotseeren moet of schuwt.

Het is de bijna weegbaar zware rust van het kubieke of lichamelijke der dingen, hunkerend naar de vrijheid van de atmosfeer.

Aldus is het harmonisch wezen van den vorm de ratio van het klassieke, te voorschijntredend in een irrationeele, storende belichting, waarin zijn heterogene wezen zich moet laten openbaren.

Dit is het noodlot van den aan de rots gekluisterden Prometheus. Maar

het is ook de schoonheid van de slapende, verlaten Ariadne — aanwezig in het majestueuze rythme harer vormen — doch hare ziel is afwezig.

Het is een uitdrukkingswijze als die van het toongeslacht van „Dur”, hetwelk uitgaande van een vasten grondtoon, hoogten bestijgen wil of moet, vermoeid of triomphantelijk den hoogen top bereikt ¹⁾, maar daar niet blijven kan, omdat in dien toonaard geen boventoon bestaat; daarom verlangen en eigen wil moet opgeven en uit die ijle atmosfeer terugkeeren naar de in zichzelf besloten, zware rust van den grondtoon.

Zoo heerscht tusschen deze twee voorstellingswijzen de eeuwige tegenstelling van „die Welt als Wille und Vorstellung”, waaraan in den grond der zaak niets te veranderen is, al is er toenadering mogelijk.

Bij de Romanisten van de zestiende eeuw is die toenadering echter niet van duurzamen aard geweest. Hoe wordt bijvoorbeeld niet bij Wtewael het breukig rythmische, dat hij aan Bassano en de gedragen kracht, die hij aan Michelangelo ontleent, toch weldra weer veranderd in de *al te elastische*, alleen maar illustratieve *beweeglijkheid der figuren* zijner latere schilderijen. Hoe heeft men daarentegen bij de meeste Italiaansche schilders steeds het gevoel of zij nooit weten, wat voor cliché te moeten gebruiken, een „harde” of een „zachtwerkende” plaat.

Immers het is bij hen niet een kwestie van verschillend netvlies, zooals het geval is met Vermeer en Pieter de Hooch, waarvan de een de dingen koel, de ander ze warm ziet — maar er schijnt bij de Italianen *overleg noodig te wezen ten aanzien van de intensiteit van het licht en de diepte van de schaduw*, die soms (Piero della Francesca) zeer onwezenlijk ondiep aandoet; andermaal (zooals bij de toepassing van het „sfumato” door Lionardo) al te zwaar lijkt en dan *theoretischen* grondslag lijkt te verraden, ten einde Italië's al te krasse tegenstelling van licht en schaduw toch maar wat milder te maken. Het felle Italiaansche licht is doodelijk voor fijne snelle kleurschakeering en bij intuïtie zoekt de schilder er de groote, sterk contrasterende kleurvlakken, waarmee hij bovendien kan componeeren, in plaats van te weven met penseeltoetsen.

Nederland heeft Italië beter ontdekt dan Italië Nederland. Voor hen, die zich stellen op het standpunt van het klassieke, geldt de Nederlandsche kunst slechts als onklassiek, evenals het „Mineur” lang gegolden heeft en nog wel geldt voor slechts een verminderd „Majeur”.

Zijn de Arnolfini's, Portinari's en Montefeltre's zeldzaam gebleven, er is een gansche eeuw van Nederlanders geweest, die in Italië een aesthetische wedergeboorte hebben gezocht, zonder zich te schamen voor hun afkomst uit eerste geboorte; zij hebben de ervaring gekend van „the twice born mind” ²⁾.

Van hen die in Italië zijn geweest was Bruegel de eenige, die met de stoere, imperatieve eenzijdigheid van zijn temperament, met zijn grootsche belangstel-

¹⁾ Opmerkelijk is dat Plato in tegenstelling met Aristoteles deze tegenstelling in de Grieksche kunst naar voren brengt, waar hij *Πολιτείας* 1. 603 c.: zegt: *Πράττοντας ἀνθρώπους μιμῆται ἡ μιμητικὴ βιαιότης ἡ ἐκουσίας πράξεις* — en even te voren *τοῦτο ἴδωμεν φαῦλον ἢ σπουδαῖον εἶναι*.

Aristoteles daarentegen brengt geen tegenstelling van wilsmomenten maar gevoelsmomenten naar voren, waar hij *Poetica* 6. 1449b, 24 zegt: *(εἶναι οὖν τραγωδία) μίμησις πράξεως σπουδαιᾶς καὶ τελείας . . . δρώτων καὶ οὐ δι' ἀπαγγελίας δι' ἴλιον καὶ φόβον περαινόνσα τῇ τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν*.

²⁾ William James: *The Varieties of Religious Experience*; passim.

ling voor het menschdom en zijn geweldig natuurgevoel het type van „the once born mind” bewaarde.

Het blijkt dan ook nergens, dat Italië hem iets te zeggen had en men blijft in de pijnlijke onzekerheid of hij Rome, waar hij wel een Veduta van de Ripa Grande teekende, niet is doorgetrokken zonder te merken, dat daar een Michelangelo leefde en een Rafael gewerkt had, een S. Pieter gebouwd werd. De Boeren-Bruegel bleef zichzelf en ontleende aan Italië wellicht alleen een zekere stoutheid in formaat en schikking.

Voor de Romanisten was echter het dubbele bewustzijn onvermijdelijk geworden. Onsympathiek, zooals het electicisme, is het echter geenszins. Slechts zullen de dragers er zich niet steeds vrij en gelukkig onder gevoeld hebben; men kan nu eenmaal niet zonder verzuchting constateeren twee zielen in zich te herbergen. Bovendien zijn *kunnen* en *kennen* niet hetzelfde. De Nederlander die Italië heeft leeren kennen, ontdekt dat het kunnen gesplitst is; maar in het kennen vereenigt hij het geplitste. In die twee-eenheid schiet de verbeelding voorhands wel te kort, maar komt de drager ervan tot zelfkennis. Is die *zelfkennis* gericht op en ontstaan uit de tegenstelling van objectiviteit en subjectiviteit, dus op het *kennen*¹⁾ dan leidt zij den kunstenaar buiten de grenzen der kunst. Zijn bevangenheid van de verbeelding der objectieve en subjectieve waarheid wordt vervangen door redelijke kennis dier waarheid, waarin de verbeelding en de noodzakelijkheid der uitbeelding overbodig zijn. Het Dadaïsme echter, dat blijft steken in de bevangenheid der uitbeelding van de subjectieve waarheid, zonder tot zelfkennis te komen, is „zielig” in wijsgeerigen zin²⁾.

Wanneer echter die zelfkennis is gericht op het *kunnen*, dan voert zij de kunst op een hooger peil; zij leidt dan tot het inzicht van de onvermijdelijke (immers in den aanleg van het ras gegeven) eenzijdige begaafdheid, die de ware bescheidenheid en trots met zich meebrengt en, in heilige ontevredenheid over wat er ontbreekt aan deze nationale begaafdheid, ons er voor behoedt af te zakken naar het vormelooze, dat dan toch nimmer meer naïef en „primitief” kan zijn, doch slechts verwildering beteekent. Daarvoor behoed te worden, beteekent niet klassieke vormen te kweken in klein bedrijf, maar behoud van den adel der Nederlandsche werkelijkheid, die, in het Nederlandsche licht weergegeven, ook wederkeerig den invloed ondergaat van haar uitbeelding.

Ten opzichte van Wtewael en zijn onmiddellijke omgeving moge nu nog blijken, hoe de stand dezer laatste zelfkennis in het aspect zijner kunst wordt weerspiegeld. Daarbij moge uitkomen, dat inderdaad de kennis van Italië's kunst heeft geleid tot zelfkennis, waardoor aan de bevangenheid van het Romanisme als tegenstelling-zonder-meer een eind wordt gemaakt, het eind van het Romanisme als historische periode. Of de zeventiende eeuw overal en in alle opzichten partij heeft getrokken van dezen gang der geschiedenis, staat te bezien, maar valt buiten het kader van dit werk. Echter moge zijn komen vast te staan, dat ook

¹⁾ Dit geschiedt in Plato's beschouwingen over den Ζωγγραφος in het laatste hoofdstuk van de πολιτεία waar dan ook de voor de kunst noodlottige consequentie getrokken wordt.

²⁾ Bolland's floscula, welker beteekenis hier als bekend wordt verondersteld, drukken dergelijke begrippen bondiger uit dan elke andere omschrijving.

ten opzichte van de schilderkunst geldt: „het ware is zich in zichzelf te onderscheiden, het andere te stellen van zich (dus in dit geval het klassieke) om daarin „tot zichzelf te komen, het te verkeer en voor zich te zijn.”

Het gezichtspunt van „het Begrip” is voor de bijzonderheden van historische beschrijving echter te hoog en te algemeen, al is het ten allen tijde onontbeerlijk.

Het tijdsgewricht, waarin Wtewael en zijn tijdgenooten hebben gewerkt, is gelegen aan het eind van een eeuw van Romanisme, die met Dürer begint en met Rubens eindigt; twee zeer groote figuren, die het Romanisme in verschillend opzicht zoowel rechtvaardigen als veroordeelen, en aan welke alle andere figuren zich gevoeglijk laten meten, wanneer men daarbij in het oog houdt, dat noch Dürer als Duitscher, noch zelfs Rubens als Vlaming — beide met een zooveel levendiger volkstemperament dan de Nederlander gewoonlijk heeft — in zoo zuiver antithetische verhouding hebben gestaan tot de Italiaansche kunst als de Noord-Nederlander. Dürer heeft Italië bezocht, toen de drie grootste figuren der hoog-Renaissance nog niet of nauwelijks aan het woord geweest waren. Hij heeft dus de volle openbaring van haar tendenties en de inspiratie van de voorbeelden dier groote meesters niet gekend. Maar nochtans voelde hij bij intuïtie, zuiverder dan de meeste Nederlanders, dat hij de sleutel tot het geheim der klassieke kunst moest zoeken in de studie van de naakte menschelijke figuur, in haar meetbaarheid en haar verhoudingen. Al heeft hij niet geweten, dat de klassieke kunst zich ontwikkeld heeft uit een „geometrischen stijl”, dan heeft hij het toch zeker wel gevoeld. Hij heeft voorbijgezien, dat de toepassing ervan niet in zijn eigen aard lag; hij past hem dan ook slechts toe op uitwendige manier, zonder zich in die figuren te kunnen indenken met het klassieke vorm- en graviteitsgevoel, hetwelk vanzelf komt tot het rythme der veel-eenheid, omdat het van de eenheid uitgaat.

Maar Dürer heeft het probleem van het klassieke karakter diep gevoeld, er lang mede geworsteld en er nooit voor gecapituleerd. Wellicht is voor een niet gering deel de grootheid en het karakter van zijn stijl te danken aan het klare bewustzijn van de tegenstelling tot het klassieke, te weten zijn irrationeel beweeglijke, voor Italianen zeker onnavolgbare belijning in tegenstelling met de rationeele, meetbare belijning van het klassieke!

Rubens bezocht Italië een eeuw later, toen alle groote figuren der Renaissance hun erkend beroemde en groote werken hadden nagelaten.

Gretig heeft hij alles ingedronken, wat er voor zijn leergierig oog te zien was; naar hartelust heeft hij er — wat Dürer niet deed — gecopieerd naar de meest verschillende meesters, zonder echter in de ban te geraken van een enkelen hunner. Als geen ander der Romanisten heeft hij de Renaissance overzien in haar geheel, heeft hij zich ook met diepe belangstelling gewijd aan de studie der klassieke beeldhouwwerken te Rome; ook heeft hij zich later te Antwerpen zooveel mogelijk omringd met klassieke sculptuur. Maar het was alleen om zijn geest te verruimen, het vuur ervan aan te wakkeren, alle mogelijkheden van zijn hartstochtelijk, grootsch en soms uitbundig Vlaamsch temperament een des te vrijeren loop te kunnen geven. Zooals zijn composities zijn, een en al drang en gang van bewegingsmotieven, zoo is ook zijn koloriet, vlammend

in heldere, nooit diepzinnig bezadigde, maar wakkere en bont contrasteerende kleuren.

Doch het spreekt wel vanzelf, dat waar zooveel beweging en hartstocht aanwezig zijn, het licht toch nimmer het opperste leidende beginsel is, hoe groote rol het overigens moge spelen. Aan den anderen kant heeft hij zich met de theoretische problemen der Renaissance niet ingelaten. Men kan het zich bij een temperament als dat van Rubens ook niet voorstellen, dat hij zich, zooals Dürer, lang zou hebben geplaagd met diepzinnige studies, of dat hij, als Rembrandt, diep zou peilen in de geheimen van het licht. De eigen stijl, eenmaal succesvol bevonden, ging hem daarvoor ook te gemakkelijk af. De enkele figuur, zelden om zichzelf gegeven, deelt in het algemeene pathos en zelfs als portret, is zij daarvan de drager: het toevallig alleen zichtbare stuk van een geestelijke atmosfeer, en passant voor het voetlicht getreden, doch zelden met iets van het psychologisch interesse van den Noord-Nederlander. Omdat Rubens niet uitgaat van de enkele figuur, komt hij ook niet tot de rythmiek van de veeleenheid, de coördinatie; en toch zijn zijne schilderijen figurale composities, die het geheele tafereelvlak vullen; het zijn echter geen lichteffecten, doch bewegings- en kleurcomposities.

Zoo zijn Dürer en Rubens, om hun belangstelling in het klassieke, een betere maatstaf voor de beoordeeling van de Nederlandsche kunst der XVIe eeuw dan Bruegel.

Zooals zij Italië hebben leeren kennen voor het begin en na het einde van de Hoog-Renaissance, gaven zij ieder op eigen wijze een des te treffender getuigenis van den invloed, dien zij ervan hebben ondergaan.

Ongelijk aan de meeste Nederlandsche Romanisten werd Dürer nog niet, Rubens niet meer overrompeld door het gebiedend gezag der grootste Italiaansche meesters: en heeft Dürer toch reeds blijk gegeven het voor hem essentieele probleem der Renaissance te hebben begrepen; en heeft Rubens ondanks zijn alomvattend overzicht dier Renaissance toch nog genoeg weerstandsvermogen getoond om niet tot electicisme te vervallen, en hebben zij beiden zeer veel te danken aan hun kennisneming van de Italiaansche kunst.

Geen van beiden hebben zij echter in zoo schoone en zuivere tegenstelling van begaafdheid tot de Italiaansche kunst gestaan als de Nederlanders, de tegenstelling n.l. van de uitbeeldingsthemata: het licht, dat kenbaar moet worden aan de figuren; en de figuur, die kenbaar moet worden aan het licht.

HOOFDSTUK IV.

HET MANIERISME IN ITALIE

WTEWAEL EN ZIJN TIJDGENOOTEN IN NEDERLAND hebben zich, evenals bijna al hunne voorgangers in de zestiende eeuw, gericht naar Italiaansche voorbeelden en vooral naar Italiaansche idealen. Om hun kunst juist te beoordeelen, dient men zich rekenschap te geven, welke school en welke meesters in Italie het dan geweest zijn, wier voorbeeld en idealen op hen den meesten invloed hebben uitgeoefend. Was het de Venetiaansche of de Florentijnsch-Roomsche school?

In het geval van Wtewael was het aanvankelijk de Venetiaansche met Parmesaanschen inslag der Bassani; doch dit was slechts een voorbijgaande invloed, tengevolge van het toevallig verblijf van Wtewael te Padua. Het manieristisch karakter der Bassani, dat zich ook in Wtewaels schilderijen, die onder hun invloed ontstonden, liet gelden, was echter, als afkomstig van Parmigianino, van heel ander karakter dan het Manierisme dat hij doorgaans vertoont, en dat van Michelangesken oorsprong blijkt te zijn.

Is het dan echter een oorspronkelijk Manierisme, dat Wtewael uit de studie van Michelangelo's werk zelf ontwikkelde, of is het eveneens ontleend Manierisme afkomstig van Michelangelo's navolgers? Reeds heeft Voss ¹⁾ gewezen op de overeenkomst van Wtewaels stijl met dien van Zucchi; ook andere namen zouden zijn te noemen als: G. B. Pozzo, M. Carducci, F. Zuccari, Marco da Siena; maar er is geenerlei bewijs, dat Wtewael met hen in verbinding heeft gestaan — en men moet voorzichtig zijn met veronderstellingen, want even frappante overeenkomst is te constateeren tusschen den stijl van Bloemaert, die nimmer in Italië is geweest en dien van Poppi en Roncalli e.a.

Of men hier dus met een parallele ontwikkeling of met een filiatie te doen heeft, blijft een open vraag. Maar het feit is te frappant om het over het hoofd te zien en om een nadere beschouwing van het karakter van het Italiaansche Manierisme, dat in elk geval de verre achtergrond van het Nederlandsch Manierisme is, niet gebiedend noodzakelijk te doen schijnen.

Over dit Italiaansch Manierisme is reeds veel geschreven en de meeningen en waardeeringen loopen ten zeerste uiteen. De voornaamste en meest recente dier beschouwingen mogen hier in oogenschouw worden genomen en een poging worden gewaagd om te midden van den strijd der meeningen een eigen standpunt te kiezen.

Het voorstel van N. Pevsner ²⁾ om de Italiaansche kunst uit het tijdperk der Contrareformatie, (hetwelk hij op goede gronden beperkt tot de eeuw tusschen 1520 en 1620) ³⁾

¹⁾ H. Voss: Die Malerei der Spät-Renaissance in Rom und Florenz. II pag. 316.

²⁾ Repert. f. K. W. Band 46 pag. 243 sqq.

³⁾ De gecursiveerde zinnen van dit hoofdstuk aaneengeschakeld, geven den leiddraad van den gedachten-gang aan.

te doopen met de aan die van „Renaissance” en „Barok” gelijkwaardige benaming van „Manierisme”¹⁾, is, afgezien van de onwenschelijkheid, om aan de door de geschiedenis geijkte termen thans nog opzettelijk een nieuwen term te willen toevoegen, bovendien af te raden om de volgende redenen:

De verheffing van een qualificatie, hoezeer ook gerechtvaardigd, tot een kunst-historischen term, is alleen aanvaardbaar als deze qualificatie door de reactie van een volgende stijlperiode tegen de voorafgaande is ingegeven. Zulk een qualificatie wordt dan ook door de kunstgeschiedschrijving niet als een absoluut geldige erkend, maar als een historisch inzicht van een bepaalde periode begrepen en daarom geëerbiedigd en tot wetenschappelijken term geijkt.

Thans nog historische termen te willen scheppen op grond van stijlkritiek en aldus het historisch recht van reactie te willen usurpeeren, is onwetenschappelijk, omdat de stijlkritiek van een periode nimmer in één term kan worden uitgedrukt.

Zou er nochtans behoefte bestaan aan een nieuwen term, dan moet die allereerst blijken uit de eensgezindheid der bevoegde kunstgeschiedschrijvers ten aanzien van de keuze van dien term en vooral t.a.v. zijn strekking wat betreft tijdsduur en karakter. Noch het een, noch het ander is echter hier het geval. Wat betreft de Noord-Nederlandsche Manieristen, als Wtewael, gewaagt Friedländer bij voorkeur van „Barocke Meister”. Ten onrechte ongetwijfeld, daar men, ook al blijft het begrip *Manierisme als stijlperiode* achterwege, Wtewaels kunst eerder als een uitlooper der Renaissance moet beschouwen, vervuld van het kenmerkend ideaal der Renaissance n.l. ideale schoonheid van vormen en houdingen, dan haar te stellen onder het teeken van het op de *Contrareformatie* volgend Barok, wanneer als voornaamste kenmerk daarvan moet blijven gelden het zoeken van inniger aansluiting der formeele bewogenheid der figuren bij de nu zooveel sterker sprekende emotionaliteit van het affekt. Ook het overwegend lineair isoleerend karakter der kunst van meesters als Wtewael dwingt ons hen eerder onder het stijl-begrip „Renaissance” te rangschikken, dan onder dat van het Barok, hetwelk antilineaire, schilderachtig-gebonden effecten nastreeft, die niet in het minst om die reden in een land als Italië als „Barok” moesten gelden.

Doch ook onder degenen, die wel van Manierisme spreken, al geven zij daarbij niet steeds blijk van de bedoeling daarmede een nieuwe stijlperiode te willen onderscheiden, blijkt geen eensgezindheid te bestaan t.o.v. den tijdsduur der periode, noch t.o.v. de meesters, die men er onder zou moeten rangschikken.

Dvořák, die in zijn laatste, onvoltooid gebleven artikel²⁾, aangaande de Nederlandsche kunst dezer periode alleen spreekt van „Romanisierung”, laat in zijn „Greco und der Manierismus” het Manierisme eerst omstreeks 1560 aanvangen, waarbij meesters als Pontormo en Bronzino buiten beschouwing blijven, die door Weisbach met betrekkelijke klem van redenen binnen het kader van het Manierisme worden gebracht.

Wat Weisbach betreft tegen wiens boek „Der Barock als Kunst der Gegenreformation” het genoemde artikel van Pevsner is gericht, deze heeft den schijn niet

¹⁾ In dit hoofdstuk wordt kortsheidshalve de term nog gebruikt; echter in de hoop, dat het voor het laatst zal zijn.

²⁾ M. Dvořák. Ein Stilleben des Beuckelaer oder Betrachtungen über die Entstehung der neuzeitigen Kabinettmalerei; Jahrb. d. Kunsth. Samml. in Wien. Deel XXXVI.

geheel weten te vermijden, dat hij het in den loop der jaren met zichzelf niet eens is geweest, tot hoever hij de periode van het Manierisme moet laten voortduren. Het misverstand is echter aan de zijde van Pevsner, zooals hier moge blijken.

In Weisbachs artikel „Der Manierismus”¹⁾ waarin hij het Manierisme teekent met een rijk vocabulair van qualificaties — niet zoozeer van stijlkritischen aard als wel ter aanduiding van den na de Hoog-Renaissance gewijzigden toon der samenleving, omschrijvingen, die minder voor het Nederlandsche dan voor het Italiaansche Manierisme geslaagd mogen heeten — gaat hij niet verder dan Greco.

Bij de bespreking van deze merkwaardige figuur moet hij eigenlijk toegeven, dat de situatie juist omgekeerd is aan die van zijn uitgangspunt. Terwijl toch de vroegere Manieristen wel den uiterlijken stijl, maar niet den studieuzen geest der Renaissance voortzetten; terwijl zij innerlijk leeg, vooral in religieuze onderwerpen nietszeggend, uiterlijk slechts virtuoos en formeel decoratief zijn, is bij Greco de religieuze inhoud hoofdzaak, de uiterlijke vorm echter onverschillig voor alle normatieve regelen der kunst en geheel ondergeschikt gemaakt aan den inhoud. Om die redenen zou Weisbach gedwongen zijn om Greco bij het Barok onder te brengen, ware het niet, dat Greco's kunst zich in het geheel niet met theatraal effect tot de massa wendt, maar hoog, koel en in zichzelf teruggetrokken, met inachtneming van den noodigen afstand, alleen voor den enkelen adept desnoods iets wezen wil.

Als zoodanig is Greco de eenige meester, die niet slechts in de door Weisbach aangeduide stemming van het Manierisme, maar veel meer nog in de door Pevsner in zijn artikel met veel inzicht geschetsten geest der Contrareformatie is werkzaam geweest.

In dit artikel, waarin Pevsner het Manierisme als geestesuiting afhankelijk van de Contrareformatie voorstelt, negeert hij voor zijn doel — de bestrijding van Weisbachs bovengenoemd boek — wijselijk de in Weisbachs vroegere artikel voorgedragen opvattingen, die wat den tijdsduur der geschetste periode betreft, maar al te wel met zijn eigen opvattingen strooken, doch wat positieve karakteristiek der kunst van deze periode aangaat, hem onweersprekelijk weerleggen. In Weisbachs genoemde boek, dat in 1921, twee jaar later dan zijn artikel over het Manierisme verscheen, wordt het gansche Barok onder de kunst der Contrareformatie gesubsumeerd. Duidelijker echter dan hierin, heeft Weisbach in zijn in 1924 verschenen boek „Die Kunst des Barock” deze kunst beperkt tot den omvang, waarin zij gewoonlijk begrepen wordt, zoodat de oorzaak van Pevsners misvatting gelegen is in Weisbachs inderdaad niet geslaagde bewijs, dat de Italiaansche schilderkunst, die met Caravaggio en de Carracci aanvangt, valt in het tijdperk der Contrareformatie en den geest daarvan vertegenwoordigt. In dit opzicht is de critiek van Pevsner doeltreffend, te weten wat betreft de geheel verschillende mentaliteit der Contrareformatie, vergeleken bij die, welke in de kunst van het Barok tot uiting komt en die ook de kerkelijke atmosfeer dier periode weer spiegelt. Maar Pevsners waardeering van het Manierisme, dat in zijn tijdsduur

¹⁾ Zeitschr. f. B. K. 1919.

met de Contrareformatie samenvalt, is verkeerd. Bovendien ziet hij voorbij, wat voor Weisbach aanleiding is geweest tot de samenkoppeling van Contrareformatie en Barok: *eerst het Barok brengt de onderwerpen in beeld, die der Contrareformatie ter harte waren gegaan, maar die men tijdens de Contrareformatie schuwde in beeld te brengen, juist omdat zij haar al te na aan het hart gingen*, ofschoon er geen bewijs is, dat er in het tijdperk van Manierisme en Contrareformatie kunstenaars van contrareformatorischen geest waren, die om deze overgevoeligheid het penseel niet hebben geroerd. Zoo is het echter gegaan met de onderwerpen, die betrekking hebben op de mystiek, de ecstatische vizioenen, de heiligenlevens. De Contrareformatie met haar Inquisitie heeft de plicht van het martelen gekend, doch eerst het Barok verlustigt zich in de uitbeelding ervan. Rubens hoeft zich niet meer te ontzien, heiligen in grooten getale uit te beelden, maar hun al te gezonde, zinnelijke figuren zouden nooit in den geest van een Borromeo, Caraffa, Loyola zijn opgeklommen. Dit heeft tenslotte ook Weisbach (en Pevsner wist dat) wel gevoeld en in zijn artikel over het Manierisme zelfs met zooveel woorden gezegd, dat het Barok zich bij de Contrareformatie aansluit. Weisbach trekt echter niet de consequentie, dat het er dus in tijdsorde op volgt. Het is echter Pevsners verdienste de scherpe tegenstelling tusschen de mentaliteit van het fanatiek zelotisme dat de ziel van het „Reform-Catholicisme” geweest is en de wederom tolerant, althans wereldsch politiek geworden mentaliteit der Kerk in het tijdperk van het Barok in het licht te hebben gesteld op veel scherper wijze, dan Weisbach gedaan had.

De critiek, die Pevsner hier oefent op Weisbachs uiteenzetting der categorieën van de kunst van het Barok, te weten: heroïek, erotiek, mystiek, ascetisme en gruwelzucht, is in haar scherpe ontleding zeker te beschouwen als een winst voor het inzicht in den geest van het Barok. Maar het resultaat van die critiek t.o.v. een zelfstandige contrareformatorische of liever anti-renaïssancistische kunst, waarmee hij het Manierisme identificeert, is eigenlijk louter negatief. Overtuigend toont hij aan, dat er een *anti-renaïssancistische geest is geweest bij de kerkelijke autoriteiten der Contrareformatie en hare aanhangers* en dat vooral onder het pausschap van Pius V (1566—1572) dien het Conclave nauwelijks aandurfde wegens zijn strengheid, en van Gregorius XIII (1572—1585) en Sixtus V (1585—1590), toen Wtewael Italië bezocht, een middeleeuwsche religiositeit heerschte, die uiteraard gekant was tegen alles wat in de kunst der Renaissance niet rechtstreeks dienstbaar was gemaakt aan de propaganda van het Christendom, een godsdienstige ijverzucht, die onverschillig, ja in den grond der zaak eigenlijk vijandig moest staan tegenover het streven der Renaissance naar de objectiviteit van de aesthetische illusie bij de uitbeelding der werkelijkheid.

Zij moest dus het stijlbeginsel der Renaissance aantasten, niet omdat zij het aesthetisch ondeugdelijk achtte, maar omdat de toewijding daaraan afleidde van het eenige, waarbij deze religiositeit inzake de kunst geïnteresseerd was: de interne en externe propaganda van de godsdienstige gedachte. Deze programmatische „Renaissance van de Middeleeuwen”, die dan echter wel een geheel andere physiognomie toonde dan deze, kon in de kunstwereld wel optreden als tuchtmeester, bij de keuze der onderwerpen, doch niet als leermeester van een eigen stijl. Paus-

lijke edicten en verbodsbepalingen van „nudi”, bedreiging en zelfs toepassing van straffen daartegen worden door Pevsner gememoreerd; Jesuïeten treden op als geestelijke adviseurs inzake de uitbeelding van louter geestelijke onderwerpen; genootschappen ter bevordering van uitsluitend religieuze kunst als de „Virtuosi al Pantheon” (1543) en de „Academia di San Luca (1577) worden opgericht; kortom de kunst moet met geweld omgebogen en in andere banen geleid worden. Maar een eigenlijke nieuwe stijl laat zich op deze wijze niet scheppen en werkelijk religieuze kunstenaars laten zich niet uit den grond stampen.

Wel treedt de kerk op als opdrachtgeefster in contrareformatorischen geest: Vasari heeft voor Pius IV in het Vaticaan zelfs wel een fresco van den Bartholomaeusnacht moeten vervaardigen en — symptomatisch genoeg voor het ontbreken van religieuze kunstenaars is ook de keuze van iemand als Spranger, om voor Pius V een copie naar „Het Laatste Oordeel” van Fra Angelico te vervaardigen. Vergeefs is echter het wachten op nieuwe Frati Angelice. De gekrenkte, vijandige, pessimistische stemming was geen vruchtbare grond om veel contrareformatorisch zaad te doen opkomen. Het is de tijdgeest, wien het niet genoeg is, dat Michelangelo zich meent te moeten bekeeren van de „dwalingen zijn weegs” en alleen nog verlangt geestelijke kunst te scheppen — de tijdgeest, die over zijn levenswerk het bitse, zure oordeel ten beste geeft van „porcheria delle Maestro di tutte le porcherie Michelangelo”. Om dezen geest beter te leeren kennen, is het goed te memoreeren, dat Pevsners geanalyseerde categorieën der mentaliteit van de Barok-kunst, die zich heeft meester gemaakt van de aan de voorafgaande periode al te heilige, al te nagelegen onderwerpen, blijken psychologisch onmogelijk te zijn in de periode, waarin hij een contrareformatorisch Manierisme wil ontdekken. Heroïsche zelfverheerlijking is in strijd met den geest van puristisch Christendom; de onbevangen erotiek wordt onderdrukt en uit zich in den verdrongen vorm van verholten pikanterie; ascese wordt nog veel te ernstig genomen om uitbeelding te verdragen; mystiek eveneens of vindt althans nog geen adaequate voorstelling. Al deze stemmingen lieten zich eerst uitbeelden toen men er innerlijk op zekeren afstand van was komen te staan. Dit alles is nu vooral in verband met de wederom wereldsch geworden kerkelijke mentaliteit in het tijdperk dat hierop volgt (na 1620 ongeveer) zeer dienstig om te laten zien, dat *de kunst van het Barok slechts contrareformatorisch gemanieerd was* en ofschoon met veel vertoon van affect, toch niet eigenlijk bezielde met den onwereldschen geest der Contrareformatie; het bewijst echter niet, dat het eigenlijk tijdperk der Contrareformatie ook een eigen kunst heeft voortgebracht. Behalve dat nu Pevsner het gebied dezer geestelijke strooming topographisch wel eens nader had mogen aanduiden — de eigenlijke haard ervan was toch alleen Rome — is hij ook schuldig gebleven in de aanwijsbare kunstwerken van het latere Cinquecento aan te toonen, dat de gedachten- en gevoelswereld der Contrareformatie in de manieristische kunst zijn terug te vinden. Hij kan hier niet volstaan met de algemeene, bovendien aanvechtbare hypothese, dat de contrareformatorische eisch van ondergeschiktheid en wegcijfering van het individu, in de manieristische kunst kenbaar wordt door het groote aantal figuren, dat onder een abstrakt lijnenschema is ingedeeld. Voor dit feit is er wel een andere, louter aesthetische verklaring, n.l. de logische con-

sequentie van het ornamentale streven, dat in den aard van het Toscaansch Manierisme lag. Overigens zijn in de kunstgeschiedenis niet, als in de meetkunde, bewijzen uit het ongerijmde toelaatbaar.

De controverse Pevsner-Weisbach is voor het inzicht in de beteekenis, die Wtewael voor de geschiedenis der kunst heeft van belang, omdat hij als Nederlandsch Manierist, zij het dan ook van Protestantschen huize, rechtstreeks betrokken is bij de oplossing van het vraagstuk van het Italiaansch Manierisme, zoowel wat de overeenkomst als het verschil met dezen achtergrond zijner kunst betreft.

Alvorens echter over te gaan tot de bespreking van het Nederlandsch Manierisme is het nuttig *het Italiaansch Manierisme, ook afgezien van wetenschappelijke controverses nader te beschouwen*. Voor de schets van het historisch verloop ervan kan verwezen worden naar het voortreffelijk boek van H. Voss „Die Malerei der Spätrenaissance in Rom und Florenz”, dat bij een constante en evenwichtige aesthetische beoordeeling van het groote en moeilijk te overzien gebied, alleen in het vasthouden van den wijsgeerigen draad wel eens wat te wenschen overlaat.

De bodem van het vraagstuk wordt echter ook door Pevsner een oogenblik geraakt, als hij ten spijt van zijn eigen theorie schrijft:

„Auch da wo innere Religiosität noch fehlt, finden die Maler (n.l. die van het Manierisme in Italië) jedenfalls keine Befriedigung mehr in der Ruhe und Klarheit „der Renaissance”.

De reden van die ontevredenheid (alleen te zoeken in de aesthetische ontwikkeling) geeft Pevsner echter niet aan. Zij zou ons zeker meer belang inboezemen, dan de verzekering, dat „die Unterordnung der menschlichen Figur unter abstracten Linienschemen zugunsten unüberblickbar wimmelndes oder abstrakt „dekorativ geordnete Bildform” behoort tot de „Kunstmittel” van den ouden Tintoretto en Barocci.

Bedoelt Pevsner kunstmiddelen ter suggestie van kerkelijke subordinaatie? Eerder dan bij de schilders zal men zulke kunstmiddelen vinden in het kamp der contrareformatoren in hun streven om de Renaissance in hun gareel en dienstbedrijf te brengen. Het Manierisme is dan te beschouwen als de Renaissance in verdrukking, tegen wil en dank „onder het Kruis”. Het heeft dan met dit kruis wel eens al te virtuose toeren gemaakt, er echter nooit mee gecoquetteerd als het Barok. Het Manierisme loopt nooit met zijn mentaliteit, wel eens met zijn virtuositeit te koop.

Nader komt Pevsner zelf tot de oorzaak dier ontevredenheid met den vormen-eenvoud der Renaissance, als hij opmerkt, dat de Renaissance-vorm des te gemakkelijker virtuoos wordt, naarmate zij zich minder met den Renaissance-inhoud gaat bemoeien.

Helaas wordt dit thema niet nader uitgewerkt. Ontevredenheid moet er echter geweest zijn; zij is in de wijze waarop zij zich uit, n.l. in het streven naar overbieden en overtreffen van het voorafgaande, een der krachtigste drijfveeren van den ontwikkelingsgang der geschiedenis, en zoolang men niet begrijpt in welk opzicht een nieuwe periode de voorafgaande heeft trachten te overbieden, heeft men geen recht gedaan aan haar betrekkelijke waarde.

De vraag is nu, waarop zich de virtuositeit der Manieristen als gevolg van ontevredenheid met hetgeen reeds door de Renaissance bereikt was, toelegt.

Als voorloopig antwoord ga hier vooruit: in de rijkere en vooral meer bewogen enscenering, op de kunst van het tooneelmatige. Niet echter kan als zoodanig gelden het overigens symptomatisch verschijnsel, dat Pevsner opmerkt: „Trotz des abnehmenden Modelstudiums, das Bellori constatiert, wächst offenbar und „leicht feststellbar die Summe der Naturbeobachtungen,“ in het bijzonder wat aangaat stilleven op den voorgrond.¹⁾

Bij Barocci, die echter zeer veel naar het model werkte (maar niet anders dan om trouwhartig natuurgetrouw te blijven — niet om de innerlijke wetmatigheid der menschelijke figuur te leeren kennen en beheerschen) wrekt zich het verraad aan de idealiteit der Renaissance-traditie, daar hij thans op natuurobservatie uit is, als, op zijn Avondmaal te Urbino „ein Detail wie das malerisch prachtvoll „behandelte Stilleben der Schalen und Kannen im Vordergrund, vor der weiten „neutralen Bodenfläche eine Wirkung im Verhältnis zum Ganzen gewinnt, „die von fast benurhigendem Wirklichkeitscharakter ist.“²⁾

Barocci, die ondanks al zijn modelstudie naar de natuur, toch een geboren tooneelregisseur is, valt met zulk een stilleven uit den toonaard, waarin zijn stuk was gecomponeerd.

Op een in zijn illusionisme volmaakt Nederlandsch schilderij zou zulk een detail nooit verontrusten, zelfs niet bij Wtewael, die geen geboren regisseur is, maar het wezen wil en daarin slaagt; die echter als Nederlander in pl. v. een „neutrale Bodenfläche“, dan ook een bodemstilleven zou hebben geschilderd.

Wat Barocci's modelstudie betreft: zijn naturalisme heeft zich hier tot het compositioneele van de figuur beperkt; het omvat geen illusionisme³⁾ in den Nederlandschen trant, zooals zijn stilleven op den voorgrond bij exceptie wel vertoont. Zijn coloriet is een sublieme kleurphantasie van schoone onrust. Wat echter het compositioneele zijner figuren aangaat, is het nuttig zich af te vragen of Michelangelo er ooit over gedacht zou hebben, zijn Sibyllen en profeten en guirlandedragers te vragen, gelijk Barocci bij zijn modellen gewoon was, of de door hem gewenschte houding voor het model wel gemakkelijk en natuurlijk was en dat hij die anders wel zou wijzigen, hetgeen Barocci dan waarschijnlijk meer om zijne zoo anders geaarde aesthetische inzichten, dan om humaniteitsredenen of uit beleefdheid deed.

Alleen terzake van de enscenering — niet wat zijn voornaamste aesthetische bedoelingen en zijn mentaliteit betreft, kan Barocci tot de Manieristen gerekend worden.

Ten opzichte van een zoo belangrijke figuur als Barocci is de vergelijking met Wtewael leerzaam; een generatie ouder, staat de eerste toch innerlijk veel verder van de Renaissance af dan de laatste, wiens aesthetische bedoelingen eerder bij die van den kring van Vasari vergeleken moeten worden.

¹⁾ Dat deze echter „nirgends, auch nicht bei den Nordländern, wirklicher Selbstzweck, wie im Barock werden“ dat heeft t.o.v. de Nederlanders Dvořák in zijn laatste artikel over Beuckelaers stilleven weerlegd.

²⁾ H. Voss: Spät-Renaiss. II pag. 486.

³⁾ Het woord hier opgevat in den zin van toepassing in de schilderkunst van den naturalistischen schilderachtigen impressionistischen stijl waarmee het wekken van de illusie der werkelijkheid wordt beoogd.

Nu de aandacht eenmaal op Barocci bepaald is, kan het nuttig zijn, den gedach-
tengang over het Italiaansch Manierisme in zoover te onderbreken, als een uit-
weiding over Barocci's techniek dit onderwerp in een ander verband te berde
brengt.

Opmerkingen door Voss en Weisbach eenmaal goed geformuleerd, worden hier
dankbaar geciteerd ten bate van een andere groepeerings van gedachten.

Zoo merkt Voss ¹⁾ op: „Barocci's religiöse Empfindung ist die eines ausgespro-
„chenen Südländers. Alles Innerliche, Mystische des biblischen Vorganges wird
„in äussere Bewegung und Handlung umgesetzt.“ Nu is veruiterlijking van het inner-
lijk eenmaal de taak van de beeldende kunst, maar het kan op verschillende
wijze geschieden!

Weisbach ²⁾ drukt zich in dezen aldus uit: „Der künstlerische Charakter ist
„ein wesentlich exoterischer.“ Hoe schrikkelijk waar dit is t.o.v. religieuze kunst,
zou de vergelijking van een Kruisiging op een miniatuur uit het Romaansch tijd-
perk met eenzelfde onderwerp uit het Barok kunnen leeren — en men brenge
zich slechts te binnen, wat in dit verband F. X. Kraus ³⁾ heeft opgemerkt over
het onderscheid tusschen de uitbeelding van het „Stabat Mater“ en het latere
„Spasimo Mariae“.

Gemeten aan de strengste en volmaakte innerlijkheid zou men zelfs Rogier
van de Weydens kruisigingsfiguren in zekeren zin manieristisch kunnen noemen,
daar het tooneelmatig element nog wel niet de overhand heeft over de innerlijke
gevoelswaarheid, maar zich toch ten opzichte van het geestelijke — niet ten op-
zichte van het aesthetische — in bedenkelijke mate laat voelen.

Diegenen onder de katholieke geestelijkheid, die inzicht hebben in de ge-
weldige draagkracht der innerlijkheid van het Romaansch tijdperk, moeten wel
wanhopig gestemd zijn bij het aanschouwen van de profanatie — bijna prostitutie —
van het religieus gevoel terwille van de geloofspropaganda in de kunst van later tijd
en bij de democratisering dier kunst, of het nu vorstelijke kunst heet of niet.

De veruiterlijking en dramatizeering nu, waartoe de Zuiderling meer geneigd is
dan de Noorderling, kan plaats hebben met twee tegenovergestelde werelden van
emotionaliteit, die van de aanschouwelijkheid en die van den wil. Daarbij worden
verschillende uitdrukkingsmiddelen gebruikt: eenerzijds passief-aanschouwelijke, zooals
bij Guido Reni's Christusfiguren met de doornenkroon, anderzijds actieve be-
wegingsmotieven voor de uitbeelding der handeling, zooals bijv. bij Michelangelo's
in opstand gekomen slaaf in het Louvre. Het eigenlijk element van de eerste is de
impressionistisch te werk gaande, maar daarom niet van expressief vermogen ont-
bloote, schilderkunst in bindende kleurtoetsen; dat van de laatste is de sculptuur, in
wezen expressief, ofschoon daarmede omgekeerd ook wel impressionistische gevoels-
momenten en schilderachtige effecten zijn te bereiken — men denke slechts aan
kleiachtig geboetseerde bozzi en zoo menige Noord-Nederlandsche groep van
figuren in houtsculptuur.

De Noord-Nederlander, met zijn veelal eenzijdig contemplatieve natuur, zal

¹⁾ Voss. Spätrenaissance II, pag. 478.

²⁾ Weisbach: Der Barock a. K. d. G. pag. 222.

³⁾ F. X. Kraus: Geschichte der Christlichen Kunst II pag. 339, Freiburg im Breisgau; 1897.

allicht in de met woorden niet zoo makkelijk te omschrijven psychische uitdrukkingsmiddelen van de eerste soort meer uitmunten dan de Italiaan. Zoo is bijv. de innerlijke aanschouwelijkheid van een figuurtje als de Rijke Jongeling op Rembrandts Honderdguldenprent voor den laatste ten eenen male onbereikbaar.

Deze is echter op het gebied van de expressieve uitdrukkingsmiddelen veel sterker en overtuigender en als hij zich begeeft op het gebied van de schilderkunst dan is niet de bindende kleurtoets, maar de plastisch isoleerende lijn zijn meest vertrouwde uitdrukkingsmiddel. Als nu Barocci het innerlijke en mystieke in bewegingsmotieven gaat omzetten, zooals hij op zijn Kruisafneming doet met de vrouwen, die toeschieten op de in onmacht vallende Maria, dan beweegt hij zich als Italiaan wel op zijn eigenlijk aesthetisch gebied, maar in de daarmee slecht overeenstemmende conjunctuur van het uiterst gevoelvolle, en doet deze drukte bij zoo diepe smart uiterlijk, leeg en in bijzonderen zin manieristisch aan; ook al verliest men daarbij niet uit het oog, dat de Italiaan zijn smart eerder in gebaren uitdrukt, dan in het Noorden gedaan wordt.

De uiterlijke bewogenheid van Grünewaldts Magdalena onder het Kruis is echter een heel anders geaarde bewogenheid dan de sensationeele opschudding bij Barocci in dit geval.

Omgekeerd doen vele van Wtewaels druk gebarende figuren, als bijv. de zittende figuren op den voorgrond van zijn Zondvloed leeg en manieristisch aan, omdat de bewegingsmotieven, die, omdat hij Nederlander is, niet in zijn aard liggen, gezocht zijn en ons onmiddellijk als zoodanig voorkomen. In beide gevallen te veel bewogenheid der figuren, doch bij den een, doordat hij zijn beweeglijken aard niet verloochenen kan waar het noodig is, bij den ander, omdat hij zijn onbeweeglijken aard verloochenen wil, waar het niet noodig is.

Maar Barocci is een te groot, te reëel en stemmig gevoelend meester om werkelijk leeg te blijven. Waar het hem teveel moeite kost om stille figuren te scheppen — en dat is niet altijd het geval — men denke slechts aan zijn innig schoone Geboorte van Christus in het Prado — daar vlucht de stemming in het aan manieristen tot nogtoe onbekende schilderachtig effect.

Hij verloochent het lineair-teekenachtige karakter en de isoleerend plastische vormaanduiding der Toscaansche school, waaruit het Manierisme was voortgekomen en wendt zich tot de schilderachtige stemmingsmiddelen uit de Lombardisch-Bologneesche richting.

Barocci bij wien wij terwille van de probleemstelling nog even langer stilstaan, is de „Meister der Halbtöne.“ „Das Auge huscht in Barocci's Bildern über „Flächen von unbestimmter und anscheinend zufälliger Begrenzung hin; alle „Farbtöne greifen in kaum fühlbarer Weise unter vielfachen gegenseitigen Brechungen in einander über, die Modellierung des Dreidimensionalen verflüchtigt sich in ein Spiel mit der plastischen Form, die Gestalten selber endlich „sind in den ruhelosen Fluss des Ganzen unlöslich verwachsen.“

Voss die dit zoo treffend onder woorden heeft gebracht¹⁾, kan ik de beschrijving van het effect eerder toegeven dan die van de bedoeling ervan.

¹⁾ Voss. Spätrenaiss. II 473.

Dat Barocci zou hebben beoogd met deze schilderachtigheid zijn manieristisch streven n.l.: „die Inbewegungsetzung jeder Art von bildmässiger Konfiguration“ te accentueeren, kan niet worden beaamd en had Voss daar zelf eigenlijk al tegen gesproken. Zeker is er in dit schilderachtig effect een zekere onrust, tegenovergesteld aan de rustige zekerheid van het Noord-Nederlandsch coloriet — maar het staat niet in dienst van de bij Barocci juist zoo klare, naturalistisch geziene, bedoeling der bewegingsmotieven; het speelt er over heen, negeert ze al spelend en spreidt voortkabbelend een milde stemming over het gewoel der figuren. Moest men Barocci graphisch reproduceeren, dan zou men niet naar het graveerijzer grijpen, maar hem in de fluweelige toetsen der zwarte kunst weergeven.

Onder het zacht geflonker van het coloriet moet men even zoeken naar de compositie, die dan echter ook zeer duidelijk opdoemt. Maar het is gedaan met de „Statuarische Isolierung“ der figuren uit de school van Michelangelo, welke door Wtewael tot lang na Barocci's dood wordt volgehouden.

Het best is Barocci in zijn Madonna del Rosario te Senigallia ¹⁾ waar het vizionaire licht, de dweepend mystieke stemming en de goed verantwoorde bewegingsmotieven op de gelukkigste wijze overeenstemmen. Hier is de „Schwung“ van Rubens reeds aanwezig, maar een oneindig fijnere, meer geestelijke opvatting: zonder eenig theatraal barok effectbejag, in eigen gevoelswereld geïsoleerd, met alle meesterschap der beste manieristische bewogenheid, maar schilderachtig van opvatting, houden de twee groote stijlperioden elkaar in evenwicht.

Met zulke vizionaire gevoelsuitingen zouden Barocci's altaartafreelen inderdaad kunnen gelden als „der eigentliche Ausdruck der Idealität des contrareformatorischen Geistes“ (Voss) als niet aan zijn milden, blijmoedigen geest ontbrak het bewust tendentieuze propagandistische van het Roomsche strijdfront.

Evenals Barocci heeft ook El Greco zich met zijn schilderachtige religiositeit afgewend van het klassieke ideaal der Renaissance en is daarin nog veel verder gegaan met zijn uit het lood zwevende figuren. In dit opzicht staan Barocci en Greco alleen onder de meesters der late Renaissance en al grijpen zij terug naar den stijl van Correggio, die dan ook den eigenlijken Renaissance-stijl het minst karakteristiek vertegenwoordigde, wijzen zij toch meer naar den nieuwen tijd.

Hiermede komen nu tevens de eigenlijke meesters der late Renaissance in hun cultuur-historische zoowel als kunsthistorische positie des te duidelijker uit. In bijna al hun kenmerken wijzen zij terug naar den ouden tijd, behalve in wat hun manierisme uitmaakt: de rijkere encenseering, die het Barok overneemt, maar die het dan tevens tot het theatraal pathetische verheft. Alles blijft overigens bij het oude of is, beter gezegd, oud geworden: niet alleen de lineaire techniek, maar vooral de onkerkelijke geest van de onderwerpen, die dezen meesters ter harte gingen en die in de uitdrukkingsmiddelen van den stijl zijn weerklink vindt. Wel hebben alle meesters der Hoog-Renaissance, in wier gevolg de Manieristen gezien moeten worden, religieuze onderwerpen behandeld, maar steeds van een verheven algemeen menschelijk, niet typisch kerkelijk gezichtspunt. Een Madonna del Rosario met een in dweepende extase verzonken monniksfiguur, als Barocci schilderde, is

¹⁾ Gereproduceerd bij Voss: Spätrenaiss. II, Abb. 194.

bij Lionardo, Rafael, Michelangelo ondenkbaar. Men kan het zich met hun stijl-middelen zelfs niet uitgevoerd denken.

Om in dit verband nog even op de controverse Pevsner-Weisbach terug te komen: Indien Pevsner gelijk had, dat het Manierisme de kunst der Contrareformatie was, dan zou hij onder de werken dier meesters een sterke strooming in de richting van Barocci's en Greco's geest moeten aantoonen; hij zou die echter vergeefs zoeken. Al moeten wij hem tegenover Weisbach in het gelijk stellen, dat *de eigenlijke geest der Contrareformatie aan de kunst van het Barok ontbreekt, zij ontbreekt in nog hogere mate aan die van het Manierisme!* Eigenlijk is deze met haar vele historische en mythologische onderwerpen, (zelfs aan de Hoog-Renaissance bijna onbekend) veel sterker dan *gene* van een wereldschen geest doortrokken. Dat voor hen ook bij kerkelijke opdrachtgevers roem en eer te behalen was, is begrijpelijk en toont eerder een Renaissance-geest, dan een ascetisch gestemden, zooals bij de teruggetrokken levende Barocci en Greco. Het gaat hier om de befaamde tegenstelling: „l'art pour l'art" en „l'art pour Dieu", welke dan door het Barok wordt opgelost in den zin van: „l'art de Dieu . . . pour l'art."

De Contrareformatie zou zich weliswaar nooit hebben verzet tegen het omzetten der religieuze waarden in aesthetische (wat door Weisbach t.o.v. alle waarden wordt aangeduid als het kenmerk der humanistische Renaissance) zij zou de beeldende kunst, die niet anders kan dan dat, geheel en al hebben moeten supprimeeren; slechts eischt zij, dat het aesthetische, als bij Greco, het middel, niet het doel zij. In dit opzicht staat een Michelangelo de Contrareformatie zelfs nader dan een Vasari en Zuccari. Tot virtuositeit is Michelangelo nooit vervallen. Wel heeft hij vele zuiver aesthetische oefeningen en studies bedreven, wat geheel in den geest van de Renaissance, niet in dien van de Contrareformatie en van het Barok lag. Schijnt dit een oogenblik met elkaar in tegenspraak te zijn, dan bedenke men, dat de studiegeest der Renaissance een aesthetischen ernst veronderstelt, die aan de bedoelingen der Contrareformatie vreemd was. Weisbach voert aan, hoe G. A. Gilio, die zijn tijdgenooten verwijt, dat zij het artistieke boven het religieuze stellen, toch Michelangelo's „Laatste Oordeel" niet religieus genoeg vindt. „Wie er dem Werk mit theologischen Gründen zu Leibe geht, wie das „Theologische sich über das Künstlerische stellt, das ist der Renaissance gegenüber eine neue Erscheinung". Waar die aesthetische ernst en studiegeest ook aan de met overwerk belaste Virtuosi der late Renaissance ontbrak, was het om geheel andere reden, n.l. om geen andere dan zekere oppervlakkigheid. Zij ontbraken niet aan de Noord-Nederlandsche Manieristen, die zich tot taak gesteld hadden het bijkans aangeboren onvermogen van beheersching van den vrijen vorm te overwinnen. In de Haarlemsche Academie, bij Wtewael en Bloemaert *heerscht* wel degelijk een studieuze geest.

Wanneer men de Spaansche kunst buiten beschouwing laat, kan men zeggen, dat het Romaansch Barok de religieuze waarden als haar einddoel in aesthetische omzet.

Het Barok is niet een formeel Manierisme, zooals de late Renaissance was t.o.v. de Hoog-Renaissance, maar een geestelijk Manierisme t.o.v. de Contrareformatie. Dit is echter in de tweede helft der zestiende eeuw reeds voorbereid door de artistieke

bemoeiingen der Jezuïeten, met name door hun tooneel, dat grover zinnelijke middelen niet schuwde om indruk te maken op de massa en daarbij „Steigerung in Gefühl und Ausdruck” behoefde.

Reeds Gilio legde er den grootsten nadruk op, dat „Christus nicht nur als „schöner und eleganter Mann, wie ihn die zeitgenössischen Künstler zu geben „liebten, sondern als der von seinen Peinigungen und Wunden entstellte Leidende „der Welt vorgeführt werde” ¹⁾ — en verder zegt Weisbach ²⁾ „Waren der „Asthetik, die im Kreise der H. Theresa und des Johannes vom Kreuz gepflegt „wurde, weiche, melancholische, sentimental-elegische, romantische Seelentöne „beigemischt, so stand daneben jene einseitig rigoröse und düster verbohrt „Richtung, wie sie Francisco Borja, Herzog von Candia, der dritte Jezuïeten- „general vertrat. Aber nicht die Art, wie die dogmatische Theologie sich mit der „Mystik auseinandersetzte und ihr eine wissenschaftliche Wesensbestimmung „unter Zuhilfenahme des Begriffsapparates der antiken Philosophie zuteil werden „liess, sondern die Intensität des Lebens und Erlebens kommt für die nach- „fühlende und nachbildende Phantasie in Betracht. Das allgemein verständliche „sozusagen populäre Element ist das, welches die wichtigsten und weitgreifend- „sten Wirkungen ausübt.” Deze omstandigheid in het contrareformatorisch streven, wijst ongetwijfeld naar het Barok en hierin is dit streven der Jezuïeten wel geheel tegenovergesteld aan het gelijktijdig Manierisme, dat wel verre van populair te willen zijn, zich uitsluitend tot de geestelijke elite wendt. Het Jezuïetisme is het eigenlijk strijdbaar-contrareformatorisch element in het „Reformcatholicisme” dat dit laatste lang heeft overleefd. *Het Italiaansch Barok is overwegend een kunst in Jezuïetischen geest* — en aldus krijgt Weisbach in dezen beperkten zin toch nog gelijk tegenover Pevsner, ondanks het feit, dat hij zelf in het voorwoord tot zijn boek eraan herinnert, dat er van een Jezuïetenstijl geen sprake kan zijn.

Geen wonder! Het Jezuïetendom qua talis was geen kunstenaarsbent; het was met andere dan aesthetische doeleinden beziel, maar kon daarvoor de kunst zeer goed in zijn dienst gebruiken. *Maar het Manierisme is zeker niet in den geest der Jezuïeten geweest*, al zijn er ongetwijfeld wel voorbeelden van manieristische meesters, die zich voor hun dienst hebben laten vinden.

Welk een geheel andere geestelijke achtergrond het Manierisme, ja het heele Romanisme hier te lande door de breuk met Spanje heeft gekregen, vergeleken bij dat in Italië, waar naar Pevsners schets het Reformcatholicisme reeds met de stichting van de „Sodaliteit der Goddelijke Liefde” in 1520 zijn intocht deed — tegelijkertijd met die van het Humanisme en de Renaissance in Nederland! — dat leert Weisbachs schets van het Jezuïetisme en van de „Zärtlichkeitsberauschte Brautmystik” de H. Theresia. Van direct belang daarin voor het inzicht in de kunst der daardoor beïnvloede periode, is de teekening van den invloed, die de wijdverspreide lectuur der in zinnelijke, aanschouwelijke bewoordingen vervatte beschrijvingen van het mystieke huwelijk der H. Theresia van Jezus eenerzijds en van de niet minder zinnelijk-aanschouwelijke verschrikkingen en zaligheden der

¹⁾ Weisbach: d. B. a. K. d. G. pag. 15.

²⁾ Weisbach: d. B. a. K. d. G. pag. 17.

Exercitia Spiritualia der Jezuïeten anderzijds hebben gehad voor de voorstellingswijze van het komend Barok, dat juist van dit soort gecanoniseerd en heiligesproken naturalisme het ruimste gebruik heeft gemaakt. Ook de uiteenzetting van het feit, dat de geloofswereld van die dagen zich in deze twee voornaamste geestelijke bewegingen differentieerde en polariseerde, is van belang.

„Der Jezuïtismus bedeutet das *aktive*, streitbare, heroïsche, für die Aufrechterhaltung, Propagierung und Verteidigung der positiven Heilswahrheiten der „Kirche sich einsetzende Element“, dat opgebouwd is op het beginsel der volstrekte, militaire gehoorzaamheid. „Die Mystik ist der Stimmungsausdruck einer „Frömmigkeit, die in *passiver* Haltung, gegenüber allen irdischen, weltlichen und „hierarchischen Wesen sich auf persönlichem Wege und durch innere Versenkung des höchsten Gutes zu bemächtigen sucht.“

Het zijn echter slechts stroomingen op de beide vleugels van het Catholicisme, niet het „Reform-Catholicisme“ zelf. Dit zetelde te Rome; was belichaamd in de reeds genoemde contrareformatorische Pausen en hunne raadslieden, die eenige dekaden lang een ernstige, innerlijke hervorming hebben beoogd. Maar weldra zag Rome zich genoodzaakt de uiterst snel groeiende bewegingen op de beide vleugels te erkennen en tenslotte in de personen van Ignatius en Theresia op denzelfden naamdag te canoniseeren. Tenslotte zou de in Jezuïetische Exercitia opgevoede Bernini zijn oog eenmaal laten vallen op het andere kamp en de H. Theresia in beeld brengen; „Les extrêmes se touchent“!

Een herleving van de naief-religieuze kunst der Middeleeuwen heeft echter niet plaats gehad, noch in het Cinquecento, sedert de vestiging der Jezuïetenorde in 1540, noch in het Seicento; het gaat dan ook niet aan te zeggen, dat de Renaissance een caesuur in de traditie der Christelijke kunst is geweest, wat Pevsner feitelijk veronderstelt en Weisbach heeft gezegd¹⁾. Van zulk een caesuur zou men alleen kunnen spreken t.a.v. de kerkelijke religiositeit, in zoover het „Reform-catholicisme een kortstondige resumptie is geweest van den geest der Middeleeuwen.

Bij alle verdiensten van hunne beschouwingen is derhalve tenslotte te constateren, dat Weisbach over het hoofd heeft gezien, dat de religieuze geest van het Barok slechts een aan het Jezuïetisme aangepaste, gemodificeerde geest der Renaissance is; dat Pevsner daarentegen er niet in geslaagd is het bewijs te leveren, dat het Manierisme uit den thans geteekenden geest der Contrareformatie is te verklaren.

Waaruit het Manierisme dan wel te verklaren is, dat is een vraag welke beantwoording moge worden ingeleid door een overweging, die alleen Weisbach²⁾ zij het dan ook in het voorbijgaan heeft geformuleerd: „Nun ist aber die Kunst „auch eine autonome Potenz, die innerhalb ihrer Kategorie ihren selbständigen „aesthetischen Aufgabenkreis hat und einer eigenen immanenten Entwicklung folgt“³⁾ „Zwischen künstlerischer Formung und künstlerischen Stil und zwischen

¹⁾ Weisbach: Barock a. K. d. G. pag. 3.

²⁾ Weisbach, ibidem pag. 5.

³⁾ Dit was reeds herhaaldelijk gestipuleerd door Dr. L. Pit in zijn: „Het Logische in de Kunst“ en zijn „Denken en Beelden“.

„einem Ideeënkomplex, der darin verbildlicht wird, besteht kein Kausalitätsverhältnis.

„Die formalen Tendenzen und Gesetzmäßigkeiten auf denen ein Stil beruht, leiten sich von Vorgängen und Wandlungen auf seinem eigenen aesthetischen Gebiet her und zeigen von dieser Seite betrachtet ihre logisch consequente „Entwicklung.“

In dit opzicht is de kunsthistorische ontwikkeling dan ook eerder als een rationeele, dan een irrationeele op te vatten, als hoedanig Weisbach ¹⁾ gewoonlijk het kunstwerk als „freie Phantasieschöpfung und aesthetisches Phenomen“ begrijpt. De kunstgeschiedschrijving mag geen genoegen nemen met een kaleidoscopisch aspect van „ontwikkeling“; zij behoort aan het logisch consequente element daarin vast te houden en de toevallige, althans vanaf dat standpunt als toevallig zich voordoende invloeden in het oog te houden en te teekenen.

Ongetwijfeld is bovenal het streng persoonlijke karakter van den kunstenaar t.o.v. het logisch ontwikkelingselement een irrationeele factor van het grootste belang. Maar dat persoonlijk karakter is dan ook nimmer het kenmerk van een heel tijdperk en *als manieristische neigingen zich ter zelfdertijd overal openbaren, dan moet daarvoor een verklaring zijn, en wel een logische.* Deze is niet op te vatten als een causale verklaring. Als zoodanig moet veeleer gelden de beschrijving van de z.g. „toevallige“ factoren, die in de tijdsomstandigheden en al zoo meer gelegen zijn. Daarentegen is de logische verklaring *de beschrijving der op dit verschijnsel betrekkelijke denkwetten, die bij de veronderstelling van een gegeven bijzonderen aanleg algemeen geldig zijn.* Zulk een verklaring is echter niet gegeven met de door Weisbach in zijn artikel „des Manierismus“ zoo welsprekend geteekenden tijdgeest, die in het kort als „hoofsch gemanieerd“ kan worden aangeduid. Ongetwijfeld moet de verleiding groot zijn, om het aesthetisch Manierisme af te leiden uit dit hoofsch Manierisme — tot op zekere hoogte is er ook een verband, een causaal verband, te constateeren — maar toch zijn de beide verschijnselen oorspronkelijk eerder als parallel loopend en logisch op dezelfde wijze ontwikkeld, dan uitsluitend in causaal verband te begrijpen. Als „stijl“, ieder op eigen gebied, — en niet alleen op deze twee gebieden, maar ook bijv. op dat der literatuur — zijn zij het resultaat van eigen logischen gedachtengang, zij het dan ook, dat deze niet steeds onder woorden is gebracht en wellicht ook thans nog moeilijk te definieeren is. Weliswaar kan de hoofschheid onder bepaalde omstandigheden nader worden aangeduid met epitheta, die deels ook van toepassing zijn op de kunstvoortbrengselen van dien tijd — als daar zijn: „affektiert, gekünsteld, schwärmerisch, „morbide, dekadent capriciös, lässig, gepflegt, conventionell, raffiniert, zersetzt, pompös, abgezirkelt representativ, mondän, blutleer, systematische „Mache“, maar met al — en het gaat lang niet altijd op — is geen oorzakelijk verband t.a.v. den kunst-stijl aangetoond.

Er zijn onder de meesters der late Renaissance er vele, b.v. Vasari, wier producten (Voss noemt ze „Maschinen“) soms alleen van holle virtuositeit getuigen, zonder echter in het minst hoofsch te zijn; daarentegen zijn er onder degenen, die

¹⁾ Weisbach, ibidem pag. 2.

in de sterkste mate hoofsche zijn, die de typische kenmerken van het formeel Manierisme niet of bijna niet vertoonen.

Zoo is bij Parmigianino, die de hoofscheid in de Italiaansche kunst heeft ingeluid en haar beter dan eenig ander heeft vertolkt, een opvallend, bijna zou men zeggen opzettelijk gebrek aan ensceneering waar te nemen.

Aan den anderen kant blijkt in Nederland een formeel Manierisme mogelijk te wezen en zich langen tijd vrij te ontwikkelen, zoowel in de beeldende kunst als in de „rederijkerij” der literatuur, zonder dat er van een hoofschen toon in de samenleving sprake is.

Noch de waarlijk hoofsche houding, als bij Titiaan en Mor, noch de decadent hoofsche allure, is te vereenzelvigen met de zuiver formeele stijlkenmerken van het Manierisme, *ook al hebben de opzettelijk decoratieve levenshouding en een op het decoratief effect berekende ontwerpstyl de decoratieve tendentie gemeen.*

De waardeering van een stijl — die trouwens nooit op onze waardeering heeft gewacht, doch als historisch gegeven wetenschappelijk te aanvaarden is — mag nimmer lijden onder het antipathieke der daarin uitgebeelde samenleving. Zou Brouwer geen groot kunstenaar zijn, omdat Ruskin herbergkabalen antipathiek vindt? Zelfs de veroordeeling van hoofscheid als „onnatuurlijk” of als „natuur geworden onnatuur” mag daarvoor geen reden zijn. Hoofscheid behoeft weliswaar niet onnatuurlijk te wezen — zijn sommige dieren (de hazewind b.v.) niet bijna hoofsche? — een enkele maal is hoofscheid zelfs naïef; doch zij hoeft, ook als zij opzettelijk is, daarom nog niet steeds hol en zelfingenomen te heeten. Zij kan zoowel uit overtuiging van zekere noodzakelijkheid gaande gehouden worden, als ook het aanschouwelijk resultaat zijn van veel beschouwelijke levenservaring. Als gevolg van scepsis t.a.v. het perspectief der menschelijke samenleving en de toewijding daaraan, is zij in elk geval te verkiezen boven zekere slordige nonchalance, die ook uit scepsis kan voortkomen.

Parmigianino's hoofscheid moge voor het gros der menschheid niet zoo verkwikkelijk zijn als de naïveteit van Michelangelo's zwaarmoedig peinzen over het lot der menschheid, waarvan Parmigianino zich niets meer lijkt aan te trekken — zij heeft als object van kunstuiting met het alternatief van zekere preferentie (als in het boek van L. Fröhlig-Bum) of antipathie niets uitstaande, moet in haar genre als kunstuiting beoordeeld worden en is dan voortreffelijk.

En al ware het cultuurverschijnsel dezer scepsis een teeken van decadentie — hetgeen volstrekt niet steeds het geval is; — het tegendeel kan waar zijn! — is daarom de kunst die haar in beeld brengt nog geenszins decadent. Deze onnaïeve, ja wellicht van naïveteit afkeurige, sceptisch gezinde hoofscheid is echter een *beschouwelijke attitude, die in haar passief karakter van uiterlijke gracie wellicht geenszins de meest geschikte ondergrond voor het eigenlijk Manierisme kan blijken te zijn.*

Het Italiaansch Manierisme kan dan ook geenszins van Parmigianino worden afgeleid. Het Noord-Nederlandsch Manierisme van het eind der zestiende eeuw, dat slechts langs een problematische en ingewikkelde filiatie met Parmigianino in verband gebracht kan worden, vertoont in elk geval geenszins een mat contemplatief karakter, is daarentegen een spontaan, frisch, levendig verschijnsel,

dat zich naïef vermijdt in de pas veroverde virtuositeit, dat wel verre van een achtergrond van twijfelzieke cultuur te vertoonen, geboren is in een tijdperk van harden strijd ter verdediging van zijn bestaan en op het punt staat een groote toekomst tegemoet te gaan. Als er iets is dat twijfelachtig kan stemmen omtrent het causaal verband tusschen cultuur en stijl, dan is het deze overweging, wanneer men n.l. uitgaat van de veronderstelling, dat hetzelfde effect dezelfde oorzaak moet hebben gehad.

Met deze overweging is de verleiding des te grooter om aan de irrationaliteit van het stijlverschijnsel te gelooven, zoo niet zelfs aan de onnaspeurlijke magie van een stijl-fluidum, dat alle onderscheidingen en tegenstellingen negeerend, zich over alle landen en volken verbreidt. In zeker opzicht is dit misschien wel het geval, n.l. op de wijze, waarop elke mode overal simultaan evident wordt. Wellicht heeft dit Weisbach voor den geest gezweefd, toen hij schreef¹⁾: „So besteht z. B. „im Barock in formaler Hinsicht prinzipiell kein wesentlicher Unterschied „zwischen katholischer und protestantischer Kunst. Die Formensprache von Ornamentik und Architectur, die Darstellungsmittel von Plastik und Malerei sind „im grossen und ganzen dieselben.”

Het is dan echter de vraag in hoever dit nu werkelijk opgaat en in welk opzicht Rembrandts vormen overeenkomst vertoonen met die van zijn Italiaansche tijdgenooten. Toch hebben Velasquez en Rembrandt bij alle onderscheid iets ondefinieerbaars gemeen, dat elk van hen niet gemeen heeft met meesters van vroeger of later tijd, tenzij dan in gevallen van opzettelijke navolging. Maar in dit ondefinieerbare is alweer het karakter van het Manierisme niet gelegen.

De juiste analyse van het Manierisme brengt als elke analyse haar gevaar mede. Heeft men tenslotte de eigenlijke kern van het verschijnsel geïsoleerd, dan blijkt zij in verhouding tot de volheid van het gegeven verschijnsel iets buitengemeen magers te zijn, dat aldus opzichzelf gesteld, geenerlei waardeering waard lijkt.

Analyseert men echter niet, dan dreigt het gevaar, dat men de eigenlijke betekenis van het verschijnsel over het hoofd ziet. Deze betekenis mag dus slechts een oogenblik gereleveerd worden, om dan bij de beschouwing van het gegevene als leidend beginsel te worden begrepen. Gewoonlijk echter vindt men dat de kunst er in de eerste plaats is om te worden genoten²⁾. Het genieten en begrijpen van een kunstwerk dekt elkander geenszins. Den meesten genietters is het begrip zelfs iets hinderlijks. Het genieten herinnert aan het gloedvolle leven; het begrijpen in zijn koele bovenzinnelijkheid, zoo niet aan den dood, dan toch aan den ouderdom, die den dood nader staat dan de jeugd. Geldt dit wat betreft het kunstgenot, het geldt ook den kunstenaar, het geldt zelfs den stijl en de stijlperiode, waarin hij werkt. Of echter het kunstgenot, dat het begrip schuwt, het *ware kunstgenot* kan zijn, staat te bezien, meestal heeft het bedenkelijk veel van dweeperij. Evenzoo is het de vraag of kunstenaars alleen in hun jonge jaren genietelijk werk kunnen leveren: de oude, geheel vergeestelijkte Rembrandt is toch voor velen, zoo niet een aangename genot, en ook niet slechts meerder begrip, dan toch dieper levens-

¹⁾ ibidem, pag. 5, 6.

²⁾ Benedetto Croce loochent het hedonistisch principe in de kunstbeschouwing.

waarheid ¹⁾). Zou ook een stijlperiode in haar late jaren niet meer werkelijk te genieten zijn? Zeker niet wanneer men haar gaat meten met de norm der kenmerken van een stijl op zijn best.

Een oude stijl moet in zijn karakter van ouderdom aanvaard en beoordeeld worden en men moet weten, wat in het algemeen de eigenschappen van stijlouderdom zijn. Het zijn niet alleen kenmerken van verval, die de moeite van het kennis nemen niet waard zijn. Voor die misvatting heeft Voss zich in zijn boek over de onderhavige periode weten te behoeden en hij heeft meer gedaan, dan wat Woermann ²⁾ noemt „den Meistern dieser Art noch gute Seiten abgewinnen“.

Het is zeer natuurlijk, dat men ook een stijlperiode het liefst op haar best ziet; maar als men van een jonge periode als het Quattrocento alleen de poëzie wil zien en de oogen sluit voor onrijpe onbeholpenheden, dan is dat even eenzijdig en *daarom even onwetenschappelijk als van een late periode, als de slotphase der Renaissance, alleen het verval en niet de goede kant n.l. zijn decoratief-representatief karakter te zien*. Alsof dit geen bijzondere verdienste ware! Alsof de decoratieve volmaakt-heden en de waardige houding, waarnaar de jeugd verholen streeft en die alleen de ouderdom in begripmatige klaarheid bezit, te verontachtzamen ware! Wat het gebrek aan decoratief kunnen beteekent, toont de verlegen meisjesfiguur op het tegenwoordige Nederlandsche honderdgulden-bankbiljet. Men voelt het — en behelpt zich met landschapjes, die er niet op thuis hooren, of men substitueert portretten van groote figuren uit het verleden — maar de figuur van onmiddellijke decoratieve beteekenis, waarnaar men verlangt, ligt buiten het bereik. *Het decoratieve karakter nu berust op den late stadium typeerenden, tot theoretiseerende zelfkennis zich verheffenden, verhelderden stijl* en vertoont zijn eigenschappen (als in Venetië) des te schooner, naarmate de jaren van ouderdom onbezorgder zijn. Dit is met de Renaissance te Rome en Florence niet het geval geweest. Haar ouderdom ging gebukt onder contrareformatorische zorgen — en haar vrijheid was gebonden door de curateele der Jezuïeten. De beeldende kunstenaar is, in tegenstelling met den musicus en literator maar zelden vrij in de keuze zijner onderwerpen. De meerendeels kerkelijke opdrachten van bijzonder type, die de meesters van het late Cinquecento te verwerken kregen, lagen hun niet natuurlijk, zoo als deze meesters en hun stijl in de vrijere atmosfeer van het humanisme thuis hoorden. Men moet bijv. Salviati niet beoordeelen naar zijn inderdaad „slap“ doende Kruisafneming, als Weisbach doet. De overlading met opdrachten en de eisch van het overhaaste tempo der wereldlijke opdrachtgevers, die hun groote paleizen snel volgeschilderd wilden zien, (waaraan o.a. Vasari voor een groot deel zijn euvelen roep te danken heeft) werkten de holle routine in de hand, die overigens toch reeds een gevaar is van elke late periode, waarin het stijlbegrip zich tot decoratieve formules kristalliseert. Men moet deze meesters dan ook eigenlijk slechts beoordeelen, naar wat zij onder de hun zelden beschoren gunstigste omstandigheden hebben gemaakt; dan blijkt er ondanks alles nog veel verrassend schoons te zijn. Het is ook geenszins zoo gelegen, alsof een late periode als deze alle fraîcheur zou ontberen. Zij heeft toch ook haar jonge kunstenaars gehad, zooals het Quattrocento

¹⁾ Brinckmann: Spätwerke grosser Meister.

²⁾ K. Woermann: Geschichte der Kunst, Deel V, pag. 49.

zijn oude. Al is het wenschelijker, dat een stijlperiode oud wordt met zijn beste vertegenwoordigers, zooals met Michelangelo, Titiaan en Tintoretto het geval was, en al is het jammer, dat een oud kunstenaar uit een jonge periode, als Botticelli, zijn stijlprincipe niet meer tot rijpheid ziet komen, is het toch mogelijk, dat aan een ouden stam jong loover ontspruit. In de nieuwe versies der oude themata wordt dan de zekerheid der groote traditie draagster van jonge poëzie. Opmerkenswaard is het, dat de ouderdom zelf geen thema was van de late Renaissance, wel daarentegen van het nieuwe tijdperk van het Barok.

Het eigenlijk karakter der periode schuilt in de abstractie van het decoratieve schema, in het ornamentaal karakter der compositie, dat Wölfflin in het algemeen als de kern van elken stijl beschouwd — en dat eerst aan het eind van een periode in de duidelijkheid der abstractie tevoorschijn komt. Het spreekt wel vanzelf, dat (gelijk Voss gedetailleerd uiteenzet) de meest abstracte der beeldende kunsten, de architectuur, de andere kunsten overheerscht. De schilderkunst heeft zich geheel te richten naar de haar door de bouwkunst voorgeschreven omstandigheden en theoretici als Lomazzo en Armenini beredeneeren deze „collocazione” der schilderkunst als een deugd¹⁾. Voor de vergelijking met het Nederlandsch Manierisme, waarbij deze hiërarchie der kunsten ten eenen male ontbreekt, is dit van belang om op te merken. Zoo sterk is deze architectonische suprematie, dat Voss van oordeel is, dat de schilderkunst van Florence en Rome niet buiten het architectonisch verband om mag worden beoordeeld. Hij leidt er verder de monumentale houding der figuren uit af, maar ook haar „Kälte und verstandesmäßige Abstraktheit”. Wat het verstandelijke element aangaat, dat hierboven reeds als ouderdomsverschijnsel der periode werd aangemerkt: het feit zelf wordt ook door Weisbach geconstateerd, die zegt: „Das intellektuelle und das aesthetische Geniessen stand „in einem merkwürdigen Konnex.” Men hoore ook wat Armenini (bij Voss I, pag. 36 geciteerd) zich in ander verband, n.l. sprekend over de portretkunst laat ontvallen: „es gehöre doch weit mehr Können, mehr Anstrengung und Intelligenz dazu, eine oder mehrere nackte Figuren so zu malen, dass sie samt „Muskeln und Bewegungsinhalt in Farbe und Helldunkel greifbar vor den Beschauer zu treten scheinen als die paar Kenntnisse zu erlangen, die zur Anfertigung eines Porträts nötig seien.”

Hoe dan ook, in deze kunst beteekent „kunnen” „verstaan”, anders dan in Venetië, waar terzelfder tijd het psychologisch interesse wakker bleef en het warme coloriet een der hoofdzaken. In verband hiermee moet nu een der voor het Manierisme gewichtigste conclusies worden aangehaald, waartoe Voss²⁾ gekomen is: „Die „ersten Künstler, die in Rom Werke von ausgesprochen manieristischer Eigenart „geschaffen haben, waren florentinischer oder toscanischer Herkunft — eine Tatsache, die für die grundlegende Bedeutung des plastischen Empfindens bei der „Herausgestaltung des Manierismus sehr bezeichnend ist.” Ongetwijfeld zijn hieruit verstrekkende gevolgtrekkingen voor het wezen van het Manierisme als veelomstreden probleem te maken. Vooral de zich omstreeks het midden dezer eeuw verscherpende animositeit tusschen de leiding gevende scholen van Rome, en in

¹⁾ Geciteerd uit Voss: Spätren., I, pag. 30.

²⁾ ibidem I, 148.

nog sterkere mate van Florence, eenerzijds en van de derde groote Italiaansche school, de Venetiaansche, anderzijds, krijgt in dit verband groote beteekenis.

Het komt tot literaire strijdschriften, waarin van de kant der Toscaansche school de voorkeur voor de „nobilta” der beeldhouwkunst en voor de lineaire techniek van het plastisch voelend „disegno” in de schilderkunst wordt verheerlijkt; van de zijde van Venetië men zich op de coloristische schoonheid en de eigenlijk schilderachtige techniek liet voorstaan. Zoo groot is die vijandschap, dat hertog Cosimo het niet waagt zijn Florentijnsche kunstenaars tegen zich in het harnas te jagen door zich te laten portretteeren door Titiaan, tijdens diens verblijf in Florence. Tusschen Florence en Rome bestond nimmer zulke locale animositeit. Vasari's verstandelijke allegorieën worden in Venetië niet gewaardeerd en het leven er hem onmogelijk gemaakt; maar van zijn kant laat hij niet na hen te laten weten, dat Venetianen van het „disegno” niet het minste begrip hebben.

Zulke feiten moet men in het oog houden om *zich te hoeden voor de meening, dat de schilderachtige trant van het Seicento in Florence en Rome zich vanzelf en natuurlijkerwijze zou hebben ontwikkeld uit den teekenstijl van het Cinquecento!* Het tegen-deel is waar!

Men was zich op vijandige wijze bewust van de principieele tegenstelling. De burcht der Toscaansche traditie van klassiek stijlgevoel is eerst bezweken toen in haar rug Rome een amalgaam van Florentijnsche, Bologneesche en Venetiaansche traditie had aanvaard; toen drong met Passignano en Ligozzi de Venetiaansche schildertrant in Florence binnen.

Voss acht deze overwinning van Venetië verklaarbaar en billijk, waarmede zijn oordeel ons in den steek laat. Waar hij het supra-individuele karakter van het Toscaansche Cinquecento bespreekt, zegt hij: „Es ist klar, dass eine derartig „einseitige, nach der idealistischen Seite orientierte Malerei, so grossartig und „fast übernatürlich vollkommen ihre Ergebnisse manchmal waren, allmählig „das freie, spezifisch mahlerische Schaffen an seiner Quelle, *dem naieven Erfassen „der Natur vergiften müsste.*” ¹⁾

Ja, wanneer het een onfeilbaar dogma ware, dat hierin het hoogste doel der kunst bestaat, dat daarom ook de Florentijnen zich daarop behoorden toe te leggen, en dat Rafaël en Michelangelo de schilderkunst niet op de juiste wijze hadden beoefend.

Maar het omgekeerde is veeleer het geval: *de Toscaansche teekenachtig-plastische schilderkunst heeft het opgegeven, omdat de Venetiaansche schilderachtige opvatting der werkelijkheid haar aan haar bron: de met haar stijl overeenkomende idealistische opvatting der werkelijkheid, heeft vergiftigd.*

Overigens was ook te Venetië het naturalistisch illusionisme niet zoo volstrekt als dat in de Nederlanden het geval was. Zelfs Titiaan heeft zich niet bepaald tot het verbaliseeren der werkelijkheid, maar hij verleent zijn portretten op Venetiaansche wijze een generaliseerende, decoratieve houding, waardoor het al te individueele wordt onderdrukt. Men herinnere zich wat Winckler opmerkt over Mors portret van Margaretha van Parma ²⁾.

¹⁾ Voss. Spätrenaiss. I, pag. 39.

²⁾ F. Winckler: Die Alt Niederl. Malerei, pag. 327.

De Venetiaansche overwinning op de Toscaansche traditie is een proces, dat veel overeenkomst vertoont met wat „mutatis mutandis” in het begin van deze eeuw in Nederland, vooral te Antwerpen plaats vond, toen door het binnendringen van het vergif der onbegrepen Italiaansche motieven, de nationale gothische traditie tot het bekende Antwerpsch Manierisme werd verwrongen. Dit is dan ook geenszins, als Weisbach veronderstelt, een Manierisme van Italiaansche, maar van Nederlandsche vormen, voorzover het niet de bewust „romaniseerende” architectuur en ornamentatie betreft.

Naar de mate echter waarin het latere Romanisme in Nederland de Italiaansche vormtaal beter leerde begrijpen, wordt het goed recht van zijn streven gestaafd door den loop der gebeurtenissen te Rome, waar het amalgaam der tegenovergestelde elementen in de kunst der Carracci levensvatbaar bleek te zijn en weldra werd voortgezet in het Barok.

Moge men ook betreuren, dat een school van zoo groote traditie als de Toscaansche een einde moest nemen, toch rechtvaardigt de geschiedenis zichzelve: *de Toscaansche school was uitgeleefd, zij had haar stijlprincipe ten einde toe doordacht, zooals ook van het „schilderachtig” stijlprincipe alle mogelijkheden teneinde gedacht worden*¹⁾; *een nieuwe ontwikkeling is dan alleen mogelijk door de innige verbintenis met een ander, liefst met het tegenovergesteld principe.* „Stilistisch wie geistig im „Banne jener monumentalen Grösse stehend, die aus den Schöpfungen der „Baukunst so gewaltig sprach, verlor die Malerei im Ausdruck mehr und mehr die „Unmittelbarkeit und menschliche Wärme; in der Form verfiel sie einem äusserlichen rein dekorativen Konventionalismus und Virtuosität. Eine Erneuerung „des Lebens konnte unter solchen Umständen nur vom Norden Italiens kommen, „wo die Malerei ihre Selbständigkeit und Naturnähe in weit stärkerem Masse „bewahrt hatte.”

„Darüber dürfte jedoch das wertvolle Erbe Mittel-Italiens, die innerliche und „äussere Einheit der Künste nicht verloren gehen”²⁾

Terecht! en daarom kan hetgeen Voss hierop laat volgen, slechts met groot voorbehoud beaamd worden: „Während sich Caravaggio in ober-italienischer „Einseitigkeit ganz auf die rein sinnlichen, optischen Grundlagen des künstlerischen Sehens konzentrierte, suchten die Bolognesen die Versöhnung der „neuen malerischen Auffassung mit der monumentalen römischen Tradition. „Sie stellten dadurch das Zusammenwirken der Künste auf eine unendlich „breitere Grundlage, als es das XVI Jahrhundert vermocht hatte.” *Of deze breedere grondslag echter de innerlijke en uiterlijke eenheid der kunsten op den duur ten goede zou komen, of de architectuur er wel bij varen zou, dat straks de koepels werden doorbroken door de illusie van centrifugaal-oneindige ruimte daarboven; of niet alleen het uiterlijk aspect der schilderkunst van voormalig-Toscaansche traditie er bij gebaat was, worde hier slechts als open vraag opgeworpen.* Wat de architectuur betreft, moest de tijd van het Manierisme nog aanbreken. De zucht om het reeds

¹⁾ Ook dit voert dan tot een soort van Manierisme; dat zich echter in de schilderkunst van het Barok nog niet consequent openbaart. Eerst het impressionisme van de negentiende eeuw met zijn bijna wetenschappelijke virtuose kleuranalyse ter verhoogen van het lichteffect zou men picturaal manierisme kunnen noemen.

Reeds bij Vincent van Gogh verbindt zich dit met een furieus expressionisme.

²⁾ Voss: Spätrenaiss. I, 39.

gepresteerde te overtreffen, is daar aan veel langzamer tempo gebonden.

Het voornaamste kenmerk der Toscaansche schilderschool, waaruit het Manierisme is voortgekomen, is dus de neiging tot plastische verkenning der figuren en de weergave van het beeld der realiteit met lineaire middelen, van welk kenmerk het Manierisme de consequentie is.

Het is niet het lineair karakter alleen geweest, want dit leent zich ook voor gansch andere bedoelingen; bovendien is het bij alle schilderscholen in den aanvang harer ontwikkeling het doorgangsstadium, voordat de eigenlijke schilderachtige uitdrukkingswijze, die wegens haar van den primitieven verhaaltrant abstraheerend, alleen met het impressionistisch effect rekenend karakter, geenszins voor de hand ligt, tot ontwikkeling komt. Dürers houtsneden zijn er om te bewijzen, dat men met lineaire middelen gansch andere doeleinden kan nastreven dan plastische.

De Toscaan is van nature veeleer een beeldhouwer, dan een schilder; de Toscaansche schilderschool, die deze omstandigheid steeds blijft verraden en alleen een leidende rol in Italië kon spelen, zolang elders de schilderachtige trant nog niet tot ontwikkeling was gekomen, was ten ondergang gedoemd, zoodra dit laatste een feit geworden was, de harten makkelijker werden veroverd, het oog spelenderwijze werd geboeid.

Het plastisch doordenken der figuur, dat in de beeldhouwkunst reeds voortdurend plaats heeft, is voor de schilderkunst der Toscaansche school, die zich hierop toelegt, als bijv. Andrea del Castagno, voor het bereiken van de illusie der projectie van het driedimensioneele lichaam op het tweedimensioneele vlak, nog onvermijdelijker en vooral moeilijker en daarom een intellectueele factor van des te grooter gewicht.

Ware het alleen om de illusie en niet om de idealiteit der werkelijkheid te doen, dan zou de zuiver optische waarneming en haar weergave op het doek of op de muur een veel direkter en eenvoudiger middel zijn om tot dat doel te geraken. Maar een Santa Conversazione wordt niet naar de natuur geschilderd en voor de Stanze en het Sixtijsche plafond hebben geen modellen gezeten, behalve dan voor de voorstudies. Zij zijn dus zeker niet buiten de werkelijkheid om, maar als eindredactie toch alleen *langs den middellijken weg van het idealiseerend intellect tot stand gekomen*. Hun aesthetische waarde berust zelfs uitsluitend in het middellijk element.

Weliswaar ligt ook in het kiezen van het illusionistisch weergegeven onderwerp een *middellijk element*, dat in de Venetiaansche school nog wordt geaccentueerd door het psychologisch idealisme, waardoor het al te individueele op een hooger plan verheven wordt — weliswaar berust tenslotte de aesthetische waarde nooit in het feit van het illusionisme, maar in de individueele wijze, waarop het tot stand komt, doch het is een middellijkheid van heel andere orde, dan die van de formeel-idealistische schilderkunst, welke de lineaire uitdrukking voor de plastische doordenking noodig heeft als uitgangspunt.

Aldus is er in de Toscaansche kunst een element van intellect, dat steeds naast den gevoelsinhoud blijft meespreken en blijkt dus in beginsel van den aanvang af aanwezig te zijn geweest in de school, waaruit het Manierisme, met zijn aan den stijlouderdom toch reeds eigen intellectualisme, zou voortkomen.

Ook de *verhouding der figuren onderling* op het geprojecteerde grondplan, wordt meer dan elders bewust *verkend*, gelijk men dat reeds bij Masaccio en Signorelli kan waarnemen.

Op dezelfde wijze wordt *de ruimte als concreet tooneel* doordacht en voorgesteld, meestal liefst door gebouwen, die de waarde van meetbare lichamen vertegenwoordigen, gemarkeerd.

De *perspectief* is hierbij dan ook geen aangelegenheid der natuur, die met atmosferische kleurverschillen wordt aangeduid, maar een intellectueel-wetenschappelijk probleem van vluchtlijnen, dat zelfs op fresco's van kloostergangen met kennelijk intellectueel genot wordt bestudeerd door een Paolo Uccello. Zijn „*O, che dolce cosa e questa prospettiva!*” getuigt van een bijzonderen amor intellectualis, die stof tot nadenken kan geven. De constructieve en compositioneele eigenschappen, die hierop gebaseerd zijn, verleenen aan de Toscaansche schilderkunst in niet mindere mate, dan de groote afmetingen der fresco's en de eischen door de „*collocazione*” gesteld, die hooge mate van *monumentaliteit*, waarin zij door geen andere schilderschool wordt geëvenaard. Waarin dit nu weer moderne ideaal moet wortelen, is dan ook geen vraag meer. *Deze eigenschappen bepalen echter tevens het verloop der ontwikkeling; zij zijn hiervan het leidende beginsel.*

De tijdsomstandigheden, die op de kunstproductie van invloed zijn en er een stempel op zetten, hebben ongetwijfeld haar eigen ontwikkeling; ten opzichte van de kunst zijn het echter slechts wisselende factoren. Wat zich echter in de kunst zelf ontwikkelt, is het stijlbeginnel met zijn mogelijkheden, die langzaam tot bewustzijn komen en zich ontplooien.

Vat men de woorden niet in partij-programmatischen, maar in aesthetisch-philosophischen zin op, dan zou men kunnen zeggen: in Toscane was het niet de optisch waargenomen, *impressionistisch* weergegeven schijn der werkelijkheid — maar de intelligent doordachte, *expressionistisch* weergegeven figuur, die het principium agens der compositie werd, en het object van het streven naar „*die Inbewegungsetzung der menschlichen Figur von innen heraus, die folgerichtigerweise „auf den ganzen Bildaufbau im weiteren Sinne hinübergreift.*” ¹⁾ en die dan in het Manierisme gelijk Voss elders zegt, voert tot: „*das elementarste Streben dieser „Periode, die Inbewegungsetzung jeder Art von bildmässiger Konfiguration.*” ²⁾

Wat dit beteekent, brengt Voss aldus onder woorden ³⁾: „Man will jetzt nicht „so sehr die von Raffael erreichte feinfühlig, geistig-körperliche Verknüpfung „der Gestalten unter einander (die op zijn afkomst uit de Umbrische gevoels- „wereld duidt), wie vielmehr die gewaltsame Steigerung des rein plastischen „Inhalts jeder einzelnen Figur und eben hier durch die stärkere Intensität des in „ihr konzentrierten Willensvorganges. Diese Tendenz führt notgedrungen in „ihrer weiteren Ausbreitung zu jener dem Auge lästigen Gedrängtheit und Wirrheit, „welche die Periode des Manierismus charakterisiert.”

„Die Periode konzentriert sich unter der zwingenden Wucht der von Michel- „angelo verkündeten plastischen Idee immer einseitiger auf die menschliche

¹⁾ Voss. *ibidem* I, 148.

²⁾ *ibidem* II, 473.

³⁾ *ibidem* I, 148.

„Gestalt. In dieser sucht sie jedoch weder das ruhevollle Dasein der Antike, noch „den musikalischen Rythmus Raffaels, sondern einzig den *Ausdruck leidenschaftlicher Willenserregung*, der nur durch körperliche Anspannung erreicht werden „konnte.“ Deze beschrijving is, wat het Manierisme betreft, in haar geheel te aanvaarden; wat echter, het stijlbeginnsel aangaat, dit is niet alleen op Michelangelo van toepassing, maar, meer of minder geaccentueerd, op de heele Toscaansche school; het actieve wilsmoment is hier overal werkzaam, ook in het rythme der nog niet zoo sterk bewogen, rustiger figuren bijv. reeds bij Signorelli en Botticelli.

Het uiterlijk resultaat echter van het streven der periode is dit: „Die cinquecentistische Bereicherung der Mittel, insonderheit die freie Herrschaft über den „menschlicher Körper, seine Gelenke, über Verkürzungen, Überschneidungen „u.s.w. ist naturgemäss der Lebhaftigkeit und unmittelbaren Gegenwartigkeit des „Geschehens sehr zugute gekommen“. ¹⁾

Zonder er een woord in te veranderen, zou men dit ook kunnen zeggen van de schilderkunst der Noord-Nederlandsche Manieristen, en dit is opmerkelijk genoeg met het oog op de kwestie van den historischen samenhang! Zou men hetzelfde ook kunnen zeggen van de school van Fontainebleau? Haar manieristisch karakter sluit zich toch eerder aan bij het hoofdsche stemmingsmanierisme van Parmigianino dan bij het figuraal academisme uit de school van Michelangelo.

Daarentegen treft men bij alle onderscheid t.a.v. aangeboren neiging tot illusionisme bij een Kindermoord te Bethlehem van Cornelis van Haarlem dezelfde academische hartstocht voor de beheersching der vrije lichamelijke beweging met verkorten, oversnijdingen en krachtige spanningen, die men in Toscaansch Manierisme aantreft; tot zelfs „jene dem Auge lästige Gedrängtheit und Wirrheit“ toe.

Wat deze overlading met figuren betreft, die dikwijls inderdaad hinderlijk is, daarin uit zich voor een goed deel de ontevredenheid met hetgeen de Hoog-Renaissance had tot stand gebracht op het gebied van ensceneering.

Men vergete daarbij niet, dat onze trouwens alleen voor den kunsthistoricus eenigszins stabiele preferentie voor verheven eenvoud van compositie gelouterd is door de ervaring van vele geslachten en de vergelijking van tallooze scholen. Het latere Cinquecento kan echter deze geverseerdheid van beoordeeling slechts in beperkte mate bezeten hebben en kon dus in de aan elke kunstontwikkeling gepaard gaande zucht tot overtreffen van het reeds bestaande, licht te ver gaan in de oogen van sommigen der hedendaagsche beschouwers, in een streven, dat op zichzelf genomen in de lijn der ontwikkeling lag en daarom plausibel was. Wanneer men echter de vrijere bewegingscomposities van het Seicento stelt naast de compositioneele schemata van de Stanzen en de scheppingsscenes van het Sixtijsche plafond, dan voelt men achter het toch altijd nog willekeurig gesimplificeerde schema der laatste een afstand, welker overbrugging alleen door de Manieristen kon worden tot stand gebracht. Bij de systemen van Rafaëls Disputa of Parnassus, hoe grootsch gedacht en opgezet ook, kon men niet blijven staan;

¹⁾ Voss. ibidem I, pag. 156.

in het algemeen bleef de compositie van de Hoog-Renaissance voor haar opvolgers nog te veel gekluisterd aan den voorgrond: het architectonisch voorportaal of voorplein, dat de noodzakelijkheid van vereffening met het tweede en derde plan vermeerde, moest op een bepaald oogenblik een te willekeurige beperking der scene schijnen; de landschaps-achtergronden van Rafaël geven niets meer te zien dan het Quattrocento reeds gegeven had.

Weliswaar mag men aannemen, dat het idealisme der Hoog-Renaissance ook alleen belang stelde in de groote bewegingsmotieven van het voortoneel, en met de „betäubende Massen- und Bewegungsstil” zooals een Naldini en Poppi later vertoonden nog niets van doen zou willen hebben, maar met dat al moest de tijd komen, waarin men in deze vrijwillige beperking toch ook een tekort in de tooneelmatigheid, de kunst van de regie voelde; vooral toen de Venetiaansche school met andere middelen in dit opzicht hare superioriteit liet voelen, werd het zaak het heele terrein met Toscaansche middelen te veroveren. Het schijnt echter, dat de virtuositeit, die men, afgezien van overhaast uitgevoerde opdrachten, in deze techniek ongetwijfeld heeft bereikt, voor de meeste menschen ongenietelijker is dan de virtuositeit van het penseel, dat met enkele rake toetsen en lichte effecten weet voor te tooveren. „Man fühlt die Absicht und man ist verstimmt” schrijft Woermann. De psychologie dezer ontstemming wordt hier niet beoordeeld, maar het is denkbaar dat anderen zich verheugen in het ten uitvoer leggen van een bewust gesteld program. Zou ook het beroep van tooneelspeler geen kunst mogen heeten, omdat het nimmer naïef kan zijn? Schuilt er geen opzet in den stijl van een goed ruiter? Waarom is men niet ontstemd over de opzettelijkheid van de rake toetsen van Frans Hals? In elk geval gaat het niet aan, om als Weisbach doet, geringachtend te spreken over de waardeering, die deze kunst van de zijde der kenners in haar eigen tijd heeft ondervonden. Over het algemeen baart de geschiedenis van het kennerschap van de productie van eigen tijd minder verrassingen, dan het kennerschap van verder gelegen perioden.

Tenslotte zij hier nog gewaagd van het illusionistisch element; *coloriet, lichtwerking en stofuitdrukking in de Toscaansche schilderschool*. Tegenovergesteld aan de kunst van het Nederlandsch Romanisme, waar de aangeboren gave voor dit kunnen zich nimmer liet verloochenen, ook al werd zij niet zoo opzettelijk als in de zeventiende eeuw gecultiveerd, heeft de Toscaansche school zich min of meer gedwongen op deze factoren moeten toeleggen: Tenslotte is schilderkunst geen graphische kunst, die ofschoon ook slechts werkzaam in twee dimensies, met lineaire middelen voor plastische vormaanduiding kan volstaan. *In de schilderkunst moet het lichteffect tot zekere mate te hulp genomen worden, ook al ligt dit niet primair in de bedoeling*. Weisbach merkt op, dat de Renaissance tegenover de gothische schilderkunst een enormen vooruitgang in het illusionistisch effect heeft bereikt, terwijl zij zich in wat hij noemt de „organisierende Phantasie” aansluit bij de klassieke Oudheid.¹⁾

¹⁾ Weisbach: Der Manierismus Z. f. B. K. 53^o Jahr., pag. 163.

Wat betreft de aansluiting bij de klassieke Oudheid merkt Voss op: „Das unmittelbare gefühlsmässige Verhältnis zur Antike wich zum mehr und mehr einem rein verstandesmässigen Zusammenhang mit dem Griechisch Römischen Idealen. Voss Spätren. I, 146.

In de Hoog-Renaissance ziet hij zelfs een evenwicht tusschen deze beide tendenties, wat de laatste betreft „unter Beobachtung von Formgesetzmäßigkeiten (Rhythmisierung, Proportionierung u.s.w.), wat de eerste aangaat; een streven naar „Scheinhaftigkeit und illusionistischen Wirkungen.“

In de eigenlijk Toscaansche kunst is het echter zelden of nooit het rasechte illusionisme waar het geboren schildersoog naar streeft. Is men op de erkenning van dit feit bedacht, dan treft men ook bij de lectuur van Voss' beschrijving der schilderkunst in Rome en Florence telkens wel opmerkingen van deze strekking.

Van Daniele da Volterra zegt hij: ¹⁾

„Besonderen Wert legt er auf die Mitwirkung des Lichtes, das bei ihm folgerichtig nicht mahlerischen Zwecken dient, sondern ausschliesslich dem „Glaubhaftmachen von Ueberschneidungen und dem Herausheben der plastischen „Form. Er verfährt hierin, verglichen etwa mit Giulio Romano und dem späten „Raffael geradezu raffiniert und mit einem einzigartigen Gefühl für die Distanz- „bildende Kraft einer sorgsam Helldunkelführung. Darum haben seine Figuren „eine manchmal geradezu beängstigende Greifbarkeit . . .“

Hieruit blijke dan tevens, op welke wijze het Toscaansch illusionisme dient te worden begrepen! Oogenschijnlijk hetzelfde effect bereikend als het schilderachtig illusionisme, is het echter van oorsprong geenszins passief-impressionistisch, maar een zich aan de gevoelvolle voorstelling parende verstandelijke constructie. Of aan dit onverdacht Toscaansch werk iets te genieten is, beoordeel men aan Daniele's „Heilige Familie“ te Leipzig ²⁾.

Van Marco da Siena den leerling van Michelangelo en van Daniele met wiens vormgeving Wtewael merkwaardigerwijze een constanter overeenkomst vertoont dan met die van Bassano, merkt Voss ³⁾ op: „Je nach den Lichtverhältnissen bedienten sich manche Künstler, am auffälligsten wohl Marco da Siena, einer „manchmal dunkleren, manchmal helleren Farbenskala. Dies Verfahren ist „natürlich ohne eine gewisse Unempfindlichkeit gegenüber den eigentlichen „mahlerischen Gesetzen nicht verständlich. Künstler wie Tizian und Tintoretto „würden solche Rücksichten niemals genommen haben.“

Wtewael vertoont ook een merkwaardige tweeledige kleurenskala, zonder dat er echter aanwijzingen zijn, dat hij dit met het oog op de plaatsing zijner schilderijen deed; veeleer heeft het den schijn of hij ze voor verschillende categorieën van onderwerpen reserveert.

Het coloriet der Italiaansche Manieristen wordt door Weisbach aldus beschreven:

„Eine Kühle, matte, in lichten Tönen spielende Farbe bietet wenig an Eigenreiz „und begnügt sich im Wesentlichen mit einer Ausfüllung des linearen Form- „gerüsts.“ Dit is natuurlijk inzake Wtewaels coloriet geenszins het geval; zijn coloriet, dat wel deelt in den rijkdom aan complementaire contrasten, die allen Romanisten min of meer eigen is, is toch meestal krachtig, kleurrijk, snel wisselend en geenszins gebonden aan de lineaire begrenzing der teekening.

¹⁾ Voss. ibidem I, pag. 128/9.

²⁾ Voss: ibidem I, Abb. 32, pag. 129.

³⁾ „ „ I, pag. 30.

De Italiaansche Manieristen daarentegen zetten de traditie van Michelangelo's coloriet met ondergeschikte wijzigingen voort.

Ook dit laatste toch is geenszins dienstig om Weisbachs bewering van een evenwicht tusschen illusionisme en vormaanduiding te staven. Het bewijst slechts dat men ook in de schilderkunst niet „twee heeren dienen” kan, zonder in beide diensten iets te kort te schieten: idealisme en illusionisme zijn te zeer tegenstrijdig om ze inniger te kunnen samensmelten dan in het Italiaansch Barok is geschied.

Waar vindt men in de Noord-Nederlandsche kunst van de zeventiende eeuw nog belangstelling voor de expressieve kracht, die het cinquecento bereikt met zijn „furia della figura”; waar nog gevoel voor de „fierezza” eener „figura serpentina” of het immer wisselend aspect van den contrapost?

Het impressionisme is in den grond onverschillig voor de gedragingen eener figuur. In een tijdperk, waarin men in werkelijkheid grooten prijs stelt op den indruk, dien men met zijn houding maakt, moet dan ook de schilderkunst zich meer toelagen op de lineaire en plastische uitbeelding. Daarom kon Weisbach zeggen: „Ein höfisch orientierter Kreis wird sich nie mit dem Kunstideal eines „Impressionismus befreunden; „seinen Wünschen kommen Maler in der Art „eines Holbein, Mor, Bronzino am meisten entgegen.” Velasquez aan het Spaansche hof, dien hij hierop een uitzondering acht, munt dan ook geenszins uit door een vorstelijke houding zijner figuren; het ideaal van de „Grandezza del Principe” is veranderd en gereserveerd geworden, en al zou Philips IV de voorkeur hebben gegeven aan een Mor, dan zou hij in zijn tijd dien toch niet meer hebben kunnen vinden. Het decoratief karakter der periode van het Manierisme ligt voor een goed deel in de omstandigheid, dat nu *de tijd der ontdekkingen en proefnemingen eenmaal voorbij was, het resultaat der verworven bedrevenheden zich cristalliseert in de decoratieve en tot emblematizeering geneigde formuleering*, hetgeen in dit verband een natuurlijk en gelukkig verschijnsel is.

Het is ook de evenzeer gelukkige reden, waarom men in deze periode kwam tot de theoretische codificatie van zijn aesthetisch bezit, iets, waarmee trouwens Lionardo reeds begonnen was. Hiermee toch kwam tot stand het testament op grond waarvan een nieuwe generatie de geestelijke erfenis kon opnemen in zijn eigen vermogen, niet anders dan dit voor de bouwkunst inmiddels geschied was. De echtheid en het goed recht van dit testament wordt zijdelings bewezen door de critiek, die Weisbach geeft op het sensitivisme der beide meesters, die goed beschouwd ten onrechte tot de Manieristen worden gerekend, Parmigianino en El Greco: „Der „Mangel an anatomischem Verständnis, der niemals behoben wurde, dem schwächlichen Gliederbau, das unsichere, schwankende Auftreten, ein mehr gefühlsmässig und weniger funktionell-körperlich begründetes Agieren.” Dit is het toch, wat men den Toscaanschen Manieristen, zoomin als den Noord-Nederlandschen, juist ooit zou kunnen verwijten — en wat ook niet van toepassing is op de figuren van Michelangelo's „Laatste Oordeel”, ofschoon Bellori (in zijn levensbeschrijving van Annibale Carracci) hierin reeds „Maniera” constateert in vergelijking met de „purezza” van het Sixtijsche plafond. Bellori, door wien het woord „Maniera” het eerst gebezigd werd, zou het nageslacht ook niet kunnen overtuigen, dat in het „Laatste Oordeel” slechts leegge routine van vormgeving is

aan te treffen, maar wel voelen wij, dat hier geen studie van bewegingsproblemen, die thans volkomen beheerscht zijn, meer noodig was. Manierisme is de in zijn latere phazen zich eerst klaar, — soms abstract-groot, als „gran maniera”, echter door de tijdsomstandigheden genoopt, dikwijls slechts virtuoos, zelfs voos — zich openbarende „maniera facile”, maar in elk geval de „Maniera Toscana”, welke waardeering als zoodanig wel te onderscheiden is van die van den algemeen heerschenden toon der samenleving.

Het is de buit — door Lomazzo en Vasari geïnventariseerd — *waarmee van Mander als kolonisator terugkeert in de Nederlanden na zijn verblijf in Italië.*

Hier verschijnt hij in de laatste dekaden van een eeuw van Romanisme, dat niets anders was dan eene afwijking in Italiaanschen, meestal echter Toscaanschen zin van de uitgeleefde nationale traditie der vijftiende eeuw.

Het was het tijdperk, waarin de Nederlandsche schilders, uitziende naar een nieuw ideaal, dit vonden in een land, waar een andere cultuur . . . weldra over het hoogtepunt heen was.

Zou daarvan werkelijk nieuw leven kunnen uitgaan? Had men zich niet veel beter kunnen wenden tot een land met een jonge ontluikende cultuur, als b.v. het stamverwante Duitschland, waar Albrecht Dürer zoo juist een krachtig-sprekende, eigen stijl ontwikkeld had? De gang der historie is een andere geweest; wij hebben haar niet te bedillen of te kritiseeren, doch slechts te zoeken naar haar beweegredenen en te beoordeelen of de gezochte verbintenis vruchten heeft afgeworpen.

Dit moge in een volgend hoofdstuk geschieden. Hier zij voorloopig slechts opgemerkt, dat het Romanisme tot op de komst van Karel van Mander te Haarlem steeds nog slechts min of meer dilettantisch gebleven was; dat het voortdurend hernieuwd contact met Italië een weinig doorgrondend, opportuun karakter droeg en dat nimmer een werkelijk innige vermenging van de zoo zeer tegengestelde aesthetische aanschouwingswijzen tot stand gekomen was.

De romanistische studie wordt zich eerst programmatisch van haar taak bewust, als van Mander met een volledig apparaat van Italiaansche theorieën, met veel ervaring en inzicht — zij het dan ook geen doorzicht tot op den bodem — de Haarlemsche Academie opricht, de studieclub van de driemanschap, waartoe hij Goltzius en Cornelis van Haarlem aan zich verbond. Als de beweging dan juist op het punt staat meer omvattend te worden, komt door den veranderden loop der tijdsomstandigheden een sterke nationalistische strooming op, die, al had de beweging ook reeds een eeuw geduurd, er niettemin nog een vroeg einde aan bereidde. De door Weisbach en Dvořák opgeworpen veronderstelling, dat het Romanisme in de Nederlanden is te beschouwen als een poging om den voorsprong, dien de Renaissance op de Nederlandsche kunst van de vijftiende eeuw had gehad in de beheersching van de vrijheid van beweging der figuren, in te halen, een voorsprong die nooit bestaan zou hebben, als de Nederlandsche kunst niet tot op dien tijd beheerscht ware door hare theocratische levensbeschouwing — deze veronderstelling komt met de uiteenzetting van de tegenstelling in aesthetische zienswijze tusschen de twee rassen, wel in een twijfelachtig licht te staan, gelijk ook in het volgend hoofdstuk nader zal blijken.

In Italië bezwijkt op het tijdstip der oprichting van de Haarlemsche Academie het weerstandsvermogen van het Toscaansche stijlbeginzel en Bellori kon weldra schrijven: „Fiorenza, che si vanta di essere madre della pittura, e 'l paese „tutto di Toscana, per li suoi professori gloriosissimo taceva gia senza laude „di pennello”¹⁾.

Maar de Toscaansche manier is niet geheel verloren: Rome zet haar voort, na haar te hebben saamgesmolten met de Noord-Italiaansche schilderachtige werkwijze.

Hieruit ontstaat het Italiaansch Barok. Het Nederlandsch Barok echter, dat zich bewust afwendt van het Romanistisch streven, neemt slechts onbewust eenige overblijfselen van de zoo juist verworven bedrevenheid der figurale compositie en van het decoratief spankrachtig vermogen mee in zijn toekomst.

De Honderdguldenprent en de Nachtwacht zijn niet geheel verklaarbaar zonder Wtewaels, Bloemaerts en Lastmans „Opwekking van Lazarus”. Maar het zijn slechts verre echo's over een grooten afstand.

Wtewael en Cornelis werken tot 1638, Bloemaert zelfs tot 1651; maar de beide laatsten maken na 1600 weldra een verandering mee in den zin der nieuwe schilderachtige richting, die ook hun eigenlijk, aangeboren talent was.

Slechts van Wtewael, die zich in die richting uiterst langzaam bewoog, zoodat zij eerst in zijn laatste schilderij kennelijk begint te worden, kan gezegd worden, wat Voss schrijft over den Cavaliere d'Arpino²⁾: „Es ist eine jener nicht seltenen „historischen Seltsamkeiten, dass der letzte Vertreter eines überwundenen „Zeitalters, die Schöpfer der neuen Ideale mit boshaft anmutender Zähigkeit „überdauert hat.”

¹⁾ G. P. Bellori: *Le vite de pittori, scultori ed architetti moderni*: Vita di Annibale Caracai pag. 1.

²⁾ Voss. *ibidem* II, pag. 596.

HOOFDSTUK V.

DE ONTWIKKELING VAN HET ROMANISME EN HET MANIERISME IN DE NEDERLANDEN.

DE GESCHIEDENIS VAN HET ROMANISME IS DE GESCHIEDENIS van de bewustwording van de tegenstelling der Nederlandsche kunst met de Italiaansche, een geschiedenis met een onvolkomen en vrij abrupt eindigend verloop. Onvolkomen is zij, omdat door de toevallige en onvolledige kennismaking niet alle mogelijkheden van de vergelijking zijn uitgeput en men niet grondig genoeg heeft leeren nadenken over het wezen der tegengestelde kunstkarakters. Wat Noord-Nederland in het bijzonder betreft, is zij abrupt geëindigd door de snelle opkomst van het zelfbewust nationalisme, waardoor een Frans Hals zoozeer kon afwijken van zijn leermeester Karel van Mander. Wel heeft van Mander in zijn Leergedicht er alles op gezet om het toekomstig geslacht der Nederlanders op te voeden tot het zijns inziens juiste, d. w. z. Italiaansche inzicht in de kunst; het is hem wel duidelijk geworden in welk opzicht de Nederlanders van nature te kort schoten, maar niet waarin zij konden uitblinken. De tegenstelling in hare zuiverheid is hem niet duidelijk bewust geweest: hij wil de Nederlanders er voor behoeden, dat de Italianen nog langer „en segghen op haer spraecken: Vlaminghen connen geen figuren „maken” 1).

Het eenige, waarin hij de Nederlanders laat uitblinken naar het oordeel der Italianen, is het landschap²⁾:

„Maer sonderlingh wij cleyn gracy besluiten
„In ons ordinancy, wanneer als anders
„Dan wel gedaan zijn onze achter-uyten, (= achtergronden op schilderijen)
„Waer toe d' Italianen ons van buyten
„'s Lands toe gebruycken; want de Nederlanders
„Achten sij in landschap cloecke verstanders
„Als sy ons yewers in souden verheffen;
„Maer willen ons in Beelden overtreffen”.

Van Mander voelt ook heel goed waarom dat laatste zoo is³⁾:

„Siet men veel schilders den tronjen misstellen
„Niet lettend' op 't cruys; te vergeefs sy quellen,
„Voorts nae handelinghe is niet te versmaden
„Een boots leeren stellen, vast, sonder wancken
„Op eenen voet, die 't lichaam heeft gheladen”.

Ook verloochent hij geenszins, waaruit de Nederlanders hun tekort hebben

¹⁾ K. van Mander, „Den grondt der edel vrij Schilderconst'', I 72 ^{7, 8}.

2) " " " " " " V 13.

8) " " " " " " V 13.
" " " " " " II 5⁷, 6¹.

aan te vullen, n.l. in hoofdzaak uit de beeldhouwkunst. Wel noemt hij ook twee schilders ¹⁾):

„Sulck' attitude hebben laten blijken
„Raphael d'Urbini, Michel Angel mede
„in hun constige werken” —

maar dan gaat hij door op de sculptuur:

„Van ghelijcken
„is dit ook te speuren in den Antijcken
„Aan diversche Beelden, constich van snede
„En te Florencen in die schoone stede.
„Is sulcken aerdt ook byzonder te mercken
„Aen Bolongen wel geschulpeerde wercken”.

Zoo wil Van Mander overal van kennis nemen en het goede ervan behouden. Hij heeft niet als Rubens zich boven den Italiaanschen invloed weten te verheffen, maar er eclectisch van willen profiteeren: en hij zegt Vasari na:

„Brenge van Roome mede teyckenen sedich
„En 't wel schilderen van de stadt Venedich”. ²⁾

Zooals Van Mander Gillis Congnet beschrijft: „Congietten, Nederlandich schilder Italianich” is zeker zijn ideaal geweest en met deze in onze ooren thans lang niet meer zoo eervol klinkende omschrijving zijn zeker zeer vele schilders uit de XVIe eeuw aan te duiden. Een geschiedenis van het Romanisme te schrijven kan hier niet worden ondernomen; slechts kan gepoogd worden den ontwikkelingsgang ervan in groote trekken te schetsen.

De vele kleinere meesters, die de Italiaansche kunst alleen maar hebben nagevolgd, zonder zelfs ook maar te pogen de beginselen ervan te onderscheiden, of die niet gestreefd hebben naar een algemeen overzicht van de klassieke kunst, kunnen hier buiten beschouwing blijven. Degenen, die het wel deden, worden slechts vermeld en beschreven, voorzoover hun standpunt in vergelijking met dat van Wtewael en zijn tijdgenooten eenig licht werpt op de relatieve vorderingen van de schilders der laatste periode van het Romanisme.

Quinten Massijs streeft in het middenpaneel van zijn groote altaarstuk te Brussel naar een rustige, symmetrische dispositie van figuren voor een frontaal gesteld Renaissance-poortgebouw, dat behoudens de talrijke, onmiskenbaar Nederlandsche trekken, sterk herinnert aan Italiaansche composities van het Quattrocento. Weliswaar is er ook in vele Nederlandsche composities der XVe eeuw, waar het kerkelijke onderwerpen geldt, een neiging tot symmetrie waar te nemen, ook zelfs wel daar, waar geenerlei Italiaansche traditie is aan te wijzen, maar deze heeft dan toch nimmer een zoo opzettelijk en in het ooglopend karakter als hier bij Massijs en is eerder te verklaren uit de behoefte aan het gefixeerde, rustige effect, dat voor het altaar wenschelijk is.

Intusschen is dit streven, waaraan ook Massijs niet trouw gebleven is, weldra verloren gegaan en in de laatste periode van het Romanisme is het, althans in het Noorden, nergens meer te bespeuren. Dit komt niet alleen omdat altaarwerken zeldzamer opdrachten werden en weldra geheel achterwege bleven, maar ook omdat de symmetrie op zichzelf voor Nederlanders de minst aantrek-

¹⁾ K. van Manden, t.a.p. IV, 12.

²⁾ „ „ I, 75 ³, 4.

kelijke kant aan de Italiaansche kunst was. Hun onverloochenbaar interesse aan het lichteffect had geen belang bij de al te opzettelijke ordening van de figuren. Bij intuïtie lieten zij het licht liever spelen — zoo niet over opzettelijke wanorde, dan toch over de opzettelijke d. w. z. „natuurlijk” bedoelde toevalligheid van het bijeenzijn der figuren. Het systeem van Nederlandsche compositie schuilt veeleer in een evenwichtige verdeeling van sprekende licht- en kleureffecten en schaduwpartijen over de schijnbare toevalligheid van de plaatsing der figuren. Ook in dit opzicht is het licht de ratio, de ordenende factor van de Nederlandsche compositie, terwijl de Italiaansche kunst van de figuur en hare coördinatie met andere figuren uitgaat. Wat de Nederlanders betreft, zijn daarop immer twee uitzonderingsgevallen aan te wijzen, steeds van voorbijgaanden aard: het zijn de illustratieve en de decoratieve richting.

De eerste, een literair aangelegde, realistische richting, die zich ten onzent somwijlen manifesteerde, is, in het begin der XVIe eeuw, nog niet aan het woord. Als literair getint phantast zou men Hieronymus Bosch ertoe kunnen rekenen. Een decoratieve richting openbaart zich in dezen tijd zeer sterk in den kring der z.g. „Antwerpsche Manieristen”. Hun manierisme zal later, in vergelijking met dat van Wtewael e. a., ter sprake komen. Hier zij er slechts op gewezen, dat het allengs doordringen van het Renaissanceornament ter vervanging van een snel woekerend en verwilderend gotisch ornament in dezen kring opmerkelijk is, ofschoon niet slechts bij hen alleen, doch vrijwel over de geheele linie, bij den een meer, bij den ander minder. Zoo ergens, dan kan men hier echter van een „mode” spreken, want men blijkt nog niet het minste besef te hebben, dat deze vreemde, nieuwe motieven niet thuis hooren in de wereld der zich thans voor ’t eerst vrij bewegende, al te fel bewogen gotische figuren, waarvan deze schilderijen wemelen. Zij vertegenwoordigen de met het vormgevoel meest verlegen, onzekere en onrustige, doch daarom niet minst vruchtbare periode in de geschiedenis der Nederlandsche schilderkunst. Bij deze schilders heerscht een koortsige onrust als van nijvere bijen, die in een vertrek zijn afgesloten van de vrije natuur¹⁾.

Echter ook meesters als Jacob Cornelisz, Cornelis Engebrechtsz en Lucas van Leyden brengen het nog niet tot een overtuigend Renaissancestandpunt, al komt er uit hunne handen wel eens een schilderij, dat beter dan van eenig Antwerpsch Manierist, het evenwicht van een Italiaansche compositie nadert. Overigens blijft het Romanisme bij hen nog slechts bepaald tot de applicatie van decoratieve motieven en bouwfragmenten, zij het dan, dat deze soms reeds wat beter begrepen worden.

Met Gossaert wordt het echter anders. Sedert zijn reis naar Italië kan men een bewuste omkeer in zijn opvattingen en streven bespeuren: hij gaat zich verdiepen in de enkele figuur, waarbij hij klaarblijkelijk is geïnspireerd door zijn teekenstudies naar klassieke beeldhouwwerken, die hij te Rome voor zijn patroon Philips van Bourgondië maakte. Voortaan leidt Gossaert als schilder een tweeledig leven, want zonder zijn aangeboren belangstelling voor het licht-

¹⁾ Dr. G. J. Hoogwerff: Nederl. Schilders in Italië in de XVI eeuw (de Geschiedenis v. h. Romanisme, Utrecht 1912, blz. 29, 30. Voor een algemeene litteratuur-opgave moge hier worden verwezen naar de lijst achter in dit boek.

effect en de realiteit der dingen te vergeten, is het er hem nu om te doen zijn figuren zoo plastisch mogelijk te doen uitkomen: levend geïnterpreteerde plastiek is het wat hij tracht te geven. Doch zijn groote naakte figuren zijn niet van binnen uit begrepen, zij zijn slechts van buiten af haptisch gemaakt, alsof zij leege schillen van figuren waren. Hoe volumineus zij mogen schijnen, men kan niet bij benadering zeggen, hoe zwaar zij zouden wegen. Als figuren van lichte biscuit schijnen zij voorzichtig neergezet te zijn zonder dat hun gewicht in de pressie van voeten en beenen voelbaar wordt, zonder dat een rythme van houding door het zoeken van rust of gewilde inspanning kenbaar is. Gossaerts Venus te Rovigo staat niet werkelijk zoo zwaar als zij den schijn tracht te wekken, hierin wel zeer ongelijk aan de Venus van Lorenzo di Credi, die men waant zwaar te hooren stappen, en toch is het evenmin het opzettelijk literair-poëtisch, dat wil hier zeggen: irreëel, licht aanzweven van Botticelli's Venus.

Vergelijkt men dezen onzekeren bouw der figuren met dien van Wtewaels figuren op den „Zondvloed” te Berlijn, dan moge daaruit blijken, tot hoe groote vorderingen het Romanisme in dit opzicht in staat was, nu het zich eenmaal tot taak had gesteld de zwakheden van zijn natuurlijk talent te overwinnen.

Waarschijnlijk had ook Gossaert in plaats van Italiaansche principes na te streven nog beter kunnen vertrouwen op de hem aangeboren simpele observatie van het licht, zooals Lucas van Leyden deed, wiens naakte figuren van „het Laatste Oordeel” anatomisch niet zoo juist mogen zijn en toch tenslotte natuurlijker aandoen.

Aan het Romanisme van Lucas, die nooit in Rome was geweest, ontbrak echter de ware overtuiging; het bleef oppervlakkiger dan dat van Gossaert. Bij den laatste was een scherpe dissonant onvermijdelijk geworden, welke pas door volgende geslachten tot oplossing kon worden gebracht.

Gossaerts portretkoppen, zooals zijn Kanselier Carondelet te Parijs en zijn vele Madonna's, die ondanks dit tweeslachtig karakter toch een fijne charme bezitten, zijn sculpturaal gezien, en het licht speelt zeer gevoelig over het bobbelig marmergladde en marmerharde oppervlak. Het kind dezer Madonna's wringt zich in ondenkbare, maar vooral plastische wendingen. Bij Gossaert bespeurt men geen plagiaat naar Italiaansche meesters, maar wel het bewustzijn van de principieele tegenstelling, die echter nog bijna geheel een tegenstrijdigheid is. Alleen in zijn architectuur, zijn „metselrie”, tevens zijn studie voor suggestieve voorstelling der ruimte, is Gossaert klaar en overtuigend, ofschoon nog niet volmaakt klassiek. Hier niet langer een overdaad van kwalijk begrepen motieven, maar heldere eenvoudige uiteenzetting der nieuwe beginselen.

Het Romanisme van Orley heeft een geheel ander, veel minder principieel uitgangspunt. Wel streeft ook hij soms naar plastisch effect, maar het is niet door contact met de sculptuur zelf, doch uit de tweede hand, naar Gossaert. Daarom blijft dit streven hem dan ook niet eigen en is het ook nimmer zoo overtuigend.

Daarentegen heeft Orley zich voor een goed deel gevormd aan Rafaëls cartons: een toevallige kennismaking, die wel diepen indruk op hem gemaakt heeft,

hem tot naijver heeft geprikkeld, maar hem toch geenszins in staat stelde om Rafaëls volmaakte lineaire rust na te volgen. Ook hij streeft nog vergeefs naar overtuigende vrijheid van beweging zijner figuren; noch langs aangeboren illustratieven weg, noch door geadopteerd klassicistische studie vermag hij deze in zijn Jobsaltaar te bereiken.

Veel beter gelukt hem dat op dezelfde wijze als bij Lucas van Leyden in zijn „Laatste Oordeel” te Antwerpen, zij het dan ook met heel wat minder pretentie. De benadering van de figuur door de eenvoudige observatie blijkt voor hem een veel veiliger weg.

Het romanistische karakter van Joos van Cleef is zoo mogelijk nog onzelfstandiger dan dat van Orley. Hij heeft veel gecopieerd naar allerlei, geenszins alleen Italiaansche meesters en sluit zich in zijn eigen composities beurte- lings bij allerlei meesters aan. Tot zijn ongeluk doet hij dit ook bij een groot theoreticus als Lionardo, wiens „Anna te Drieen” hij wel zoo weinig in haar compositie heeft doorgrond, dat hij in staat was haar te decomponeren en van het gedeeltelijk overgenomen motief het weloverlegd drie-dimensioneele schema te vernietigen, evenals Massijs, die wellicht de bemiddelaar was, dit deed (in zijn schilderij te Posen).

Hoeveel nader weet Wtewael in zijn St. Sebastiaan tot Lionardo te komen, wiens werk hij toch wellicht nooit heeft gezien. Ware Joos van Cleef portret- en stilleven-schilder gebleven, zonder zich met het Romanisme in te laten, dan zou zijn oeuvre een gaver beeld hebben vertoond.

Scorel komt in zijn zelfstandige composities reeds zeer veel nader tot den waren geest van Rafaël dan Orley. Zeker heeft hij Rafaël te Rome dan ook grondiger kunnen leeren kennen dan Orley van de cartons. Doch ook als geleerd humanist dringt Scorel veel dieper door in den geest der Renaissance. Hij weet een stille en voorname rust te bewaren en verbant alle turbulente drukte. Vele meesters heeft hij in Italië bestudeerd en van die allen vindt men in zijn werk ook wel eens een weerklank, maar het is nimmer slaafsche navolging of eclecticisme, zooals bij Joos van Cleef. Liefst blijft hem echter Rafaëls kunst als ideaal voorzweven en hierin heeft hij zich zoo goed ingeleefd, dat er nauwelijks meer van een tegenstelling met Italiaansche kunst gesproken kan worden; hier wordt wel degelijk zekere aansluiting bereikt. Juist daarom is Scorels Romanisme dan ook zooveel minder principieel. Hij gaat niet van de enkele figuur uit en blijkbaar heeft hij zich toch niet de moeite gegeven of de behoefte gevoeld om deze wetenschappelijk te bestudeeren. Zijn vrije figuren zijn dikwijls zeer grof misteekend en bewegen zich uiterst onhandig; bijgevolg is ook zijn „plastiek” niet te vergelijken met die van Gossaert. Maar Scorel weet een enkele figuur wel zeer gelukkig in het licht te isoleeren en ook in het vlak te voegen. Tenslotte is hij lichtschilder en wanneer men zijn zeer uitmuntende qualiteiten in dezen eens buiten beschouwing laat, dan blijft van het romanistisch karakter zijner kunst alleen over de gave voor losse, ontspannen dispositie van figuren en gewaden, hetgeen dan echter tegenover de kunst van de vijftiende eeuw reeds als een groote winst mag worden aangemerkt. Bij zijn leerling Heemskerck gaat deze winst echter weer verloren. In aansluiting bij

de Venetianen toont Scorel (b.v. in zijn Magdalena te Amsterdam) de typisch Noord-Nederlandsche gave voor stofuitdrukking, daarmede zijn eigenlijke houding van de in Plato's oogen verwerpelijke *μυησις* verradend.

Heemskerck heeft zich in andere richting willen bewegen, n.l. in die van Gossaert. Ofschoon rijk aan inventie, is het hem toch evenmin als Gossaert gelukt het in de klassieke kunst belichaamde ideaal der *φαντασια*, d. i. de realisatie van de abstracte idee der schoonheid, te bereiken. Met zijn robusten aanleg heeft hij zich tot de sculptuur en liefst tot die van gigantischen aard aangetrokken gevoeld. Had hij het bij copieerende studies gelaten, dan zou men hem onverdeeld dankbaar kunnen zijn; nu hij echter van zijn sculpturaal begrepen figuren ook ingewikkelde composities naar eigen vinding heeft willen maken, waarbij hij niet, zooals Gossaert met juiste intuïtie deed, van de enkele figuur uitging, maar een felbewogen drukte van vele figuren nastreefde en zich te buiten ging aan Michelangeske spiermassa's — nu werd hij door de opzettelijkheid van zijn streven verhinderd de verzoening van de tegenstelling Italiaansch-Nederlandsch te doen gelukken.

Zijn leerzaam mislukte paraphrase van Rafaëls „Eliodoro” toont een aan zijn leermeester Scorel lijnrecht tegenovergestelden aanleg.

In het Zuiden streeft Lambert Lombard hetzelfde doel na als Heemskerck in het Noorden, doch zijn humanistische beschaving behoedde hem voor het onbehouden karakter van dezen; zoo is hij dan gekenmerkt door een getemperde „terribilita”. In de zuidelijke Nederlanden is hij de laatste vertegenwoordiger van het streven om de Nederlandsche schilderkunst met de klassieke beeldhouwkunst te vereffenen. Voortaan ontdekt men er, dat men dan toch beter beeldhouwer worden kan en zoo staan zij op: een heel geslacht van Belgische Renaissance-beeldhouwers, die voorloopig hun carrière aan buitenlandsche hoven zoeken. Doch schilders als Pieter Pourbus en Michael Coxie wenden zich van het sculpturale streven af en zoeken op dezelfde wijze als Scorel te Utrecht, aansluiting bij den classicistisch gezuiverden teeken- en compositiestijl van Rafaël.

Pieter Coecke van Aelst vertegenwoordigt als leerling van Orley een richting, die het midden houdt tusschen de geweldenarij van de sculpturale schilderkunst en de gladde rust van de navolging van Rafaël. In zijn op Lionardo's fresco geïnspireerd Avondmaal streeft hij naar verscheidenheid van drukke bewegingsmotieven, vele ledematen in het verkort gezien en een krachtig werkzaam perspectief in het zwaargebouwde Renaissancevertrek. Toch vertoonen zijn figuren hier en daar een neiging om in het vlak terug te keeren.

Zoo onbeholpen als de figuren van Orley's Jobsaltaar zijn die van Coecke niet meer, maar vergeleken met de losse, ongedwongen zich bewegende figuren van Wtewaels godenmaaltijden, zijn die van Coecke nog gedrongen en bestudeerd.

Zoo blijkt dan dat, al worden Nederlandsche figuren nooit klassiek in hunne bewegingen, er toch een aanmerkelijke vooruitgang te constateeren is in de wel zeer noodig geworden figurale bewegingsvrijheid. Hoe zou men ook de

zeventiende eeuw hebben kunnen ingaan met de afgemeten, stijve figuren van een Bouts.

P i e t e r A e r t z e n, die ter wille van den in Antwerpen heerschenden smaak concessies aan het Romanisme heeft moeten doen, laat zijn in den grond nog Bouts-achtig stijve boerenfiguren alleen om de gewenschte bewegingsvrijheid te bereiken, potsierlijk stijve dansen uitvoeren en weidsche gebaren maken. Men kan dan ook bij hem niet spreken van ernstige Romanistische figuurstudie.

Noch de „plastiek”, noch de ruimte, noch de compositie heeft Aertzen zich als werkelijke problemen gesteld. Zijn vele genreachtige onderwerpen weet hij toch eigenlijk evenmin tot het peil van het genre te verheffen, daar hij ze immer de bij deze onderwerpen onnatuurlijk aandoende wijding van het stilleven geeft, die dan slechts als verstarring aandoet. Met name blijven zijn boeren oneindig ver achter bij die van Bruegel in de onmiddellijkheid van de typiek. Daarvoor mist Aertzen ten eenen male het illustratieve talent. Hij verstaat niet een vlugge beweging te observeeren en met een snel geteekende lijn te volgen, doch blijft afhankelijk van het poseerend model.

Hij is echter groot enforsch in zijn eigenlijke Noord-Nederlandsche be-gaafdheid; het lichteffect, de sterk sprekende physiognomie en vooral het stilleven. Noord-Nederland heeft tot aan het uitbreken van den tachtigjarigen oorlog nog slechts weinige Romanisten van eenige beteekenis voortgebracht: afgezien van Lucas van Leyden en Jacob Cornelisz, die nog slechts decoratieve motieven overnemen en eerst langzamerhand in romanistisch vaarwater geraken, eigenlijk alleen Scorel en Heemskerck, zoo men niet L a m b e r t S u s t r i s v a n A m s t e r d a m, die het contact met het vaderland zoo goed als geheel verloor, nog tot hen rekenen moest.

Dit is feitelijk ook het geval met A n t h o n i s M o r, die zooveel buitenslands en steeds in hoofsche kringen verkeerde, dat het contact met de Holland-sche atmosfeer wel tot zekeren graad verbroken mag worden geacht. Als portretschilder van zooveel hooggeplaatste personen krijgt hij wel een zeer voorname teruggetrokken allure, boven het enge nationale verheven, maar dit sluit toch geenszins in, dat hij op zijn gebied een Romanist mag worden genoemd; want het ideaal van het portret, dat de Renaissance huldigt, n.l. van een gelijkenis in de sfeer van het algemeen menschelijke verheven, ontdaan van zijn al te individueel karakter, heeft Mor niet gehuldigd, het althans nooit bereikt.

Zijn Zuid-Nederlandsche tijdgenoot C o r n e l i s v a n C l e e f vertoont, ofschoon in geenerlei opzicht een Romanist, toch in zijn portretten een des te merkwaardiger overeenkomst met den als portrettist zeker niet klassieken Parmeggianino, n.l. in het psychologisch type. Zoo eenvoudig van geestelijke structuur als Mors portretten zich voordoen, zoo gecompliceerd en raadsel-achtig in zichzelf gekeerd zijn die van Cornelis van Cleef. Zijn het echter bij Parmeggianino menschen, wien het door hun al te verfijnde beschaving is gaan vervelen om eenvoudig te blijven en die zoo tot een hoogmoedig geestelijk manierisme zijn gekomen, bij Sotto-Cleef is het een toon ven inzichtzelfgekeerde teleurgesteldheid, die zich in het bewustzijn van superioriteit opsluit. Het is

iets van dezelfde stemming, die, zij het dan ook niet subjectief persoonlijk, maar van transcendenten aard, heerscht in het werk van Hugo van der Goes, en die, zij het dan ook zwakker, door Ambrosius Benson † 1550 wordt voortgezet tot in den tijd van Cornelis van Cleef.

Op deze geestesgesteldheid bij Van Cleef worde hier alleen gewezen, om reeds bij voorbaat te kunnen zeggen, dat, waar er later bij Wtewael en zijn tijdgenooten sprake zal wezen van „manierisme”, dit op geenerlei wijze hiermede samenhangt, daar zij vóór alles een frissche ongecompliceerde geestesgesteldheid hadden.

Jan Massijs en vooral Jan Sanders van Hemessen nemen in de geschiedenis van het Romanisme slechts de positie van amateurs in, die alles op zijn tijd eens probeeren, maar niets zeer ernstig nemen en ook nergens bij blijven.

Ernst toont het Romanisme eerst weer bij Frans Floris (1516—1570) die uit Italië weliswaar geen principieele inzichten meebrengt, maar toch een vrijere voordracht, iets van het gran disegno. Met een vanzelfsprekende vrijheid bewegen zich zijne figuren, zoodat er vergeleken bij Scorel een aanmerkelijke vooruitgang in het figurale valt waar te nemen. Geen wonder, dat heel het schilderende Nederland, dit voelende en de noodzakelijkheid ervan voor zich inziende, bij Floris in de leer ging.

Door zijn school beheerscht Floris dan ook feitelijk de verdere ontwikkeling in Vlaanderen tot op de komst van Rubens. Maar ook in Noord-Nederland is zijn middellijke invloed merkbaar: vooral wat betreft de gedurfde opzet zijner onderwerpen. Groote formaten had men ook voorheen wel aangedurfd, maar zij maken steeds den indruk van geleidelijk te zijn gemaakt; geduldig uitweidend en verder componeerend is de schilder te werk gegaan — of zij waren, als in Massijs' groote altaren, zonder veel figurale bewogenheid, in echten tapijstijl rustig opgevat. Floris brengt gang en actie in de compositie, waardoor zekere eenheid van handeling wordt bereikt, en het geheel niet langer den indruk maakt van in verschillende episodes uiteen te vallen.

Weliswaar bereikte ook Heemskerck soms dit effect en ware zijn hand vlotter geweest, dan zou hij zich allicht dezelfde verdienste als Floris hebben verworven. Zoo mag men dan wellicht de gevolgtrekking maken, dat Floris' ruimere opvatting van componeeren, in den geest van den tijd en in de lijn der ontwikkeling lag; evenwel is niet te bewijzen, dat de invloed van Heemskerck in Noord-Nederland groter is geweest dan die van Floris, welke door de filiatie van leerlingen vaststaat. Wat Wtewael en Bloemaert betreft, die beide in de leer waren bij Floris' overigens onbekenden leerling Joos de Beer: de stijl hunner grootere bijbelsche composities is zeker begrijpelijker als voorzetting van de traditie van Floris dan van die van Jan van Scorel, ofschoon deze in Utrecht woonde.

Hoeveel feitelijken invloed van Floris men hier mag aannemen, is twijfelachtig, daar kennis omtrent den tusschenschakel ontbreekt en deze onzekerheid is des te grooter, daar deze hypothetische invloed zich slechts over een bijzonder genre uit hun oeuvre kan hebben uitgestrekt, dat niet eens tot de jaren van

leertijd bij Joos de Beer en onmiddellijk daarna beperkt is gebleven, doch zich veeleer over hun heele werkzaamheid uitstrekt. Behalve dat Wtewael en vooral Bloemaert zich ook naar andere meesters hebben gericht, hebben zij zich ook toegelegd op bepaalde genres, in het bijzonder het mythologische, waarin van Floris' invloed niets te bespeuren valt. Want de miniatuurachtige fijnheid van uitvoering en opvatting komt zeker niet met die van Floris overeen. Daarentegen is de koele en droge behandeling van het coloriet hunner bijbelsche onderwerpen alleen van Floris bekend. Wtewaels geringe bedrevenheid in de weergave van het landschap — Bloemaert was een voortreffelijk en modern voelend landschapschilder — zal men echter weer niet kunnen verklaren uit de overeenkomstige eigenschap bij Floris (hoewel Wtewaels landschap eerder een Vlaamsch dan een Nederlandsche karakter vertoont), maar veeleer uit de omstandigheid, dat zoowel Floris als Wtewael eenzijdig begaafde figuurschilders waren. Overigens vertoont Floris een veel eenzijdiger drang naar het picturale effect dan Wtewael, die veel meer zoekt naar ronding en naar verkort, onder invloed van studie naar sculptuur; dit ondanks Floris' meening, door Winckler aangehaald, dat de klassieke sculptuur door de schilders in vleesch en bloed moet worden omgezet.

In de Zuidelijke Nederlanden is nu in het zog van Floris een geleidelijke ontwikkeling te constateeren, die tenslotte, niet zonder nieuwe en sterke interferentie van Italië, m.n. van Titiaan, Tintoretto en wellicht der Bassani, in Rubens en Jordaens culmineert. Als men de Pourbussen buiten beschouwing laat — hoe bekwaam zij mogen geweest zijn als portretschilders, romanisten zijn zij echter nauwelijks te noemen — dan wordt deze ontwikkeling duidelijk aan meesters als Maarten de Vos (1532—1603), Hendrick de Clerck (1570—1629) en Otto Vaenius (1558—1629). Adam van Noort (1562—1641) die als tweede leermeester van Rubens een zekere bekendheid geniet, heeft echter tot deze ontwikkeling niets essentieels bijgedragen, ofschoon hij als kind van zijn tijd zeker een goed romanist was. Het spreekt ook vanzelf, dat de talrijke voortreffelijke landschapschilders als de de Mompers, Lucas van Valckenborgh, Jan Breughel de Oude e. a. en de specialiseerende genreschilders hier buiten beschouwing blijven. Met deze meesters keert in de compositie van de vrije figurale voorstelling de rust terug, welke verstoord was door de infectie van het vreemde element der phantasie, dat men sedert den aanvang dezer eeuw aan Italië had ontleend. Men kan met het oog op de groote altaarstukken van Quinten Massijs, die eigenlijk een tapijstijl vertegenwoordigen, niet zeggen, dat nu voor het eerst een ruime dispositie der figuren in zeer groot formaat gegeven wordt, al is men na de warrelige onrust van Orley's composities geneigd hierin het meest kenmerkende onderscheid te zien.

Maarten de Vos bereikt echter, na door de school van Floris te zijn gegaan, in zijn groote triptieken, gemaakt voor de gilden der boogschutters, der bontwerkers en der munters, een volkomen vrijheid der figuren ten opzichte van elkaar en van de illuzie der ruimte en dit beteekent de overwinning van alle moeilijkheden die Massijs nog genoot was te vermijden. Deze losheid der bewegingen, gepaard aan een vloeiende compositie blijft voortaan het

eigendom der Zuid-Nederlandsche schilders, die dan ook voorloopig in nauw contact blijven met Italië. Nu de onrust, die bij de Antwerpsche Manieristen ten top gestegen was, eindelijk geheel en al was overwonnen, blijken deze meesters in staat te zijn, aan de gebaren hunner figuren een zekere decoratieve gedragenheid te verleen, welke tevoren aan de Nederlandsche kunst geheel vreemd was. Maar het onderscheid van de figurale kunst in de Zuidelijke Nederlanden vergeleken bij die van de Noordelijke was vooral gelegen in de stemming, waarin de figuren schijnen te verkeer. Deze is in de zuidelijke provincies namelijk bezadigder, bijna zou men zeggen matter dan in de noordelijke en wel in die mate, dat men, ondanks de grootere levendigheid van den Vlaamschen volksaard vergeleken bij den Noord-Nederlandschen (Otto Vaenius was echter in de Noordelijke Nederlanden geboren) toch geneigd is te gelooven, dat zich in die stemming een afspiegeling vertoont van het zoo gansch verschillend lot, hetwelk de loop der historische gebeurtenissen over het politiek bestaan en den bloei der beide volksdeelen bracht.

Hendrick de Clerck, toch altijd nog opgewekter, frisscher van opvatting dan Vaenius, is toch, vergeleken bij zijn Noord-Nederlandsche tijdgenooten, speciaal bij Wtewael, (met wien men hem door de overeenkomst van coloriet wel eens verwisselt), trager van beweging. Aan zijn figuren schijnt, evenals die van zijn overige langdenooten het zwijgen te zijn opgelegd en in de gelaatsuitdrukking schijnen zij zich van dien plicht bewust — dit bijv. in zijn „Christus de kinderen zegenend” te Brussel.

Vaenius' figuren zijn in dezelfde mate conventioneel als zij gaaf en vrij van vorm zijn. Het doel dat romanistische schilders uit het Noorden nastreefden is hier inderdaad bereikt; de techniek der figurale compositie is hier volmaakt; slechts ontbreekt de eigenlijke bezieling. Er heerscht een bijna gedrukte stemming, alsof men een lang gevestigde, superieure traditie moede is gaan worden, zonder dat men er nog van wil of kan scheiden. De groote doeken te Antwerpen met de bijbelsche onderwerpen vooral, ademen dezen geest. Zij missen het élan, dat de meesters in de Noordelijke provinciën in dezen tijd allen blijken te bezitten en dat alleen bij Bloemaert (het „Godenmaal” in het Mauritshuis!) weldra verslapt en overgaat in een stemming van elegische sentimentaliteit.

Omstreeks 1590 heerscht echter in Holland en Utrecht overal nog een heroïsche stijl en opvatting der onderwerpen — wellicht een weerspiegeling van den harden strijd dier jaren — welke men in de Spaansche Nederlanden ten male mist. In de typeering der figuren, of het nu mythologische zijn dan wel portretten of schutterstukken, treft ons in Haarlem, Amsterdam en Utrecht immer een zekere slagvaardigheid; bij de Vlaamsche meesters daarentegen wat men bijna zou noemen een zekere verslagenheid. Langzamerhand verandert weliswaar deze stemming, maar zelfs bij Rubens zijn er nog altijd sporen van te vinden. Wel brengt deze een grootsche, massale beweging in zijn composities — wel breekt er als het ware een vlamvend vuur uit in zijn coloriet — maar zijn vele symbolizeerende heldenfiguren geven nog steeds den indruk van zwijgzaamheid; het is een geroutineerd heldendom met gesloten mine, dat zich eerder van lang geleden dan van pas verrichte daden bewust schijnt.

Slechts in zijn leeuwenjachten en in de verbeteren woede van zijn „Quos ego!” komt een meer elementaire kracht aan het licht. Eerst bij Jordaens is van deze bewustzijnsremming niets meer te bespeuren. Wanneer men het werk der in het buitenland vertoevende Zuid-Nederlanders, van wie sommige tot de Gereformeerde religie overgingen, aanschouwt, dan is men des te meer geneigd de zooeven gestelde hypothese omtrent de oorzaak van deze matte stemming te aanvaarden.

Immers van zulk een stemming is niets te bespeuren bij een J o d o c u s van W i n g h e (geboren omstreeks 1544) die langen tijd in Frankfurt am Main werkzaam was, bij Gillis C o n g n e t (1538—1599) den leermeester van Cornelis van Haarlem, die na in Italië werkzaam te zijn geweest Antwerpen ter zake zijner religie verliet en zich in Amsterdam, later in Hamburg vestigde, bij Gillis van C o n i n x l o o (1544—1607) die om dezelfde reden in 1585 Antwerpen verliet en zich in Frankenthal, later in Frankfurt a. M. vestigde of bij Bartholomaeus S p r a n g e r (1546—1611) die in Italië, Weenen en Praag werkzaam was. Van hen is, onverschillig welk hun geloof was, een veel groter invloed op de Noord-Nederlandsche kunst uitgegaan dan van de schilders, die in de Spaansche provincies vertoefden. Vooral van Spranger is door middel van de naar zijn teekeningen en schilderijen gegraveerde prenten, welke hier te lande door Van Mander werden geïmporteerd en welker motieven voor mythologische onderwerpen door dezen ijverig werden gepropageerd, een stimuleerende invloed uitgegaan. Sprangers inventief vermogen was zeer veel rijker dan dat van Van Mander en daar hij in alle groote centra van kunst in Italië had verkeerdt, kon hij fungeeren als grossier van Italiaansche onderwerpen.

Het gaat echter niet aan, gelijk dat in den laatsten tijd nog al eens geschiedt ¹⁾ om hierin een nieuw kanaal van Parmeggianino-manierisme naar Nederland te ontdekken. Waar de wensch zoo dikwijls vader der gedachte is, is de mogelijkheid van verstrekkende historische deducties inderdaad verleidelijk; te meer wanneer er een mysterieus woord als „Manierisme” in het spel is. Men moet dan echter eerst aantoonen, waarin het manierisme van Parmeggianino bestaat, vervolgens hoeveel daarvan is overgegaan in het werk van Spranger en ten slotte wat er in de derde en vierde hand nog van overblijft bij Sprangers Noord-Nederlandsche vavolgers. Immers als Wtewael motieven ontleent aan Goltzius' prent naar Sprangers tekening van den „Maaltijd der Goden” of zijn „Ontdekking van den echtbreuk van Mars en Venus door Vulcanus”, of wanneer Goltzius zelf motieven ontleent aan Mullers of Sadelers prenten naar Spranger, dan is de verklaring van den invloed van Parmeggianino al even gecompliceerd als wanneer men dien via de School van Fontainebleau wil verklaren. Immers wanneer men het prentwerk buiten beschouwing laat dat Sprangers composities zuiver reproduceert, dan blijkt, dat men van Spranger wel zeer vele motieven, geen eens echter zijn eigenlijken stijl overneemt; Spran-

¹⁾ Zoo bijv. Th. Muchall—Viebroek: Deutsche Barockzeichnungen, pag. 9, sqq. Band IV Erste Reihe. „Die Deutschen” van de Serie „Die Zeichnung” en H. Kauffmann: Jahrb. d. Pr. KS. XLIV.

ger op zijn beurt heeft wel iets van Parmeggianinos stijl (hoewel geenszins uitsluitend van dezen alleen) doch geen van zijn motieven overgenomen, zoodat per saldo te bewijzen zou zijn, dat men hier te lande Sprangers motieven overnam ter wille van het weinigje „Parmeggianinisme”, dat daarin nog te proeven was. Voor zoover men meent het erin te kunnen bespeuren, blijft het dan echter altijd nog de vraag, in hoever men hier nog met de traditie van Fontainebleau te rekenen heeft, zoodat men het navolgen van Parmeggianino via Spranger eigenlijk alleen in motieven, welke aan Spranger ontleend zijn, moet kunnen aantonen. Het is dan echter wel uiterst weinig en wat men er voor aanziet kan wellicht ook nog uit andere oorzaken worden verklaard. In elk geval valt er in het Noorden niets te bespeuren van de precieus-sensitieve en hoofdsche stemming, die de boventoon van Parmeggianino's manierisme is, waardoor zelfs de Madonna een „lady of society” wordt. Eer het tegendeel is waar, ook al is de kunst van het Nederlandsch Manierisme vergeleken bij die van de zeventiende eeuw, exclusief en aristocratisch, omdat zij idealistisch en niet realistisch is.

Voor het decoratief karakter der houdingen van de figuren is hierboven, bij de bespreking van het Italiaansch manierisme reeds een verklaring gegeven.

Doch deze tendens zou zich op den duur ook vanzelf hebben moeten openbaren in het Romanisme, zoo goed als zij zich in de late gotiek heeft ontwikkeld zonder Italiaansche voorbeelden.

Wat men hier te lande evenwel bij Spranger zocht, dat waren de elementen van een phantasie, waarvan men wellicht het best kan realizeeren hoe arm hieraan de Noordelijke verbeelding met haar geheel anderen aanleg wel is, als men het werk van Rembrandt beziet, die deze elementen dikwijls noodig had als substraat voor zijn uitbeelding der menschelijke hartstochten, en die ze uit eigen phantasie schiep. Het is de nieuwe wereld van symbolizeerende en personifieerende natuurphantasie, die den heelen cosmos tot een groote mythologische legende maakt, welke de aantrekkingskracht is geweest in Sprangers oeuvre, te meer daar deze wereld hierin reeds in noordelijken d. w. z. zeer veel beweeglijker, onevenwichtigen, toevalligen zin is geïnterpreteerd.

Als klassicistische humanisten konden deze meesters het niet meer stellen buiten de klassieke literatuur; als schilders konden zij nooit meer tevreden zijn met slechts hun eigen natuurstemmingen weer te geven. Bovendien blijken weldra de zuidelijke themata zeer vruchtbaar te zijn voor de noordelijke phantasie. Als deze eenmaal bevrijd is van den dikwijls al te zwaarwichtigen gemoedsinhoud, blijkt vooral de pen, doch ook het penseel in staat tot zeer rap geconcepioneerde projecties van de bekende themata.

De noordelijke phantasie heeft van oudsher een speelschen trek bezeten, waaraan de mythologie, juist wanneer ze naast de Christelijke levensbeschouwing geaccepteerd wordt, meer dan iets anders tegemoet komt. En men moet al gespeend zijn van alle klassieke eruditie om in deze mythologische voorstellingen alleen een geleerde, litterair getinte aanleiding tot het vertoonen van „academies” te willen zien en niet te begrijpen, dat men ook hier te lande zeer goed in staat was om daarin de in klassieken trant gemaskeerde, van het

vulgair anecdotisch genrekarakter ontdane, tot algemeene typologie verheven levenswijsheid van de oudheid te waardeeren.

Aan het formeel idealisme ging wel ongetwijfeld een ideëel idealisme gepaard, dat ook in het Noorden wel eens een verademing kan geven van het al te realistische „genre”. Daar staat tegenover dat de zucht naar pikanterie deze kunst dikwijls in discrediet heeft gebracht. Men bedenke echter, dat deze trek eensdeels inhaerent is aan de mythologie en het daarin geschetste leven der Oudheid, anderdeels (men denke slechts aan den geest van Keizer Rudolfs hof) geheel in den geest des tijds lag, toen de weergave van natuurlijke zinnelijkheid door de Contrareformatie van hoogerhand plotseling verdrongen werd.

Niet alleen met Spranger, doch met alle te Praag werkzame meesters blijken de Nederlanders en in het bijzonder Wtewael voeling te houden. Zijn „Diana en Actaeon” te Weenen (Sch. VIII Pl. V) en verwante versies van hetzelfde onderwerp hangen op tot nog toe niet nader verklaarde wijze in opvatting van de geheele scène samen met dergelijke composities van Josef Heinz, Rottenhammer, Hans van Achen en Matthaeus Gondelach. Een algemeene verwantschap van opvatting tusschen dezen kring¹⁾ en de Noord-Nederlandsche Manieristen is trouwens onloochenbaar. Zij gaat echter niet zoover, dat men van afhankelijkheid van stijl zou kunnen spreken — met name speelt de plastische opvatting der figuren bij de Praagsche meesters nimmer zulk een rol als in Noord-Nederland het geval blijkt te zijn en dit ondanks het feit, dat hier te lande alleen Hendrik de Keyzer en de Vianens beeldhouwers van beteekenis waren, maar dit toch niet in zulk een mate, dat zij de geheele schilderkunst in dezen zin hadden kunnen beïnvloeden. Men behoeft het hier bedoelde tentakel volstrekt niet als eenzijdig van één kant komend voor te stellen: het is niet slechts alsof men hier te lande de prenten der Praagsche graveurs kocht; Keizer Rudolf zond zijnerzijds zijn agenten (waarvan Hans van Achen er een was) naar Nederland om hier schilderijen op te koopen. Bekend is zijn vergeefsche poging om de Leidsche Vroedschap te bewegen Lucas’ „Laatste Oordeel” te verkoopen en schilderijen van Goltzius machtig te worden. Reeds in dien tijd zouden ook de betrekkelijk talrijke schilderijen van Wtewael in Oostenrijk en Hongarije, welke nimmer in Nederlandsche veilingen verschenen zijn, op last van Rudolf kunnen zijn opgekocht en te Praag hun invloed hebben laten gelden.

Sprangers inventief vermogen is echter grooter en invloedrijker dan van eenig ander schilder aan het Praagsche hof of eenig Noord-Nederlander onder hun tijdgenooten en zijn composities hebben daar zoowel als hier de literaire vrije phantazie wakker gemaakt en geprikkeld. Om die reden is zijn invloed zooveel grooter dan die van de school van Fontainebleau, waarvan Kauffmann tenslotte slechts enkele op zich zelf staande voorbeelden heeft kunnen aanwijzen.

Verdienstelijk is zeker in Kauffmanns studie alle mogelijkheden van den historischen samenhang door leermeesterschap en door reizen van leerlingen

¹⁾ Monographieën over de voornaamste dezer meesters in de Jahrb. d. K. H. Samml d. A. H. K. door Diez en Peltzer. Een samenvattend summier overzicht in het zooeven geciteerde werk van Th. Muchall—Viebrook.

naar Frankrijk in alle richtingen te hebben doorgesocht. Op de hierin ontworpen schets is dan ook niets af te dingen¹⁾, maar de consequenties uit deze persoonlijke relaties getrokken t. o. v. den feitelijk te constateeren invloed op den stijl der Noord-Nederlandsche Manieristen gaan te ver en zijn te eenzijdig. Als Kauffmann zegt: „Folglich muss das Zeitalter des Manierismus mit seiner „getreuen Nachfolge der Kunst van Fontainebleau als eine Rezeptionsperiode „gewürdigt werden“, dan is dat een schijnbaar afdoend oordeel, dat gebaseerd is op een vrijwel losse bewering, want van een getrouwe navolging van Fontainebleau door de geheele Noord-Nederlandsche Kunst gedurende den Tachtigjarigen oorlog is niet alleen maar bitter weinig aangetoond, doch ook vindt men deze bewering geenszins bevestigd bij aanschouwing van de muurschilderingen ter plaatse in Fontainebleau. Noch vormgeving noch coloriet vindt men hier te lande ooit terug, althans niet bij meesters van eenige beteekenis. Mogen zij al eens een enkel motief hebben nagevolgd, dan was dit, waar zooveel persoonlijk en geestelijk verkeer met Frankrijk bestond, wel à priori te verwachten. Maar de historische deductie mag niet ontaarden tot een postulaat van volkomen afhankelijkheid van stijl. Daarvoor zou bewezen moeten worden, dat de Nederlandsche kunst van de laatste twee decennia der XVIde eeuw nog immer stond op het standpunt der ontwikkeling van 1540 — of, zoo de historische deductie moest inhouden, dat de manieristen hier te lande zich richtten naar de z.g. tweede school van Fontainebleau (hetgeen in het artikel niet duidelijk is geworden) dat zij dan ook inderdaad den z.g. „deegstijl“ vertoonen en dien zouden hebben geprefereerd boven het voorbeeld der zooveel grootere meesters, dat sommigen van hen in Italië met eigen oogen hadden aanschouwd. Waar zou men echter de onnatuurlijk gerekte, weinig beweeglijke lichaamsvormen van Primaticcio en de stroeve gedrongenheid van Rosso, waar het eentonig rossig coloriet van den laatste en het phantastische, bleke coloriet van den eerste hier te lande willen aantonen, of in Fontainebleau de compositie met talrijke figuren van eenige aanmerkelijke dieptewerking? Dat Ketels manieristische composities als eerste invasie van den Fontainebleaustijl een gevende rol gespeeld hebben, is bij gebrek aan voldoende voorbeelden, die nog voorhanden zijn, op zijn minst een gewaagde stelling. Als Kauffmann aanneemt, dat het manierisme van Bloemaert en Wtewael in tijdsorde eigenlijk voorafgaat aan dat van de Haarlemsche Academie, en dus het Nederlandsch schoolverband van deze twee meesters loochenend, hun afhankelijkheid van Fontainebleau op zichzelf stelt, dan zou hij t. o. v. Wtewael moeten aantonen, dat diens manierisme onmiddellijk na zijn reis het duidelijkst aan den dag trad. Dit is echter geenszins het geval; voorshands is dan alleen de stijl van Bassano duidelijk te onderscheiden. Wtewaels manieristische bewogenheid culmineert daarentegen in zijn teekeningen van 1605 en 1606 voor den „Thronus Justitiae“; daarentegen toonen de schilderijen van 1594 en 1597 te Dresden (Sch. I) en te Utrecht (Sch. II), een vormkarakter, dat zoozeer zijn persoonlijk

¹⁾ Behalve dat de ornamentstijl van het Raadhuis te Kampen en van de kerk te Oosterend niet van Frans Floris zijn af te leiden, maar in het laatste geval van Cornelis Floris.

eigendom is, dat er van een afleiding van Fontainebleau geen sprake kan wezen. Zijn vroegste schilderijen, die den stijl van Fontainebleau overgeleverd door zijn thans geheel onbekenden leermeester Joos de Beer — over wien Van Mander een zeer geringschattend oordeel heeft — zouden moeten vertoonen, blijken de hier te lande door gipsafgietsels bekende beeldhouwwerken van Michelangelo als levende figuren te gebruiken en verder academisch opgevatte bewegingsstudies met een decoratieve functie in het schilderij te zijn, zooals dat aan de school van Fontainebleau geheel vreemd was. Overigens zou de invloed hiervan niet de eenige zijn, die zich in het werk van Wtewael manifesteert. Bloemaert, die een veel minder constant figuurtype vertoont dan Wtewael, en zich telkens bij andere meesters aansluit, wiens karakter dan ook meer gelegen is in het weldra optredende traag en phlegmatisch beloop van zijn teekening, blijkt omstreeks 1590 zich nu eens bij Spranger (door bemiddeling der prenten ongetwijfeld) dan weer bij Wtewael en door dezen bij Bassano aan te sluiten en zijn leermeester Joos de Beer blijft ook in zijn werk problematisch.

De Haarlemsche Academie, die nauwelijks zeven jaar lang bestaan heeft, aangezien Goltzius al in 1590 het land verliet, teekende naar het levend model — en waarschijnlijk ook naar klassieke sculptuur, had dus een program, dat, indien Cornelis van Haarlem al ooit sterk onder den zeer middellijken invloed van Fontainebleau gestaan heeft als leerling van Congnet, zeker niet in de lijn van dien stijl gelegen heeft. Hier worden Sprangers composities meer dan iets anders bewonderd, maar door den vrijwel geheel zelfstandigen Cornelis niet zoozeer in den stijl als wel in de keuze en behandeling der onderwerpen nagevolgd.

Bij Goltzius is Sprangers stijl veel sterker te bespeuren; als graveur en teekenaar uiterst bekwaam en zeer werkzaam, heeft hij toch geen sterk inventief vermogen, waarmee hij van oude en nieuwe meesters afhankelijk is. Zijn reis naar Italië met de hier ontvangen openbaring der klassieke oudheid is zeker niet dienstig geweest om wat hij door Van Mander en Ketel misschien ooit aan Manierisme van Fontainebleau had ontvangen, te versterken.

Eerst na 1600, als er van vernieuwden invloed van Fontainebleau toch zeker geen sprake meer is, vangt Goltzius aan te schilderen en blijkt dit dan eerder romanistisch dan manieristisch te doen.

Van Manders invloed is veel minder uit zijn gering schilderstalent, dan uit zijn theorieën en geschriften te verklaren. Zij zijn echter geheel op de Florentijnsch-Roomsche schooltraditie gebaseerd en in niets geeft hij blijk aan Parmeggianino en zijn navolgers een principieele beteekenis tegenover de school van Michelangelo toe te kennen.

Blijkt er op deze wijze weinig over te blijven van de trouwe navolging van de school van Fontainebleau, dan verlieze men daarbij toch niet uit het oog, dat ook deze toch zeker het hare er toe heeft bijgedragen om het stijl karakter hier te lande te bepalen, ook al is dit niet uitsluitend op grond van rechtstreeksch leermeesterschap te verklaren. Moge dit laatste al minder geweest zijn dan men op grond van Kauffmanns artikel zou moeten gelooven, toch is de nabijheid van een belangrijke cultuurcentrum als Fontainebleau een factor, waarmee

zeer zeker rekening gehouden moet worden, omdat het als één der haarden van hoofdsche cultuur een verderstrekkenden — ofschoon niet altijd controleerbaren — invloed kan hebben uitgeoefend dan uit het rechtstreeksch schoolverband is te verklaren. De Italiaansche wijze van uitbeelding, die zich in Frankrijk aan noordelijke zienswijze leerde aanpassen, moet, waar de ontwikkeling zich hier toch reeds in dezelfde richting bewoog, het hare er toe hebben bijgedragen om die ontwikkeling constanter te doen zijn en haar te bespoedigen. Waar echter in Rosso en Primaticcio zich in zekeren zin tegenovergestelde richtingen als de Toscaansche en de Parmesaansche kruisten en het hoofdsche stemmingsmanierisme van de laatste in de Hollandsche burgermaatschappij niet alleen geen voedings-, maar ook geen klankbodem vond, daar is voorzichtigheid geboden om de burgerlijke decoratieve tendentie, die dit tijdperk in Holland kenmerkt, niet te vereenzelvigen met de hoofdsche allure van Parmeggianino. De somtijds overmatige decoratieve bewogenheid van Wtewaels figuren was reeds, afgezien van alle vreemde invloeden, de consequentie van het leeren beheerschen der vrijheid van beweging en van de daarmee gepaard gaande ontwikkeling van den algemeenen smaak — een interne, logische ontwikkeling die haar parallel heeft in het ornament van architectuur en kunstnijverheid, ook van het costuum, tenslotte zelfs in de taal, die in dezen een veel directere afhankelijkheid van de Fransche literatuurbeweging te zien geeft ¹⁾.

Verder moge de hiervoren gegeven uitvoerige bespreking van Wtewaels oeuvre en het hierna kortelijks te bespreken werk van Bloemaert en Cornelis van Haarlem toonen, dat de aanduiding dezer meesters als „Manieristen” met zeker voorbehoud moet worden aanvaard, aangezien zij zichzelf geenszins gelijk gebleven zijn in hun manieristische bewogenheid en vooral de Utrechtsche meesters en van deze Bloemaert in de sterkste mate zich dikwijls hebben toegelegd op een genre van andere aard en herkomst, waarbij van manierisme weinig of geen sprake kan zijn.

Dit is reeds het geval met Cornelis Ketel (1648—1616) dien Kauffmann als vroegsten representant van het manierisme van de school van Fontainebleau in de Nederlanden en wel te Amsterdam en vandaar uit te Haarlem heeft voorgesteld. Op goede gronden wordt dit ontkend door W. Stechow ²⁾.

Uit Van Manders „Schilderboek” is hij meer dan uit het thans nog voorhanden oeuvre, bekend als „poëtisch schilder” van vele allegorische voorstellingen, ongetwijfeld geheel in den trant der gekunstelde allegoriseerende rijmelarij der Rederijkers, waartoe hij hoorde. Hare picturale waarde zou moeten blijken als er weer eens voorbeelden van dit genre te voorschijn kwamen. Haar ornamentaal karakter moge beoordeeld worden naar de in Kauffmann's artikel gereproduceerde gravure van J. Saenredam. Zijn figuren blijken volkomen gaaf te zijn en alle onbeholpenheden der vrij ontworpen figuren van de vroegere Romanisten te hebben overwonnen.

Inderdaad staan zij in dit opzicht, gelijk ook Stechow opmerkt, op één hoogte met de vrije figuren van Dirk Barentsz. Zijn schildertrant leert men kennen

¹⁾ Dr. R. Jacobsen: Carel van Mander, dichter en prozaschrijver. R'dam. Brusse 1906. Hst. V.

²⁾ Thieme Becker's Künstlerlexicon, in voce Ketel.

van zijn portretten en portretgroepen, die in dit verband niets ter zake doen, doch zeker niet in den geest van Parmeggianino's geaffecteerde hoofdschheid zijn opgevat. Wel vertoonen zijn schutters van het vendel te Amsterdam een zekere niet onnatuurlijke fiere spanning, die hier niet ornamentaal bedoeld, aan het ornamentaal karakter toch zeer verwant is. Het zou geen verwondering baren als het bleek, dat Frans Hals zich meer dan tot zijn eigenlijken leermeester, Ketels tijdgenoot Carel van Mander (1548—1606) had aangetrokken gevoeld tot Ketel, die, al moge het een vreemde manier van doen zijn geweest, door zijn schilderen met vingers en teenen bewees, dat hij reeds gevoel had voor de vrijstaande toets.

Ook moge Ketels onacademische, zeer persoonlijke en gewoonlijk zeer rake typeering zijner geportretteerden Hals sterker hebben aangetrokken, dan de kunst van den al te schoolsch en theoretisch aangelegden Van Mander.

De figuraal sterk bewogen figuren van Ketels geretoucheerde teekening met de „Oprichting van de koperen slang” te München (Inv. 1023) zijn deels sterk geïnspireerd aan de Laokoöngroep; en komen voor het overige, schoon al zijn voorgangers ver achter zich latend, toch niet op tot het peil, dat Cornelis van Haarlem, maar vooral Bloemaert en Wtewael bereiken.

De beteekenis van Karel van Mander (1548—1606) voor de ontwikkeling der figurale kunst van dezen tijd is meer gelegen in zijn paedagogische, didactische en litteraire werkzaamheid, dan in zijn eigenlijk talent als schilder of teekenaar. Daarvoor bezat hij te weinig eigen figuraal karakter.

Of zijn alzijdige kunsthistorische belangstelling en de omstandigheid dat hij het werk van zoo vele scholen van geheel verschillende richtingen heeft leeren kennen, hiervan oorzaak of gevolg is geweest, is niet te zeggen. Ook zijn zich eerst laat ontplooiend groot litterair talent schijnt er op te wijzen, dat zijn beeldend vermogen niet de eenige allesbeheerschende, gebiedende drang was. Niettemin is het geenszins gering te achten en al was hij meer leider in zijn kring door zijn veelzijdige kennis en zijn stellige romanistische overtuigingen dan door de overtuigende kracht van zijn eigen stijl, blijkt hij toch zeer zeker op het peil van zijn tijd te staan. Van huis uit een Vlaamsche, soms aan Bruegel verwante illustratieve neiging tot satyrische en comische scènes medebrengend, komt hij op zijn reis door Italië wel heel anders dan Bruegel onder den invloed van de klassieke kunst en dien van de Renaissance. Voortaan beheerschen en bezielen de Italiaansche idealen zijn aesthetica en zijn kunst. Hierbij treft ons echter, dat de theorie zich meer tot de eerste dan tot de laatste uitstrekt. Een teekening met een mannelijke naaktstudie als in het bezit van Mevrouw Der Kinderen-Besier te Amsterdam geeft een zeer kundige, anatomisch juiste, vlug gepende schets te zien, waarin het streven naar een monumentaal-decoratieve houding voelbaar is — maar het is duidelijk een modelstudie: de idealiseerende, heroische houding verraadt niet de innerlijke zeggingskracht, waarnaar gestreefd wordt, maar slechts de pose waarin het model naar de regelen der kunst is gesteld. De beteekenisvolle houding ontgaat hem dan ook, zoodra hij figuren uit vrije verbeelding schept, als op de teekening van 1597 met de Bergrede welke hij aan zijn vriend Theodoro Pallo wijdde met een opdracht in het Ita-

liaansch (Albertina.) Het natuurgevoel, waarop, wat zijn litteraire producten betreft, Dr. Jacobsen gewezen heeft, blijkt hier en elders de eigenlijke visie te hebben beheerscht. Maar de naakte familie op den voorgrond schijnt meer in overeenstemming met de figuren, die men op een „Gouden Eeuw,” dan op een Prediking van Jezus of Johannes den Dooper verwacht. Voorbeelden van dergelijke mythologische voorstellingen, die ons in het kader van de idealen dezer periode het meest interesseeren, zijn te vinden in teekening No. 5574 van het Louvre: „Ixion saisissant la nue transformée en Junon” dateerend van 1605, welke nu eens geenszins naturalistisch, de zwakke kant van zijn talent vertoont, n.l. motieven ontleend aan Goltzius, Wtewael en wellicht Cornelis van Haarlem, maar deze noch zoo gaaf als van den eerste, noch zoo levendig en vol karakter als bij den tweede, noch, waar het onderwerp het hier vraagt, zoo overtuigend zinnelijk als bij den laatste. Hoe slap en weinig zeggend deze interpretaties zijn, vooral vergeleken bij die van de meesters der Utrechtsche School, toonen voorts twee teekeningen met tooneelen uit de mythe van „Perseus en Andromeda”, beide in staand ovaal met in slappen „oorschelp”-stijl geteekende lijst, de een in de Coll. F. Lugt te Maartensdijk, de ander als „de Gheyn” No. 5280 in het Louvre. Verheffen deze producten der idealiseerende phantasie zich in artistieke waarde niet boven de rederijkerspoëtasterij, waaraan van Mander zich dikwijls heeft schuldig gemaakt, zoo hoeft men over sommige zijner schitterende sonnetten niet meer verwonderd te staan dan over een magistrale teekening als die van den zittenden, en profiel geziene profeet in het Kupferstichkabinett te Berlijn, waarvan men nauwelijks zou kunnen gelooven, dat ze van dezelfde hand zou kunnen zijn, ware het niet, dat zij in stijl volkomen overeenkomt met de vele profetenfiguren op den voorgrond van de gravure van 1588,¹⁾ waar zij de geboorte van Christus, op het tweede plan, aankondigen op hunne tekstcartouches.

Hier en op andere gravures met bijbelsche onderwerpen, blijkt van Mander de ingewikkelde figurenrijke compositie, de weergave van architectuur in de perspectief zoo goed te beheerschen als de beste en zijn visie geheel in een consequente, pakkende belichting te kunnen weergeven.

Hendrik Goltzius (1558—1616) is tien jaar na van Mander geboren en gestorven en was vier jaar ouder dan Cornelis van Haarlem. Zijn stijl heeft met dien van den één noch met dien van den ander veel overeenkomst. In het vrij ontwerpen van figuren staat hij ver boven van Mander, met wien hij noch diens illustratieve, noch diens naturalistische neiging gemeen heeft.

Goltzius' verbeelding is steeds abstract, niet altijd verheven en alleen in zijn vroege jaren rijk. Op het beperkte gebied waarop zij zich beweegt, is zij echter wel oneindig gevarieerd. In de ontwikkelingsgeschiedenis van het Romanisme speelt hij geenszins zulk een overheerschende rol als hem veelal wordt toe geschied, hetgeen wellicht onwillekeurig en onnadenkend geschiedt als gevolg van de vermaardheid van zijn ongeëvenaarde graveurstechniek. Daar Goltzius omstreeks 1600 eerst op 42-jarigen leeftijd begint te schilderen, leert men zijn eigenlijke

¹⁾ Waarvan de eerste regel van het zesregelig vers luidt:

„Tene puer, tene una salus, lux unica mundi.”

Gegraveerd door Matham (niet door Bartsch beschreven).

beteekenis het veiligst kennen uit zijn teekeningen, waarbij, gelijk Hirschmann in Thieme Beckers *Künstlerlexicon* opmerkt, zijn eerste liefde, de portretkunst, wellicht blijkt zijn meest origineele begaafdheid te zijn. Als de Haarlemsche Academie is opgericht, vermindert weliswaar weldra de bijna uitsluitende beoefening van het portretvak, maar wordt toch Goltzius aandeel in de eigenlijke werkzaamheid van deze atelierdriemanschap niet duidelijk. Onder van Manders invloed schijnt Cornelis zich veel meer dan Goltzius op de studie naar het levend model, Goltzius echter veel meer dan Cornelis en dan van Mander zelf op de navolging van Spranger te hebben toegelegd. Eigenlijk is dit ook best te begripen. Cornelis had in het geheel geen navolgers-natuur gelijk Goltzius. Een naar het schijnt wel aan het gildewezen ontworstelde, althans door van Mander uit Italië ingevoerde, zeker zeer onconventionele ateliërgemeenschap, waar men zich zonder de publieke opinie te ontzien, toelegde op de studie naar het naakt model, moest Cornelis, dien het al zeer weinig om abstracte verbeelding te doen was, ter wille van de gelegenheid voor bijzondere naturalistische belangstelling, al zeer te stade komen. Van Mander had voor het naakt model alleen een wetenschappelijke, theoretische belangstelling, die hij aan het voorbeeld der hoog vereerde Italiaansche academies en vooral aan de theoretische geschriften van Vasari en Lomazzo ontleende, maar die overigens in het geheel niet strookte met zijn innig religieuze (Doopsgezinde! ¹⁾) overtuiging.

Daarentegen kwam deze wel weer tegemoet aan zijn geenszins abstract geaarden, van huis uit veeleer concreet naturalistischen kijk op de wereld. Doch voor zijn litterair poëtische schildersidealen — „want schilders sonderlinghen nut scheppen uijt poëten” — kon van Mander slechts een bijkomstig nuttig gebruik vinden van zijn academiesche studies. De intuitieve verwondering der Romanisten over het geheim van de Italiaansche vormtaal bleek wel geenszins voldoende grondslag om het meest theoretisch bedrijf der Renaissance zoo maar over te planten naar deze gewesten! Hier kon men wel gewilde theorieën toepassen op de natuur, maar was toch van nature niet abstract theoretisch genoeg om in de natuur naar ideeën te speuren. Wanneer echter Goltzius' verbeelding abstract genoemd werd, was daarmee een gansch andere abstraktheid dan die der Italianen bedoeld. Voor den roem van zijn burijn had hij geen druk beweeglijke illustratieve voorvallen noodig, maar veeleer eenvoudige gegevens, welker rustige, gave vormen het best aan een abstract geidealiseerde gedachtenwereld konden worden ontleend. Vandaar, naar het mij voorkomt, de reeksen representatieve figuren uit de klassieke geschiedenis, de mythologie en den bijbel, zijn talrijke symbolische voorstellingen van jaargetijden, elementen, deugden, van Goden en Muzen. Zelfs als schilder blijft Goltzius de onderwerpen met vele figuren mijden en beperkt bij zich het liefst tot die met één of twee figuren.

Als nu van Mander in Haarlem komt, blijkt de kunst van Spranger, waarmee hij Goltzius in kennis brengt, juist datgene wat deze het meest noodig had: een phantazie en zulke vormen, als hij zich die wenschte. Want wat Spranger kenmerkt: een abstracte, psychisch leeg onbewogenheid, die alles aan de uiterlijke

¹⁾ R. Jacobsen: Carel van Mander als dichter en proza schrijver, pag. 62.

sierlijkheid der vormen laat ten goede komen en een genre van onderwerpen,, dat, afgezien van de door keizer Rudolf van Spranger geveerde lascieve strekking een geenszins realistisch, maar steeds abstract en meestal idealistisch karakter draagt, dat is datgene, waarvoor Goltzius in de Nederlandsche kunst nog nimmer een aanknoopingspunt had gevonden en wat hij bovenal noodig had. Nu eerst wordt hij zich bewust van een ruimer arbeidsveld, dan de portretkunst hem bood, wordt zijn phantazie gaande gemaakt en al vloeit deze bron bij hem niet rijkelijk, vindt hij althans een gebied, waarop hij zich met vrucht kan bewegen.

Het zou echter niet langer duren, dan tot het oogenblik, waarop hij met iets beters, een waardiger objekt ter navolging kennis maakte. Als Goltzius in Rome de klassieke sculptuur heeft gezien, wendt hij zich geheel van Spranger af. De oudheid zelf is hem een openbaring van hooger orde, dan het klassiek gegeven, dat slechts door Spranger was vertolkt.

Hieruit moge blijken, hoe het gesteld is met het Manierisme van Goltzius. Het is niet anders dan het tijdelijk geleende van Spranger, die het op zijn beurt als een der elementen van zijn stijlconglomeraat in Bologna had overgenomen van Parmeggianino's kunst. Het is dan ook diens manierisme slechts voorzoover Spranger het had overgenomen, n.l. de uiterlijke, schoone spanning zijner omtrekteekening.

Voorbeelden daarvan zijn de serie van vier figuren uit het Oude Testament „Simson”, „Judith” (waarop Bloemaerts vroege schilderijtjes met dit onderwerp te Weenen en te Frankfort a.d.M. zijn geïnspireerd), „Debora” en „David” in 's Rijksprentenkabinet (zonder nummer) gegraveerd door Matham B. 251—254. „David als harpzanger” (coll. Lugt) van 1588; Matham sc. B. 240, een „staande vrouwefiguur met een urn”, en profil (München, Graph. Samml. No. 1079), „Prudentia met den spiegel en een adelaar” (Berlijn Kupferstichkabinett, gegraveerd door Matham B. 129), „Prudentia bifrons met twee slangen”. (Louvre, No. 22601), gegraveerd door Matham B. 268.)

Meestal vertoonen zij een standmotief met z.g. „Spielbein”, waarbij de heupen naar voren zijn gebracht, het bovenlijf naar achteren wijkt, het kleine hoofd op den sierlijk gebogen langen hals als in gedachten omlaag blikst. Waar het geen naaktfiguren betreft, zijn zij gehuld in wijde gewaden, die over den grond sleepend als in zware gordijnplooien om de figuur heen schijnen te staan of als vlaggedoek vrij wapperen in den wind. Steeds is de sierlijke lijn van dijbeen en heup der vrouwen gemarkeerd, hoe zwaar het gewaad ook moge zijn, waaruit zij als het ware te voorschijn treden; steeds teekenen zich borsten en navel af en zijn de welgevormde bloote armen, waarvan de linker met gratie het zware kleed ophoudt, zichtbaar. Het spreekt vanzelf, dat voor dit ideaal van rustige statieuze grootheid een slanke canon van proporties gezocht wordt, gelijk ook Parmeggianino en Spranger deden. Waar Goltzius hiervan afwijkt en met de bedoeling van mannelijke kracht weer te geven een gedrongen kort type kiest, worden dergelijke houdingen dadelijk potsierlijk, gelijk in zijn serie van Romeinsche helden : „Memorabilia aliquot Romanae strenuitatis exempla” voor Rudolf II geteekend. (gegraveerd door hemzelf B. 94—103. Hirschmann 161—170.)

Het slanke ideaal heeft Goltzius echter nooit geheel en al prijs gegeven. Het keert

bijv. op zijn teekening met „Bacchus en Ceres naast elkander voortschrijdend” van 1602 (Albertina No. 278) terug.

De kritiek, die dikwijls het geheele streven van het Romanisme als een misvatting van de roeping der Nederlandsche schilders brandmerkt en die van de Italiaansche wetmatige regelen van schoonheid niets weten wil, geeft, ongeacht het kader, waarin deze kunst denkt en naar haar aard en bedoeling denken moet, steeds weer blijk haar eigen naturalistische criteria niet van zich af te kunnen zetten. Zoo zegt zelfs O. Hirschmann¹⁾: „Die Proportionen sind nicht mehr von jener Überschlankheit wie sie in Anschluss an die oberitalienischen Manieristen „von diesen niederländischen Nacheifern ausgebildet war. Diese bessere „Proportionierung” — er blijkt een nog idealer norm van proportie te bestaan dan de verboden idealistische norm van het Zuiden had voorgeschreven!

Wat echter Goltzius ideaal van figuren betreft, dit blijkt evenals dat van Bloemaerts latere bisschops- en profetenfiguren in hun wijde, zware gewaden, vooral berekend te zijn op de omtrekteekening, op de verschijning in het vlak en in het kader — en geenszins als bij Cornelis en Wtewael op hun plastische dieptewerking. Goltzius' Romanisme en Manierisme heeft zich dan ook niet als dat van Wtewael uit de Florentijnsche sculptuur in uit de Florentijnsch-Romeinsche schilderschool ontwikkeld. Bijgevolg laat hij zich ook niets gelegen liggen aan het typische probleem der late Renaissance: de enscèneering der ingewikkelde situatie. Zijn teekening met „de zeven Christelijke deugden” (München, Graphische Sammlung No. 1043, gegraveerd door Matham B. 282) toont deze figuren tegen een stijl oplopenden grond, opdat door al te veel oversnijding de omtrekken toch vooral niet teveel schade zouden lijden. Om dezelfde reden worden de enkele figuren dikwijls van zeer laag standpunt genomen, (ongeveer ter kniehoogte, waar ook de horizon wordt oversneden) zoodat de essentiële contouren voordeelig uitkomen tegen de lucht.

Eerst op 32-jarigen leeftijd, als man van over geheel Europa gevestigden roem, komt Goltzius dan in Rome. Doch het is niet tegenover de bezielde sculptuur van Michelangelo, maar tegenover de naar verhouding ziellooze, heidensche lijfelijke, louter formeele, in haar uitwendigheid geheelmaal opgaande klassieke sculptuur, dat hij sprakeloos geboeid blijft staan en heel zijn vroegere werkzaamheid als verloren beuzeling leert beschouwen. „Als een leerjongen”, zegt van Mander, zette hij zich aan het teekenen. Met welk doel?

Hirschmann²⁾ zegt, dat het niet was uit archeologische belangstelling — „sondern die in diesem wiedergegebene menschliche Figur, dessen Formen, „die schöne Bewegung, die grosse Haltung. Er hat einen praktischen Zweck „im Auge: er will lernen um es nachmachen zu können.” Toch echter zeker niet om zelf beeldhouwer in klassieken trant te worden! En op zijn leeftijd toch zeker ook niet meer om op de naiëve manier van Mabuse, Heemskerk en de gildeleerjongen Wtewael in de schilderkunst het koude marmer als levende figuur voor te stellen! Eenmaal heeft hij het zeker gedaan, met den Hercules Farneze in een kindermoord te Bethlehem. Maar het moet op hemzelf den indruk

¹⁾ O. Hirschmann: Hendrick Goltzius als Maler pag. 51.

²⁾ O. Hirschmann, t.a.p. pag. 13.

van een „Spielerei” gemaakt hebben. Eenmaal heeft hij ook een ontwerp voor een ornamentale fonteinfiguur „en face” en „en profil” gemaakt (Teekening No. 22598 van het Louvre) Maar ofschoon een klassieke Flora-figuur voorstellend, is zij toch eerder in den trant van Spranger, dan in klassieken stijl begrepen. Maar in beide gevallen blijft het bij uitzonderingen. Wat Goltzius eigenlijk heeft gewild in Rome en in de eerste tien jaar na zijn terugkeer, blijkt een raadsel, waarnaar men alleen kan gissen. Wellicht wilde hij heelemaal niets bijzonders en was hij ook daarna, gelijk men dat noemt, „de kluts kwijt.” Wel merkt Hirschmann op: „Es schien Goltzius überhaupt wenig daran zu liegen die Stofflichkeit „des Steins wiederzugeben” — en toch toonen de uiterst correcte teekeningen naar de klassieke sculptuur geenszins een poging om deze als naar het levend model te interpreteren. Men kan, zooals hierboven van Hirschmann werd aangehaald, trachten Goltzius bewondering der klassieke beeldhouwwerken te analyseeren t.o.v. de kwaliteiten van het object. Maar het is de vraag of men daarmee nader komt tot de eigenlijke kern van Goltzius' openbaring. Het eenigste wat duidelijk is, is juist dat het een openbaring was, die hem een psychischen schok gaf, en die den gemaskeerden hoogmoed van het incognito op zijn reizen volmaakt ontwapende en vernietigde, zoodat hij dit alleen nog volhield om ongestoord te kunnen studeeren en zich te verdiepen in de voor hem nieuwe, oude wereld van vormen. Of hij niet ter zelfder stond heeft ingezien, dat het een ondoorgrondelijk mysterie was, deze tegenstelling met zijn eigen aangeboren aard — dat hij dit alles wel slaafs kon weergeven, maar nimmer vrij navolgen? Wij weten niet, wat er in hem omging¹⁾ — maar het schijnt wel of de werkzaamheid der navolging zelf hem tot een probleem geworden was. Weldra zien wij hem in zijn „Meisterstiche” en andere gravures niet slechts het ontwerp van anderen ter verveelvuldiging graveeren, maar zich verdiepen in het geheim van den stijl van allerlei groote meesters uit het verleden: Lucas, Parmeggianino, Dürer: het schijnt of hij hen in hun eigen stijlkarakter nog overtreffen wil, gelijk Hirschmann²⁾ opmerkt, het aan anderen overlatend om de consequenties zijner graveertechniek tot in het absurde door te voeren.

In elk geval graveert Goltzius voortaan niet meer naar tijdgenooten. Hij schijnt te hunkeren naar het begrip van andere stijlen, hij tracht aan zichzelf te ontkomen en zich aan den toovercirkel zijner eigen, door afkomst en omstandigheden bepaalde aard te willen ontworstelen. Dan — als het niet gaat — lijkt hij te capituleeren en zich te schikken in het noodlot van zijn eigen aard. Maar een voortzetting op de wijze van een bloote techniek, om de bedrevenheid van het graveeren alleen, kan hem niet langer boeien. Op het toppunt van zijn roem, in het jaar 1600, legt hij de burijn neer om het penseel op te nemen. Eerder lijkt het een innerlijke noodzakelijkheid, dan een intellectuele overweging, ten spijt van hetgeen Hirschmann (blz. 47) zegt over „das Ergebnis eines Gedanken-prozesses,” n.l. de hem door van Mander bijgebrachte overtuiging, dat „Figuren-malerei” de hoogste

¹⁾ Op de terugreis van Napels naar Rome staat Goltzius er op over zee te gaan, om de galeiboeven te zien roeien; merkwaardig verlangen voor een Nederlandsch kunstenaar!

²⁾ Hirschmann in Thieme Becker's Künstlerlexicon.

kunstvorm is. Goltzius had toch reeds zeventien jaar lang gelegenheid gehad zich naar die theorie te schikken!

De roem van den graveur ging zonder meer op den schilder over, zooals dat bij een onnadenkend publiek van zelf spreekt. Evenzeer schijnt het bij Renaissance-kunstenaars van zelf te spreken, dat zij ook inderdaad in een geheel nieuw vak dadelijk wat kunnen presteeren. En nu moge men op Goltzius' debet zetten, dat hij voor zijn „Danaë” van 1603 Venetiaansche voorbeelden heeft gehad, maar zelfs Giorgione's Venus is niet zoo diep in slaap verzonken; zijn „Pomona” van 1613 in het Rijksmuseum is misschien inderdaad, wat haar houding betreft, geïnspireerd op de Amymone van Dürers „Meerwunder”, maar de vondst van dit thema voor dit gebruik is er niet minder knap om, want het onwillig meegesleept worden daar, is hier getransponeerd tot een wantrouwend afgewende houding in omgekeerde richting. Maar wat bovenal treft, is de mooi doorgevoerde belichting in de richting, waarin de vrouw haar lichaam heeft gevleid, een verlichting die consequent wordt voortgezet over de oude vrouwsfiguur van Vertummus, wiens kleeding niet minder verdienstelijk is geschilderd dan het naakt van Pomona.

Goltzius heeft in zijn „Antiope” de schoone belichting van „de Kuische Pomona” en de diepe verzonkenheid in de slaap van de „Danaë” weten te vereenigen. Het spreekt vanzelf, dat de peinture dezer figuren niet op hetzelfde peil staat als van die der eigenlijke zeventiende eeuw; maar ofschoon de verftoetsen hier nog verdreven worden en het coloriet zeer veel harder is, is toch de bedoeling duidelijk en is de visie van den lichtschijn zeer te loven.

Merkwaardig is echter dat de lichaamsvormen in tegenstelling met die van de teekeningen en gravures, zoo weinig klassiek, zoo typisch Hollandsch zijn. Is deze verandering uit overtuiging geschied of is zij het gevolg van het schilderen naar het model? Bijna alle geschilderde figuren liggen of zitten en de staande vertoonen een onzekere, niet overtuigende teekening, of zij hebben gelijk Hirschmann in het geval van den Hercules, thans in het Frans Hals Museum, opmerkt, doorgedrukte knieën. Bij heroïsche figuren aan zucht naar realisme te gelooven valt moeilijk, vooral omdat het heldenkarakter er geenszins door wordt gereleveerd. Eerder is dus aan te nemen, dat het bij Goltzius „malgré lui” geschiedt, omdat zijn academische voorstudie in de kennis der anatomie niet voldoende was om zich van het model los te maken, als het op schilderen en niet alleen op teekenen aankwam. Een zoo overtuigend juiste belichting getuigt ook, dat deze van het model is afgezien. Wie den kenmerkend vermoeiden stand van het model wil vermijden, wie overtuigende activiteit van beweging wil kunnen geven, die moet als Bloemaert en Wtewael en als Cornelis van Haarlem zich boven de modelstudie hebben weten te verheffen.

Compositioneel zijn Goltzius' schilderijen, gelijk ook zijn teekeningen, met hunne dan ook gewoonlijk eenvoudige gegevens goed overdacht en gevoeld. De figuren zijn op juiste wijze rustig en evenwichtig in het kader gevoegd.

Dit is dan ook een der grootste verdiensten van het Romanisme, dat Dürer aan het einde van de zestiende eeuw, niet meer te klagen zou hebben gehad over de „Hauptstrichen” in het schilderwerk van een Nederlander.

De gave om een ontwerp groot op te vatten en uit te voeren vertoont Cornelis Corneliszoon van Haarlem al zeer vroeg. Helaas is er uit de jaren tusschen 1580 en 1590 niets meer van Cornelis over dan het schutterstuk van 1583 in het Museum te Haarlem, waarin hij zich in stoutheid van opvatting, vooral tegenover al zijn voorgangers, in het schilderen van portretgroepen den waren voorlooper van Frans Hals toont.¹⁾ Zijn vroegste figurale compositie is die van de „*Kindermoord te Bethlehem*” in het Rijks-Museum. Het kolossale doek toont Cornelis eenige stappen verder in de compositie dan Wtewael in zijn vroegste schilderij: de „*Zondvloed*” (Sch. 33.) Immers de groepeerings der figuren toont een U-vorm, die niet in het vlak, maar in de diepte is geprojecteerd. Op een fraaie teekening van hetzelfde jaar te Oxford (Ashmolean Museum) met een „*Oprichting van de Koperen slang*,” is zelfs al een kringvormige groepeerings toegepast, waarbij het hoofdmoment op den achtergrond is geschoven, onmiddellijk boven de hoofden van de grootere voorgrondfiguren zichtbaar tegen een verschiets van bergen en begroeide rotsen. Een levendige afwisseling van licht- en schaduwpartijen op den voorgrond verhoogt het effect van de groote, compositioneel zoo wél geordende verwarring.

Op deze vroege teekening blijkt Cornelis reeds een ontwijfelachtig eigen stijl te hebben. Zoowel het karakter der lijnen als ook het type en de bewegingen zijner figuren onderscheiden zich op voortaan constante wijze van al zijn tijdgenooten. Reeds hier komen de Prometheus-figuren en „*Culbuteur*”-typen voor, terwijl Ketel zich nog aan den Laokoön had geïnspireerd. De teekeningen voor Wtewaels vroeger aan Cornelis toegeschreven „*Zondvloed*” hebben met het vormeigen van deze teekening niets gemeen. De aan Cornelis toegeschreven teekening met „*de Bruiloft van Peleus en Thetis*” in het Kupferstichkabinett te Berlijn met haar talrijke pentimenti en onzekerheden van den lichaamsbouw, vertoont figuren van geheel afwijkend type en habitus. De juistheid der toeschrijving is dus in twijfel te trekken. Daarentegen is de „*staande mannelijke naakte figuur*” aldaar weer geheel in den trant van de teekening te Oxford. Zij lijkt een modelstudie te zijn voor de uiterst-linksche figuur van het schilderij met de „*Zondvloed*” te Brunswijk. Hiermee komt in karakter geheel overeen de reeds met wit gehoopte modelschets van den „*op één been staanden man*” No. 296 van de Albertina. De beide teekeningen met de „*kwelling van Prometheus*” aldaar, waarvan de grootste goed gesigneerd en met 1588 gedateerd is, toonen evenals de teekening te Oxford reeds het vrij gebruik van de uit academische modelstudie verworven vaardigheid bij zeer „*gedurfde*” motieven. Maar reeds is de anatomische aanduiding vager en schilderachtiger, in den trant van den lateren Bloemaert.

In deze periode mag echter schilderachtigheid niet gelden als eerste kenteken ter onderscheiding van de meesters; het karakter der vormen moet den doorslag geven en bij Bloemaert zou men niet alleen Cornelis' gelaatstypen vergeefs zoeken, maar vooral ook de ongeremde, snel doortastende activiteit zijner figuren. Zoo beschouwe men de „*Kindermoord*” van 1591 in het Frans Hals Museum

¹⁾ Riegl. Das holländische Gruppenporträt. Jahrb. d. K. S. d. A. K. XXIII 1902.

toch niet alleen uit het oogpunt van een academische compositie, ofschoon zulks in de school van het Romanisme zeker het voornaamste doel was. Men verlieze echter niet uit het oog wat onder de hand gewonnen was aan uitbeeldingsvermogen van de snelle handeling, aan overtuigingskracht van doelbewuste beweging! Zoo men wil mag het Romanisme in dit opzicht beschouwd worden als een mentale gymnastiek op het gebied van de ook in meer letterlijken zin gymnastische handeling. Doch dan heeft het ook, evenals de gymnastiekles, zijn eigen aesthetische waarde; voor Nederlanders wellicht nog meer dan voor Italianen! Psychologisch uitgedrukt stelt het Romanisme hier de door motorische affekten bezielde motieven aan de orde, in plaats van de in Nederland meer gangbare sensorische motieven.¹⁾

Cornelis schildert Haarlemmers, zooals ze, op zijn gezag, in actie zouden kunnen komen en zooals hij ze wellicht zelf tegen de Spanjaarden in actie heeft gezien. Het academisme, hier tentoongespreid, is geenszins duffe schoolschheid — hier leeft zich wel degelijk een zekere aesthetische behoefte uit om zich te kunnen weren en bewegen op het doek. Het Romanisme is wel van Italiaanschen oorsprong, maar het is een Nederlandsche behoefte geworden, die van het jonge schildersgeslacht uitgaande een regenererende invloed oefent op de Nederlandsche kunst. Het is in zekeren zin een uiterlijke kunst, die het noodige tegenwicht vormt tegen de uit schilderachtige stemmingheid steeds dreigende overgevoeligheid, welke zoo licht uitloopt op introspectieve, kwijnende beschouwelijheid.

Van Parmeggianino's manierisme, waarin dit element reeds dreigend te voorschijn treedt, is bij Cornelis geen spoor. In de elementaire kracht zijner uitbeelding verheft Cornelis zich boven het louter academistisch Romanisme. Maar voor Cornelis' persoonlijk karakter dreigt gevaar, dat uit vakkundig oogpunt belangrijk genoeg is om te releveeren en in het geschetste verband te leeren begrijpen. Waar hij er niet geheel aan heeft weten te ontkomen, heeft het langen tijd zijn stempel gedrukt op zijn kunst, treedt dus als verschijnsel op in de geschiedenis zijner kunst en vormt dan een positief kenmerk ter onderscheiding van zijn hand. Bedoeld is hier het gevaar der ongegeneerde zinnelijkheid.

De menschelijke gevoels- en gedachtewereld speelt als het ware op een plateau, waar aan alle kanten afgronden dreigen. De afmetingen van dit plateau varieeren voor elk individu in het bijzonder naar gelang van persoonlijken, als ook ethnologischen aanleg en omstandigheden. Dreigt aan den eenen kant het introspectieve wroeten in de stemmigheid van het gevoel — aan den anderen kant mengt zich in het aesthetisch karakter van de zinnelijk formeele belangstelling zeer licht een noot van cynisme. Op den rand van beide afgronden degenereert de beeldende kunst. Op Cornelis is zeker van toepassing het onderschrift van Saenredams gravure naar Goltzius (B. 100.) waarop een schilder bezig is naar vrouwelijk naakt model te schilderen: „Haec memini nocuisse atque oblectasse videntes.”

Wie Cornelis kent, kan niet gelooven, dat hij in 1591 „het Wonder van Haarlem”, thans in het Frans Hals Museum „au sérieux” nam. Het geval herinnert al te

¹⁾ R. Müller Freienfels: Psychologie der Kunst. 2 Bde. Leipzig 1912.

veel aan Vertumnus en Pomona! Als hij het onderwerp dan toch schilderde, en nog wel met zoo quasi-onschuldige mine, getuigt dit van zeker soort geestig cynisme, dat weldra zijn bedenkelijken kant zou toonen. Op zijn schilderij met den „Zondvloed” — 1592 te Brunswijk beweegt Cornelis zich nog boven het moeras; op een latere schetsmatige voorstelling van dit onderwerp in de Coll. Gurlitt zit hij er reeds een eindweegs in.

Op de „*Bruiloft van Peleus en Thetis*” van 1593 te Haarlem, is het eigenlijk onderwerp figuurlijk en letterlijk op den achtergrond gedrongen en is meer dan de helft van het kolossale schilderij ingenomen door een gezelschap, dat zich niet alleen om het academisch interesse der „welstandigheid” heeft uitgeteeld, maar zich paarsgewijze in schaamteloze houdingen overgeeft aan het zingenot. Deze ongeneerdheid werkt cynisch door de ongemotiveerde ruimte die eraan is gewijd en door de volslagen afwezigheid van een in hare ongetemdheid toch altijd nog schoone natuurdraft. Zelfs geen poëtische stemming van een „Gouden Eeuw” verheft dit tooneel boven de cynisch zakelijke stemming, die aan slecht gezelschap eigen is. Het thema verheft zich nog eenmaal tot een soort van zelfrechtvaardiging¹⁾ van de jeugd tegenover den wellustigen ouderdom op het schilderij van 1594 te Dresden, om dan op de onverdraaglijke voorstelling van 1597 te Budapest, waar de naakte „*Juppiter en Mercurius*” de naakte nymph Lara, die hen in opspraak had gebracht, de tong uitrukken met een timmermans-tang, te zinken beneden het peil, waarop zelfs cynisme ooit te dulden is. Natuurlijk kan bij de behandeling van dit quasi-mythologisch onderwerp geen sprake meer zijn van geidealiseerde schoonheid van vorm. Als wellustige misdadigers van onbepaalde burgerlijke herkomst gaan deze Haarlemsche „goden” te werk. De forsche, goed gebouwde figuren van den „*Kindermoord*” schrompelen in deze jaren ineens tot merkwaardig hypotrophe figuren van verlopen type, met slordigen baard en knevel. Zoo komen zij voor op het schilderij te Haarlem van 1598 met het unieke onderwerp van „*den tot den brandstapel veroordeelden misdadiger*”, die van den dood gered wordt door het sympathieke figuurtje van de vrouw, die hem op het laatste moment tot echtgenoot neemt; ²⁾ zoo op het gesigneerde en 1599 gedateerde schilderij der Coll. Gurlitt met de hinderlijk cynische preparaties voor het huwelijksbed van Mars en Venus. Dezelfde op zoo opvallende wijze op heuphoogte geknepen mansfiguren komen ook voor op de „*Bacchus en Satyr*” van 1602 in het Museum Boymans, waar Wedekind¹⁾ nog wel eenige overeenkomst in spiegelbeeld met Jacopo Sansovino's „*Bacchus*”

¹⁾ Een zelfrechtvaardiging vindt men in verzen uitgedrukt als onderschrift op een prent van H. Muller naar Cornelis (B. 22) voorstellende een naakten man een harp bespelend, die bij stormweer op een prachtigen dolfijn door zee gaat:

„Quisnam igitur liber? Sapiens sibi qui imperiosus
„Quem neque pauperies, nec mors nec vincula terrent.
„Responsare cupidinibus, contemnere honores
„Fortis, et in seipso totus teres atque rotundus.”

Het Uebermensch-ideaal der Renaissance.

²⁾ Mr. J. G. Schreuder, Onderzoek naar het oude strafgebruik, volgens hetwelk een veroordeelde kwijtschelding kon worden verleend, wanneer een vrouw hem wilde huwen. Dissertatie. 1915.

³⁾ Fr. Wedekind: Cornelis van Haarlem, Inaugural-dissertation, Leipzig 1911.

in Florence aan heeft ontdekt, en op de „*Bekeering van Paulus*” te Praag en eenige andere schilderijen uit deze periode van Cornelis, waaraan de coll. Gurlitt zeer rijk is. Ook de vrouwelijke figuren krijgen hetzelfde onbeholpen, als ondervoede type, bijv. op „*Het Oordeel van Paris*” uit deze collectie.¹⁾ Gewoonlijk gaat aan deze formeele verandering gepaard een merkwaardige verandering in het coloriet. Het blauwiggroene gamma van de vroege schilderijen wordt vervangen door een merkwaardige combinatie van zwavelgeel, rose, grijs en groen, een onder passende omstandigheden wel fijne kleurencombinatie, die ondanks zijn exceptioneel karakter en de merkwaardige omstandigheden, waarbij zij optreedt, in de literatuur zonder reserve geprezen wordt. Voorbeelden daarvan zijn de Brandstapelscène te Haarlem en de *Bekeering van Paulus* in het Rudolphinum. Wat de compositie betreft, blijkt dit laatste schilderij met zijn talrijke figuren, ook geheel van de laat-Romanistische probleemstelling te hebben afgewend. Als een processie ter begrafenis beweegt zich de lange stoet met ongemotiveerde routewendingen voort.

De beteekenis van Cornelis voor de ontwikkeling van het Romanisme is onder de geschetste omstandigheden niet steeds even groot geweest. Het eigenlijk compositieprobleem heeft hij veel vroeger dan Bloemaert en Wtewael laten varen. Natuurlijk blijft Cornelis Romanist genoeg om ook in zijn latere composities, naar een harmonische schikking te zoeken, meer dan de latere zeventiende eeuw zou blijken daarop gesteld te wezen.²⁾

De rustige schikking der figuren over het tafereelvlak op al deze schilderijen, betreft een geheel ander streven, dan dat van de late Renaissance, hetwelk de volmaakte beheersching van de ensceënering in de illusoire diepte betrof. Onder zijn vroege schilderijen zijn er evenwel verscheidene, waarin het voelbaar is, dat het vooral de compositie is, die om de aandacht van den toeschouwer vraagt. Op de „*Kindermoord*” te Haarlem zijn de soldaten van Herodes door de stadspoort, die frontaal midden op het tweede plan staat, recht op den toeschouwer aange-marcheerd, de menigte der vrouwen met hare kinderen in tweeën splitsend om haar vervolgens naar weerszijden aan te vallen. Zoo ontstaat naar links en rechts een gedrang, als de golven van het water, waarin men een zware balk heeft laten vallen. Langs de binnenkanten van de onthutste massa's kan men de zich verbreedende diepte van het tafereel volgen tot in het verre stadsverschiet, waarbij het eigenlijk onnoodig was, een gezichtspunt te kiezen, dat twee hoofden boven manshoogte ligt. Hierdoor is het echter mogelijk, niet alleen de golfbeweging

¹⁾ Als een herstel van een ernstige ziekte doen daarentegen aan de fiere, krachtige vrouwetypen van het schilderij van 1623 te Brunswijk, en dat uit de Coll. Semenoff.

²⁾ Voorbeelden daarvan zijn talrijk; hier mogen er enkele volgen:
 „*Het bad van Diana*” van 1617 in het Provinciaal Museum te Bonn met vijf figuren;
 „*Mars en Venus met twee knapen*” van 1623 in het Museum te Hannover;
 „*Venus en Adonis met putto en twee honden*”, No. 69 der verzameling W. Schtscharwinski.
 „*Diano en Callisto*” No. 254 der verzameling Chanenko te Kief, met elf figuren;
 „*Het Oordeel van Paris*” met negen figuren, No. 55 der veiling Kilenyi te Budapest 26 Nov. 1917.
 „*De Tijd en de menschen*” van 1628 te Stockholm, met zes figuren.
 „*Mars en Venus en twee knapen*” in het Rijks Museum te Amsterdam.
 „*Mars en Venus en drie knapen*” in de Collectie Gurlitt te Berlijn.
 „*Drinkgelag in de openlucht*” 1634 achttien figuren. (Repr. in P. Seidel: *Gemälde Alter Meister im Besitze S. M. des Deutschen Kaisers*).

naar links en rechts, maar ook de op en neergaande van de worstelende menigte waar te nemen.

Tot zoover geldt de beschrijving eigenlijk nog slechts het geteekende ontwerp, dat aan de schildering ten grondslag ligt, zooals omgekeerd vele teekeningen der zeventiende eeuw slechts een premeditatie op den schildertrant zijn. Maar als Cornelis schildert, doet hij meer dan groote cartons kleuren; hij streeft naar de illusie van het plastisch karakter, hij vormt met zijn penseel en het beginsel van zijn vorming is het licht, dat hij de heerschappij geeft over zijn anatomische kennis. De stofuitdrukking echter is nog ondergeschikt aan de aandacht, welke hij schenkt aan de bewegingsmotieven. Onder de verdiepte aandacht van het stilleven zou de beweging nooit deze energie — en wat meer zegt: deze overtuigende juistheid van de bedoelingen van grijpen, trekken, drukken, dringen, van krachtig staan en ontzield liggen en wat dies meer zij, van den schilder hebben meegekregen.

Cornelis heeft een kennelijk welgevallen in welgevormde armen en handen, maar niet op de wijze van Goltzius, die minder sterk in zijn bewegingen dan Cornelis, zich verdiept in de structuur van aderen en gewrichten in rustige houding; Cornelis is het steeds meer te doen om de geste, die hij dikwijls in treffende momenten weet aan te geven.

Wat in dit opzicht in Cornelis en in Wtewael, meer dan in Goltzius en Bloemaert, is te waardeeren, dat is de wijze, waarop een groot opgevatte werking van het licht samenwerkt met geheel doorvoelde beweging. Op hun lateren leeftijd zullen beide meesters, ieder op eigen wijze, daarmee ook nog trachten te combineeren een rijper coloriet. Tot eigenlijke stofuitdrukking brengen zij het echter alleen in het bewegingloze stilleven. Op lateren leeftijd vereenvoudigt Cornelis zijn composities tot rustiger motieven van uiterlijke gratie, waarbij de sexuele verhouding meestal tot onderwerp dient. Wtewael daarentegen blijft streven naar volmaking van zijn oude compositieprogram, waarbij hij naar gelang van profane of religieuze onderwerpen, hogere poëzie of diepere levenswaarheid zoekt. Bloemaert keert zich langzamerhand af van de kunst der figurale beweging en concentreert zich op het stille, stemmige bijeenzijn, waartoe de natuur — niet langer de mythologisch-romantische, maar de vrije natuur — haar medewerking verleent. Metterdaad ontwikkelt hij zich tot een der eerste Noord-Nederlandsche meesters der eigenlijke natuurstemming.¹⁾ Zoo mondt dan het Romanisme op zeer verschillende wijze uit in de kunst van de zeventiende eeuw.

Om echter Cornelis kunst nog even verder te vervolgen: op zijn „Zondvloed” te Brunswijk van 1592 is evenals op de „Kindermoorden” het compositie-program nog zeer voelbaar. Het tafreelvlak is symmetrisch met figuren gevuld, echter bevinden de twee groepen zich niet meer op gelijken afstand van den beschouwer doch de rechter t.o.v. de linker diagonaalsgewijs de diepte in, in dezelfde richting als waarin het felle licht, links van voren komend, in de diepe duisternis van den cycloon op den achtergrond schijnt. Verderop in het midden zijn donkere figuren ter halve grootte en nog verderop weer kleinere figuren in een tweede lichtvlaag te zien. Vergeleken bij Wtewaels versie van hetzelfde onderwerp

¹⁾ Cornelis Müller: Abraham Bloemaert als Landschapsmaler, Oud Holland XLIV, V pag. 173.

te Berlijn (Sch. 33) is er een merkwaardige overeenkomst op te merken wat situatie, stemming en coloriet betreft. Slechts is de enscenering in de diepte bij Cornelis eenige stappen verder ontwikkeld dan op het zeven tot vijf jaar oudere schilderij van Wtewael. Cornelis figuren zijn niet als die van Wtewael naar het gipsmodel bestudeerd of daarop geïnspireerd, maar naar het levend model, wat aan de uitdrukking der weekheid der lichamen en aan de natuurlijkheid der bewegingen ten goede komt.

Cornelis' kolossale doek met de „*Bruiloft van Peleus en Thetis*” te Haarlem van 1593 toont echter reeds een inzinking van de belangstelling in de compositie als zoodanig. Volgens hetzelfde schema als dat van de „*Zondvloed*” zijn linksche en rechtsche groepen gearrangeerd, echter geheel onevenwichtig en blijkbaar met de bedoeling van natuurlijke toevalligheid — eigenlijk slechts slordig — gecomponeerd. Noch de kleine groep links, noch de talrijke groep rechts op den voorgrond zijn, wat betreft de plaats, die zij innemen, volkomen duidelijk uiteengezet. In de laatste groep komen een aantal vrouwenprofielen voor, die elkaar scherp oversnijden, zonder dat de schouderruimte daartusschen kenbaar is, of dat men zich kan voorstellen, waar zich de daarbij behoorende lichamen bevinden. De staande vrouwenfiguur in het midden is in verhouding tot haar afstand veel te klein, vergeleken bij de bijna evenver verwijderde, hoog gezeten vrouwenfiguur links; trouwens het geheele derde plan is in verhouding tot den voorgrond te klein genomen.

Geen der latere schilderijen met talrijke figuren, toont ooit weer de voelbaar academische compositie: het reeds genoemde brandstapeltooneel te Haarlem, de „*Doop van Christus*” van omstreeks 1600 aldaar; het „*Bacchanaal*” te Budapest van omstreeks 1615; de „*Doop van Christus*” te Karlsruhe van 1623, „*Christus de kinderen zegenend*” te Haarlem van 1633, vertoonen in menig opzicht zeker knappe composities, waarin het resultaat der vroeger verworven ervaring wel merkbaar is, maar zij zijn op minder opzettelijke wijze, zooals het onderwerp dat toevallig scheen te vergen, gearrangeerd. Slechts een gemakkelijk gevonden symmetrie is gewoonlijk van het oude program overgebleven.

Een viertal schilderijen verdient nog nader genoemd te worden n.l. een voorstelling van *krijgsbedrijf in het open veld uit den Tachtigjarigen oorlog*, die om haar historisch genre en de geslaagde episodische behandeling als van een ooggetuige (Cornelis maakte het beleg van Haarlem als elfjarige knaap mede) reeds vermelding verdient. *Het spreekt wel vanzelf, dat hier het academisch schema achterwege is gebleven.*

Een uitzondering in Cornelis' oeuvre is voorts het moeilijk dateerbare schilderij in het bezit van General-Consul Cremer te Bremen, met een „Keukenscene” in den trant van Beuckelaer, zooals ook Wtewael er een gemaakt heeft. Zonder het bekende gelaatstype van de meid en de voor Cornelis evenzeer typische armen en handen, zou het niet makkelijk zijn Cornelis te herkennen.

Voor het motief der handtastelijkheid waren er bij Aertsen welkome voorbeelden. Voor de opstelling vergelijkte men Beuckelaars Marktscene in het Stedelijk Museum te Bamberg.¹⁾

Het stilleven van de velerlei visschen op de beide tafels en de roode kreeft

¹⁾ Repr. in Dr. Th. Frummel: *Kleine Galerie studien.*

blijkt ook Cornelis zonder moeite goed te kunnen weergeven. Hij overtreft hierin alles wat Beuckelaer heeft geleverd en loopt vooruit op de stillevens van Calraet, Cuyp en van Beyeren.¹⁾ Een alleszins merkwaardig schilderij is voorts het *Tritonachtige visschertype*, met zijn vrouw achter zich, die aan tafel gezeten een groote, prachtig geschilderde paarlmoeren schelp ophoudt, terwijl een groote verzameling kleinere schelpen voor hem op tafel ligt uitgespreid. Het met Cornelis monogram gemerkte schilderij bevindt zich in de collectie V. Bloch te Weenen.

Het komt in compositie op treffende wijze overeen met Goltzius' portret van Jan Govertsen Aetat. 58. Anno 1603.²⁾ dat het monogram van Goltzius draagt. Slechts ontbreekt volgens deze beschrijving de figuur van de vrouw, die het voor Cornelis zeer karakteristieke vrouwetype draagt. Goltzius' schilderij bevond zich, tot het niet lang geleden zoek raakte, eveneens te Weenen in de Collectie Gottfried von Preyer.

Merkwaardig voor de bekende mentaliteit van Cornelis is ten slotte een „*Pieta*”, eertijds in het bezit van den Markies Victorie de Heredia,³⁾ van 1629. In onbevallige houding ligt het naakte lichaam van Christus over den schoot der Maagd, die zich over haren dooden Zoon heenbuigt. De opvatting munt eigenlijk in geenerlei opzicht bijzonder uit, maar het is opvallend, dat Cornelis in zijn latere jaren aan religieuze onderwerpen begint te denken. Bijzondere gave blijkt hij er niet voor te hebben. Noch zijn „*Doop van Christus*” van 1623, noch zijn „*Christus de kinderen zegenend*” van 1633 verraden eenige religieuze diepte. Het laatste schilderij geeft zelfs den indruk van een portretgroep in travestie.

Van Cornelis' leerlingen mag er één niet onvermeld blijven, n.l. Gerrit Pieterse (1566 — vóór 1616) de broeder van den beroemden organist en componist Jan Pieterse Sweelinck, niet omdat hij de leermeester van Pieter Lastman geweest is en ondanks de omstandigheid, dat zijn oeuvre maar zéér klein is. Maar zijn stijl is sterk en levendig en neemt tusschen die van de voornaamste meesters een eigenaardige plaats in, vooral wat betreft de hem toegewezen teekeningen. Als etser heeft hij een belangrijke rol gespeeld, daar hij deze techniek, welke in de zestiende eeuw slechts bij uitzondering werd toegepast, in eere bracht en zoo de eerste was van een groote school Noord-Nederlandsche etsers. Zijn geëtste werk is uitvoerig besproken door Burchard.⁴⁾

Van zijn schilderwerk is nog slechts één portret met zekerheid aan hem toe te schrijven. Van zijn *gesigioneerde teekeningen* noemt Burchard er slechts één n.l. de maaltijd met muziek, van 1593, te München. Van een andere uit het jaar 1601, met een St. Sebastiaan⁵⁾ in 's Rijks Prentenkabinet had hij slechts een vaag bericht. Verder schrijft hij hem toe een tekening met de H. Familie te München, gemerkt in kalligraphisch, Duitsch drukletterschrift: Den 27 Apprill

¹⁾ Dit in de litteratuur geheel onbekende werk werd mij door Prof. Vogelsang aangewezen.

²⁾ Vermeld bij O. Hirschmann: Hendrick Goltzius als Maler (Studien zur Holl. Kunstgesch. IX) onder No. 6.

³⁾ Vente Salle Drouot 15 Juni 1912. Wurzbach vermeldt een zelfde onderwerp te Schwerin.

⁴⁾ L. Burchard: Die Holländischen Radierer vor Rembrandt. Inaugural-dissertation. Halle 1912. De toeschrijving aan Pieterse van zijn etsen was wel iets makkelijker dan Burchard laat voorkomen, daar het exemplaar van de Charitas te München een signatuur draagt die overeenkomst met die van de tekening met St. Sebastiaan van 1601 te Amsterdam, welke tekening Burchard echter nog niet kende.

⁵⁾ Als het onderschrift Iudith Cap VI, 8 te vertrouwen is, betreft de voorstelling niet St. Sebastiaan, maar Achior.

1605. en een evenals deze tot nog toe aan Spranger toegeschreven teekening met „de Prediking van Johannes den Dooper.” te Berlijn, welke hierboven aan Wtewael werd toegeschreven.

Tenslotte waagt Burchard ook de veronderstelling, dat Wtewaels „Aanbidding der Herders” in het Centraal Museum te Utrecht (Sch. 37a) ook van Pietersens hand zou zijn. Dit laatste is zeker niet vol te houden, na hetgeen hierover boven is gezegd. Het toont echter al wel reeds, dat Pieterse moeilijk van Wtewael te onderscheiden is; althans is dit het geval met de niet gesigioneerde hem slechts toegewezen teekeningen; want de beide wel gesigioneerde zou wel niemand meer met die van Wtewaels hand verwarren. De fraaie groote München'sche teekening toont een veel minder kalligraphischen, veel meer naar de natuur geobserveerden stijl dan Wtewael in 1593 had en is bovendien reeds met wit gehoogd, wat Wtewael in dezen vroegen tijd nog niet doet. De figuren zijn meer in den trant van Cornelis van Haarlem dan in dien van iemand anders.

De Amsterdamsche teekening van 1601 is daarentegen in geheel anderen stijl; het lijnbeloop is sluiker en naar het lijkt onzekerder. Het verloopen type van St. Sebastiaan en van de soldaten, die hem binden, komt geheel met dat van Cornelis uit de jaren om 1600 overeen, tot in de smalle heupen en de hangende knevels toe. De compositie van deze teekening komt in hoofdzaken opvallend overeen met die van Cornelis' gesigioneerde schilderij in het Frans Hals Museum, van 1620; een wonderbaarlijke overeenkomst als men bedenkt, dat Cornelis in 1620 het verloopen manstype van 1600 reeds lang heeft laten varen en verwisseld voor het krachtiger gebouwde van dat der op blz. 223²) beschreven schilderijen. Het monogram mist de voor deze jaren typische kleine letter V in de horizontale streep der H. Het schilderij heeft verder nog het sombere coloriet van vroegen datum en niet het warmere dat Cornelis in 1620 toepast. Bovendien bezit het Rijks-Prentenkabinet een tweede gesigioneerde teekening van 1601, welke in stijl geheel met de St. Sebastiaan overeenkomt, voorstellende „de Aanbidding der Herders.” Ook hier dezelfde lugubere typen. Het zou dus wel te verwonderen zijn als Pieterse in 1605 met zijn teekening te München zou terugvallen in een stijl, die omstreeks 1590 heerschende was, kalligraphischer, dan hijzelf in 1593 toepaste, bovendien zonder wit te gebruiken voor de hooge lichten. Tenslotte bevindt zich in de collectie Gurlitt een eveneens aan Spranger toegeschreven teekening van zeer goede kwaliteit met precies dezelfde compositie, doch veel minder kalligraphisch, meer in gebroken lijnverloop. Deze teekening mist den datum, van het exemplaar te München en kan kwalijk van dezelfde hand zijn als deze. Het is moeilijk te zeggen aan wien deze beide teekeningen zouden zijn toe te schrijven. Zij staan echter zeer dicht bij den stijl van Wtewael; men vergelijke slechts den kop van Joseph en de hand waarmee hij in zijn baard grijpt met dien van Lot op de schets in het Museum Boymans, voor het schilderij te Londen (Sch. 43.)

Er is echter ook eenige overeenkomst met koppen en handen op een aan Pieterse toegeschreven, ongesigioneerde teekening met de Ontmoeting van Maria en Elisabeth” in 's Rijks-Prentenkabinet, waar dezelfde kalligraphische stijl, wordt toegepast zonder gebruik van wit — ook met een aan Pieterse toegeschreven

teekening te München (No. 18732) met een gesticuleerende, afgewende, naakte vrouwenfiguur — en ten slotte met een „groentemarktscene” te München (No. 4820). Een aan Spranger toegeschreven teekening te Brunswijk met Maria en het kind gezeten vertoont denzelfden stijl. Men vergelijkte echter deze teekeningen met Wtewaels teekeningen T. 18, 26, 27 en 30 om te zien hoeveel overeenkomst er is met diens stijl. Brunswijk bezit voorts een aan Pieterse toegeschreven teekening met „een musiceerend gezelschap in de open lucht,” met wit gehoogd, die ofschoon minder verzorgd, in stijl geheel overeenkomt met de eerstgenoemde teekening te München. Hierin doet niets aan Wtewael denken. Echter bevindt zich hier eveneens een „Godenmaaltijd,” in een stijl, die in het geheel niets met de voorafgaande teekeningen gemeen heeft, doch des te meer met die, welke aan Bloemaert toegeschreven, hierboven als T. 24 aan Wtewael werd gegeven, voorstellende: „het Oordeel van Paris.”

De gedekte tafel is hier, evenals bijna steeds bij Wtewael, in onderzicht gegeven; er heerscht een activiteit en feestvreugde, zooals men die slechts bij Wtewael ontmoet. De naakte figuren op den achtergrond links kent men van vele teekeningen van Wtewael, zoodat er veel voor te zeggen zou zijn hem ook deze teekening toe te schrijven.

Helaas geven de etsen weinig licht bij deze moeilijke beslissingen. Opmerkelijk is alleen, dat Pieterse evenals Wtewael het decoratieve klimopblad bezigt, doch het aan zware boomstronken laat ontspruiten. De gelaatstypen der etsen herinneren nergens aan Wtewael. De handen in „spanrups”-beweging zijn ook hier aan Spranger ontleend. Waar echter het ideaal van den etser in dezen tijd nog was den graveur te imiteeren op voor hem gemakkelijker wijze, daar kan het lijnverloop dezer etsen nauwelijks ter vergelijking met dat der teekeningen worden aangevoerd. Overigens wijdt Pieterse in zijn etsen aan de belichting veel meer aandacht dan Goltzius in zijn gravuren; etst hij met meer gevoel doch minder techniek en begint den vorm achter te stellen bij den gevoelsinhoud.

Nog sterker overeenkomst in stijl met Wtewael dan Gerrit Pieterse vertoonde, is op te merken op twee gravures van H. Muller naar de inventie van den in de literatuur geheel onbekenden R. P i l a n d e r met moeilijk te duiden voorstellingen in tondo's welke verband houden met Het Laatste Oordeel.

De vergelijking van Wtewaels oeuvre met dat van Abraham Bloemaert (1564—1651)¹⁾ zijn tijd- en stadgenoot, leerling van denzelfden leermeester, Joos de Beer, zou eigenlijk de vruchtbaarste moeten zijn, omdat de punten van overeenkomst den gang der essentieele ontwikkeling behoorden te releveeren en dezen boven den twijfel van toevalligheid zouden moeten verheffen. Dit blijkt echter slechts in beperkte mate het geval te zijn — lang niet zoo sterk als bij de vergelijking met Pieterse. Voor een niet gering deel is dit wellicht te wijten aan de omstandigheid, (waarover Bloemaert zichzelf heeft beklagd) dat hij voor het eigenlijk schildersvak nimmer in de leer is geweest bij eenig goed meester — en wonderlijk

¹⁾ Over Bloemaert staat een uitvoerige studie als dissertatie te verschijnen van G. Delbanco. Teneinde hierop niet vooruit te loopen, worden hier uit Bloemaerts oeuvre slechts eenige karakteristieke voorbeelden gememo-reerd.

genoeg voor een Noord Nederlander is dit in Bloemaerts werk steeds te bespeuren. In dit opzicht verkeert hij in hetzelfde geval als Spranger; beide vertoonen in hun coloriet een zwartigen toon, die zelfs uit het incarnaat niet steeds is geweerd. Dikwijls treden vooral in Bloemaerts vroege schilderijen figuren in helderblauwe of lichtroode gewaden op saillante wijze te voorschijn uit een onzekeren, duisteren achtergrond. Weliswaar weet hij van den „nood,” waarin hij met zijn harde tegenstellingen verkeert meestal een „deugd” te maken, door zulke figuren een abstract decoratief effect te verleenen, maar met dat al blijft het een on-Nederlandsche trek in zijn werk, waaraan hij zich in later jaren, toen het abstract decoratieve karakter meer en meer op den achtergrond geraakte, vergeefs heeft trachten te ontworstelen. Omstreeks 1620 en 1630 schildert Bloemaert groote doeken, die ééne felle kleur zijn in den trant van geel en rood gevlamde tulpen, maar nooit bereikt hij de verzadigde tonaliteit, die men van een Nederlander verwacht. Slechts op het voor Romanisten geheel nieuwe gebied van het landschap, dat dan ook buiten het Romanisme valt, weet Bloemaert subliem schilderachtige effecten te bereiken.

Zeker mag men aannemen, dat het Romanisme mede schuldig is aan dit voor Bloemaert typisch gebrek; want steeds blijkt het uitheemsche ideaal aan de rustige Nederlandsche schildersconstitutie een schok te geven, waarvan zij zich dikwijls slechts met moeite herstelt. Voorkeur voor vreemde kleuren en kleurcombinaties geven den indruk, alsof door het innemen van een kleine dosis vergif het oog valsche kleuren zag en de smaak van streek ware. Hiermee is zeker niet gezegd, dat deze smaak opzichzelf onaesthetisch is; slechts wil het voorkomen, dat zij voor den Nederlander ongewoon en onnatuurlijk is. Het kan ook zijn, dat hier een specifiek Utrechtsch symptoom moet worden aangenomen, want in het eigenlijk schilderachtige heeft deze school nimmer uitgeblonken.

Geeft het niet te denken, dat men hier, op het tijdstip dat het romanistisch formalisme moest worden afgelost, niet als in Haarlem, Leiden en andere Nederlandsche steden, zelf een nieuwen schilderstijl schiep, maar de nieuwe idealen van schilderachtig effect zoowaar wederom aan Italië ging ontleenen, b.l. aan de school van Caravaggio!

Toch is er ook in Utrecht voor dien wel hooger peil bereikt, dan waarop Bloemaert stond, met name door Scorel, en ook is Wtewael in dit opzicht beter te genieten dan zijn beroemde stadgenoot Bloemaert. Doch dat ook Wtewael zichzelf niet gelijk bleef en dat zijn mythologische onderwerpen doorgaans een zooveel schitterender coloriet vertoonen dan zijn religieuze onderwerpen, doet veronderstellen, dat toch het Romanisme aan het verschijnsel niet vreemd is.

Het Romanisme is in den grond een ontwerp- en teekenstijl en het schijnt, dat, naarmate de aandacht meer in beslag genomen werd door het formeel karakter, het picturaal effect er onder leed of althans veranderd werd. Krijgt het bij Wtewael een weliswaar fraai, maar toch eenigszins geëxalteerd karakter, bij Bloemaert klinkt veeleer een sombere, soms naar het melancholische neigende toon. In elk geval is ook Bloemaert, wat den schilderstijl betreft, niet in zijn element. Dat het zich anders openbaart dan bij Wtewael, hangt aan den anderen kant natuurlijk ook weer samen met Bloemaerts anders gearde temperament. In

tegenstelling met Wtewael geeft hij den indruk van een zachtaardig, week gemoed, dat leed over het kwijnend bestaan van zijn kerk en zich niet thuis voelde onder het veldwinnend Protestantisme. Zoo ziet men in den loop der jaren zelfs de formeele kant van zijn kunst in dien zin veranderen, alsof die een gedrukten gemoedstoestand weerspiegelt. Toch is het niet dezelfde verslagenheid, als die wij bij de Zuid-Nederlandsche tijdgenooten opmerkten. In een opgewekte omgeving poogt Bloemaert telkens de geestelijke verstijving van zich af te schudden; hij reageert tegen de gevolgen van de onvermijdelijk noodlottige situatie; het is alsof hij uitwegen zoekt. Zijn geenszins forsche, maar buitengewoon plooibaar talent zoekt telkens aansluiting bij andere richtingen in de schilderkunst en bij verschillende meesters, die hij ontdekt. Hij oriënteert zich over het gebied, dat hij kan overzien, niet als van Mander met de pen, doch met het penseel. Zoo sluit hij zich b.v. beurtelings aan bij Spranger. Goltzius, Wtewael, Moreelse, Honthorst, van Bijlert en andere, maar wendt zich ook weer van hen af. Hij verstaat de navolging zoo goed, dat men bij eerste kennismaking twijfelt, wie de gevende meester is — en toch spiegelt zich bij nader toezien de ontevredenheid over dit bedrijf al van te voren af. Vandaar de zekere matte stemming in Bloemaerts werk. Doch steeds gaat daaraan iets geniaals gepaard, dat in de Nederlandsche kunst maar al te zeldzaam is en dat alleen de negentiende eeuw niet meer in staat was in Bloemaert te waardeeren; zij zag in zijn werk alleen het vervelende, doch zonder zelfs dit te doorgronden.

De positieve waardeering van het betrekkelijk schoone, waarom het gaan moet, behoeft de critiek niet op zij te zetten, mits zij er niet in blijve steken. Bloemaert dan is dikwijls geniaal en kan desondanks niet altijd boeien. Wtewael is bijna nimmer vervelend, maar heeft ook slechts weinig geniaals.

Men neme een willekeurig voorbeeld: Wtewael's „*Heilige Familie*” te Gotha (Sch. 6) is een pittig geschilderd paneeltje, dat overal een interessante, gespannen zeggingskracht heeft, maar met dat al er niet in slaagt om de voorgestelde personen uit de gewijde Geschiedenis ook maar een oogenblik te verheffen boven het genre, dat men van hem ook in een huiselijke binnenkamer zou verwachten. Daarentegen is Bloemaerts *Heilige Familie*, door Matham gegraveerd (B. 65) op het eerste gezicht wellicht alleen conventioneel. Zoo doen vooral in Holland de wolkenmassa's aan, vlak boven Maria's hoofd, opgestuwd door kleine engeltjes. Conventioneel zijn ook de houding en het type van Maria en Josef. En toch zou Wtewaels voorstelling nooit hebben kunnen dienen als illustratie van het vierregelig Latijnsch gedicht, onder de gravure, dat aanvangt:

„O felix partus, quo foedera certa salutis
„Ipse opifex rerum spondet mortalibus agris.”

Om dat te kunnen doen, heeft Bloemaert een goed begrepen reserve op het individueel karakter en gedrag zijner figuren toegepast, welker draagwijdte men zich eerst recht bewust wordt, wanneer men zich afvraagt, welke andere periode der Nederlandsche kunst in staat geweest zou zijn om de algemeene beteekenis van zulke regels te illustreeren. Want het is niet een bepaald voorval,

dat in beeld gebracht wordt, het is niet de heilige Familie zelf, waarom het gaat, het is zelfs niet het dogma der verlossing, dat gesymboliseerd wordt, maar het is de zeer moeilijk te vatten dichtelijke atmosfeer van het dogma, terwijl Wtewael alleen de dichtelijke atmosfeer der heilige Familie ten beste geeft. Zoo weet Bloemaert ons ten slotte beter dan Wtewael te verzoenen met Christelijke wolken en zegenende engelen.

Wellicht verdient de aesthetische waarde van deze en de hieraan verwante emblematische kunst van dezen tijd nader te worden onderzocht en in het licht gesteld. Ongetwijfeld doet men echter aan de waarde van een prent als deze te kort, als men alleen het schoolverband met Spranger opmerkt, terzake van de typen van Maria en Josef en van de als een spanrups gestrekte vingers van Maria's linkerhand.

Na het gezegde spreekt het vanzelf, dat de algemeene overeenkomst in stijl tusschen Bloemaert en Wtewael juist niet gezocht moet worden in de enkele motieven, die de eerste aan den laatste heeft ontleend. Veeleer lette men op de overeenkomst in den stand van het kunnen dezer meesters bij den aanvang van hun loopbaan, vergeleken bij dien van hun voorgangers als Heemskerk, Blocklandt, Barends. Niet anders dan verrassend kan men de producten van hun reeds zoo vroeg geroutineerde pen noemen.¹⁾

Reeds een penteekening van omstreeks 1590 als die met de spelende kinderen (Louvre No. 22499 „Bacchanale") is wel ten eenen male in grooten stijl geteekend. „Onaangename, koude routine" zoo men wil, waar welk een feillooze, decoratieve zekerheid! Het is ééne nal schoonschrift. Reeds hier verdragen het aan Pergamon-sculptuur herinnerend gelaatstype en de hier korthedshalve als „spanrups-handen" aangeduide, uitermate lenige knuisten den invloed van Sprangers prenten. Dezelfde geoutreerd kalligraphische teekenmanier treft men aan op teekening No. a/198 van de Albertina, aldaar ten onrechte aan Spranger toegeschreven, waar een brongod en twee naakte mannen getuige van zijn Apollo's jacht op den Typhon en op Daphné. Men geve zich eens rekenschap van het lijnverloop van de voetzool op den voorgrond. Zóó vrij, ofschoon heel anders, heeft alleen Dürer de pen gehanteerd. De laatste resten van onzekerheid tengevolge van den strijd met gotisch vormgevoel zijn hier wel geheel uitgewischt.

Het armgebaar in de richting van den horizont is klaarblijkelijk aan Wtewael ontleend, bij wien het een geliefd motief blijft door heel zijn oeuvre en bij wien het reeds op zijn „Zondvloed" van omstreeks 1585 voorkomt. Bloemaerts teekening is, gelijk op pag. 88 reeds gezegd, een schets voor zijn groote schilderij van 1592 te Breslau. De meerdere figuren die hier op voorkomen, treft men ook reeds aan op een andere geheel afwijkende schets met dit onderwerp te Brussel (coll. de Grez No. 68 als Cherubini Alberti).

Er zijn in de compositie van dit schilderij elementen, die steeds blijven intrigeeren. De decoratieve actie der figuren, gecombineerd met een dramatische lichtwerking van een volkomen bewust tooneelmatige berekening, (waaraan zelfs het loover der boomen door felle lichtcontrasten gehoorzaamt) toont geheel

¹⁾ Helaas zijn Bloemaerts jeugdproducten uit de jaren 1580—1590 aan den schrijver onbekend.

Pl. LXIX, a.

Pl. LXVIII, a.

Pl. LXIX, b.

nieuwe aesthetische mogelijkheden, die wanneer zij in een op dit aesthetisch effect ingesteld milieu tot bloei waren gekomen, waarlijk groote dingen hadden beloofd. Maar de stroomingen in de cultuur dier dagen waren te zeer beheerscht door innerlijke tegenstrijdigheden om te voorkomen, dat Bloemaert, die hierin ook alleen stond, niet weldra andere idealen zou nastreven.

De dramatiek van het landschap hebben later Seghers en Rembrandt in dezen geest voortgezet, maar de dichtertelijke bekoring, die hier uitgaat van de figuren, is dan ten eenen male verloren. Het schilderij is na Wtewaels terugkeer uit Italië tijdens Bloemaerts verblijf te Amsterdam ontstaan en toont hem dan ook nog onbekend met den trant van Bassano, dien Wtewael uit Italië meebracht. In coloriet, compositie en karakter der figuren is het een voortzetting van den stijl van Wtewaels „Zondvloed.” en evenals dit, ofschoon in veel sterker mate, geïnspireerd op Goltzius door onbekende graveurs in prent gebrachte mythologische ontwerpen (B. III pag. 105 No. 11 en 15). De signatuur van het schilderij is niet geheel correct en wordt door Dr. Hofstede de Groot betwijfeld. Merkwaardig genoeg komt een schilderij van dezelfde descriptie voor op naam van Goltzius in de Veiling Merens, Amsterdam 15 April 1778 No. 53. (Hirschmann, Goltzius als Maler No. 43.)

In het volgende schilderij van 1593 eveneens te Amsterdam ontstaan, is de stijl van Bassano nog evenmin te bespeuren, maar het verraadt een veel sterkeren invloed van Goltzius. Het is het kleine schilderij met „*Judith het hoofd van Holofernes aan den volke vertoonend*,”¹⁾ dat een even merkwaardige compositie als lichteffect vertoont. Ter linkerzijde, op een bordes voor een gebouw, staat Judith met haar dienaars in het donker achter haar. Vòòr haar in de diepte zijn halve figuren van toeschouwers zichtbaar, terwijl de rechter helft van het schilderij is ingenomen door zittende en staande mannen en vrouwen, waarvan er een met de elleboog leunt tegen het hooge postament van een zuil, als tegenwicht tegen de figuur van Judith de compositie afsluitend. De ruimte tusschen deze groep en Judith toont niets dan het nachtelijk duister, waarin een reeks flambouwen van het midden van den bovenkant af naar het gezichtspunt toe, dat in de diepte, ter hoogte van Judith's voeten is gelegen. Haar figuur, zoowel als de heele groep toeschouwers is door het schijnsel phantastisch verlicht. Overal doemen vormen uit het duister op, waar zij door het schijnsel der laaiende vlammen worden getroffen. Zoozeer weet Bloemaert zich hier, waar het onderwerp het vraagt, te verheffen boven den eisch van zijn tijd, die strikt afgeronde teekening der vormen voorschrijft, dat het licht het eenig leidend beginsel is van wat er zichtbaar wordt, terwijl het de feitelijke belijning der vormen eigenlijk geheel en al negeert. Zoo heeft eerst Rembrandt veertig jaar later het licht weder weten te dramatiseren. Gherardo delle notte verzinkt er bij in het niet. Slechts het bonte coloriet verraadt het gemis aan inzicht voor de tempering der kleuren door het niet diffuse kunstlicht. De compositie is hier te lande geheel nieuw. Zij herinnert echter sterk aan Italiaansche composities der late Renaissance van meesters als

¹⁾ Vroeger Coll. Hoshek te Praag. (No. 8). Thans uit den Weenschen Kunsthandel verworven door het Kunsthist. Museum aldaar.

Poppi, Poccetti, Zuccari.¹⁾ De figuur van Judith echter is geheel op Goltzius' boven (pag. 216) beschreven vrouwenfiguren geïnspireerd.

Voor de wijze, waarop deze meesters zich hun aesthetische problemen stelden, is het zeer leerzaam het Weensche schilderij te vergelijken met de geheel andere versie van hetzelfde onderwerp te Frankfort a.M. uit denzelfden tijd dateerend.²⁾ De groep der toeschouwers³⁾, die hier op grooteren afstand geplaatst is, bevindt zich beneden de diagonaal, die van links boven naar rechts beneden loopt, en wordt hier niet in tegenlicht, doch links van voren fel beschenen. De hoofdfiguur is echter rechts geheel op den achtergrond geschoven, waar zij uit de poort van een Florentijnsch paleis is getreden. In haar houding is zij het spiegelbeeld van de Weensche Judith. De algeheele omwerking, zoowel van het tooneel als van de verlichting, doet duidelijk uitkomen, waar het den schilder om te doen is geweest. Na zijn terugkeer te Utrecht in 1594 toont echter Bloemaert nog niet onmiddellijk den stijl van Bassano te kennen. De Gheyns gravure van 1595 naar een tekening van Bloemaert, in liggend ovaal, voorstellend, „het wonder der vermenigvuldiging der brooden,” (Pass. 203.) toont wel een toenemend manierisme van gebaren en hoofdhoudingen, maar geen spoor van den stijl van Bassano. Het is trouwens de vraag of Bloemaert zich ooit geheel en al daar aan gewonnen heeft gegeven, want op de teekeningen en schilderijen, welke dien invloed wel vertoonen, blijven gemeenlijk ook elementen van den stijl van Spranger voorkomen. Gedateerd is alleen de groote gravure door Saenredem met een „Verkondiging aan de Herders,” van 1599⁴⁾ dat sterk aan Wtewaels zooveel vroegere schilderij te Utrecht (Sch. 24) herinnert.⁵⁾ Slechts één schilderij n.l. dat uit de coll. mevrouw Derkinderen-Besier toont dezen invloed bij een onderwerp, „Satan onkruid zaaiende onder de tarwe,” dat voorzoover bekend, niet ook door Wtewael is behandeld en dat ofschoon niet gesigneerd, door het landschap en de kleine figuur van Satan op den achtergrond Bloemaerts auteurschap boven twijfel verheft. De beide teekeningen met slapende of ontwakende herders in den Kerstnacht, de eene te Brunswijk, de ander te Dresden toonen echter wel weer ontleening van motieven aan Wtewaels zooeven genoemde Kerstnacht. Wellicht zijn het studies voor „de Boodschap aan de Herders” in de Collectie Frey te Aken.⁶⁾ Over de verloren „Opwekking van Lazarus” door Joan. Mullorus (sic) gegraveerd, welke zich bij Wtewaels schilderij te Lille aansluit, is hierboven (pag. 92) reeds uitvoerig gesproken. De eveneens hierboven (pag. 86) reeds genoemde tekening No. 5088 van het Louvre („Spranger.”

¹⁾ H. Voss: Die Malerei der Spät Renaissance.

²⁾ Uit de veiling Kolasinski. Berlijn 5 Juni 1917.

³⁾ Zij herinneren sterk aan de hoofdfiguren op Hans van Achens „Die Befreiung der Hungaria” te Weenen. Repr. Tafel 48 pag. 126 van het opstel, van R. Peltzer: Hans von Achen, seine Schule und seine Zeit, in het Jahrb. d. Kunsthist. Samml. d. A. H. K. XXX.

⁴⁾ Bartsch 24, waarvan weder een copie in tegenovergestelde richting. B III 215 Weigel Suppl. 129. Dutuit VI 285.

⁵⁾ Dit is althans eerder aan te nemen dan dat Bloemaert hier J. Sadelers prent naar Bassano's Aanbidding der Herders in 1599 te Venetie gegraveerd, zou hebben nagevolgd. Zoo snel kan de distributie vanuit Venetie en zoo prompt de navolging te Utrecht nauwelijks geweest zijn. Sadelers Verkondiging aan de Herders zonder jaartal naar Bassano, vertoont niet de puntige schuur, die Bloemaert aan Wtewael ontleend moet hebben.

⁶⁾ Het schilderij heeft de schrijver niet gezien. Volgens een notitie van Dr. C. Hofstede de Groot is het in den trant van Bassano.

„Moïse frappant le rocher de sa baguette” schets voor *het gemerkte en 1596 gedateerde schilderij* uit de Coll. Glaser te Berlijn ¹⁾ is echter nog vrij van Bassano-motieven. Het schilderij maakt een zeer decoratieven indruk, doordat het coloriet van het geheele tooneel en van alle figuren is onderdrukt, om die van ééne staande vrouwefiguur in het midden, die een groote pronkkan op haar schouder met beide hooggeheven handen vasthoudt, en gehuld is in een wijd wapperend lichtrood gewaad des te sterker te doen uitkomen. Zooveel lichter treedt deze eene figuur naar voren uit de donkere omgeving, dat men geneigd is te gelooven aan een opzettelijke bedoeling om de eenheid van coloriet te verbreken en deze figuur een bijna symbolische beteekenis te verleen. Haar gewaad wappert op een naturalistisch gesproken ongemotiveerde manier, louter voor het decoratief effect; de houding van haar hoofd, als in gepeins verzonken, haar rustige stand releveeren haar op een wijze die doen denken aan een figuur van een soliste uit een opera of oratorium, die de stemming der situatie in een aria vertolkt: „Zelfs in de woestijn geeft de Heer der heerscharen water aan zijn volk Israël.” De eigenlijke hoofdpersoon Moses bevindt zich geheel in het duister op den achtergrond en het gansche tooneel van het volk, dat druk gesticuleerend water schept, dient slechts als foelie voor de stemming, die de vrouw weergeeft. Het decoratief effect is hier zoo welbewust gezocht, dat het trekken gemeen heeft met de moderne affiche-kunst. Het historisch genre, zooals op Wtewaels „David en Abigail,” is hier onderdrukt om evenals op de reeds besproken gravure met „de H. Familie” de stemming des te sterker te doen spreken.

Eenzelfde effect, ofschoon in veel bescheidener mate, zoodat het den tijdgenooten trouwens onbekende gevaar van het affiche-karakter vermeden wordt, wordt beoogd op „*het Wonder van de vermenigvuldiging der brooden*,” in de Coll. Lissa te Berlijn. ²⁾ Links van achter een donkere heuvel, met een knoestige boomtrunk er op, die den voorgrond donkere schaduw geeft, stroomt het klare avondlicht over het vlakke land en verlicht een duinwand, die zich rechts naar den horizon verliest. Aan den voet van het duin in de verte van het derde plan, zit de menigte bij de spijziging. Op het tweede plan staat uiterst rechts een vrouw, wier hoofd met hoogblond haar boven de duinpan uitkomt tegen de bleeker geele avondlucht. Haar statige figuur, uitkomend in het volle licht, is gehuld in een licht rose gewaad, de eenige niet tot het gamma van het landschap behorende kleurnoot in het schilderij. Zij staat afgewend, in stille overpeinzing, het tooneel, waarop het alledaagsche verheven wonder van den stillen avond en van het bovennatuurlijke, mystische wonder van de „vermenigvuldiging der brooden” zich afspelen, gade te slaan in een bevallige, zij het dan lichtelijk manieristische houding. Merkwaardig genoeg weet de schilder een zelfde stille bekoring te doen uitgaan van een zoo eenvoudig motief als de geitebok links onder den boomtrunk, wiens silhouet door het laag strijkende licht schijnt te zullen worden opgelost. Maar in de aandachtige houding van de vrouw wordt de mystiek van den avondstond en die van de onverklaarbare gebeurtenis met haar diepen zin gelijkelijk opgevangen en gekluisterd. Wederom dus die zeer eigenaardige gave

¹⁾ Veiling Schonlank, Lepke, Berlijn 7 Nov. 1916.

²⁾ Repr. in *Kunstwanderer*. Aug. 1925.

om stemmingen aan één figuur te binden en een wisselwerking in het leven te roepen, waardoor zij wederkeerig worden gesublimeerd. De vraag is gewettigd of men in Holland één van zijn groote meesters wel genoeg kent in deze merkwaardige kwaliteit.¹⁾ Bloemaert is een der vroegste Noord-Hederlandsche landschapschilders, die toont te weten, dat het landschap drager van bijzondere stemmingen kan wezen. Maar of hij met stemmingen alleen niet wilde volstaan, zoo sterk als hij ze overigens kon laten spreken — hij is telkens weer op zijn schreden teruggekeerd en heeft zich ook op lateren leeftijd, niet steeds even genietbaar, onledig gehouden met louter figurale onderwerpen, zich daarbij in den loop van zijn lange leven beurtelings aansluitend bij allerlei meesters. Op al deze paden zullen wij hem hier niet volgen. Uit zijn ongedurigheid blijkt wellicht ook hier weer, dat hij zich nooit geheel bevredigd voelde door een der vele en zeer uiteenlopende genres, die hij beoefende, dat sommige daarvan, die hij wellicht om de concurrentie beoefende, hem ook niet bijzonder lagen, maar dat hij zich ook nauwelijks genoeg bewust is geworden van de bijzondere aesthetische mogelijkheden, die er naar het gevoelen van het nageslacht gelegen waren in het doel, dat hij zich in de laatst beschreven schilderijen stelde.

Bloemaert is geen eigenlijk „poëtisch schilder” als Wtewael, maar een vertolker van gesymboliseerde stemmingen. Daarom doen zijn mythologische voorstellingen als zijn vroege „*Godenmaal*” te Aschaffenburg,²⁾ zijn „*Bruiloft van Psyche*” in Hampton Court³⁾ als poëtische onderwerpen formalistisch, koud en vervelend aan en kunnen de vergelijking met Wtewael niet doorstaan, ofschoon hij toch wat aangaat zijn vaardigheid in het zuiver figurale geenszins zijn mindere was.

Eigenlijke „academische” neigingen, in den zin der Renaissance, gestadige studie der aan zichzelf gestelde aesthetische vraagstukken, ter vereenvoudiging of ter verrijking daarvan, in elk geval ter verdieping van wat den meesters der Renaissance belang inboezemde en bezielde, hebben Bloemaert niet lang geboid. Daarentegen was hij, veel meer dan Wtewael, een paedagoog, blijkens het groot getal zijner leerlingen en het in de inleiding reeds genoemde teekenboek.

Romanist is hij tot op het laatst gebleven, in zoover zelfs zijn late schilderijen met overwegend figurale voorstellingen als zijn „*Preek van Johannes den Dooper*” te Schleissheim⁴⁾ een bijna starre systematische indeeling kunnen vertoonen en zelfs zijn landschappen bijna steeds figurale of andere decoratieve motieven blijven behouden.

In vele zijner latere schilderijen gaat hij echter op nog gansch andere wijze

¹⁾ Men vergelijke slechts Bloemaerts zangerig-poëtische opvatting met de veeleer heroïsche van Wtewael op T. 55, waar Mozes zelf de hoofdpersoon is — en verder met die van Cornelis van Haarlem op zijn schilderij 51 van de Veiling Ulrike von Levetzow, Berlijn 20 Nov. 1900, een alleszins merkwaardige compositie met talloze figuren o.a. van naakte vrouwen, die op den voorgrond waterscheppen; eer plaisant dan iets anders.

²⁾ Gepubliceerd door E. Bassermann Jordan als „Spranger” in „Uveröffentliche Gemälde Alter Meister aus dem Besitze des Bayerischen Staates I. 17.

³⁾ E. Diez: Barth. Spranger, t.a.p. Abb. 28.

⁴⁾ Gepubliceerd door Bassermann-Jordan t.a.p. III 33.

Merkwaardig is de overeenstemming in het compositie-schema van dit schilderij met dat van de tenonrechte aan Bloemaert toegeschreven teekening in het Louvre (No. 22477) welke van Fed. Zucchari's hand is, zooals blijkt uit de vergelijking met diens teekening op Plaat 24 der „Disegni originali d'eccellenti pittori. St. Molinari incisore.

dan Cornelis en Wtewael mede met zijn tijd. Terwijl toch Cornelis' figuren tot op het laatst zekere vitaliteit blijven behouden en die van Wtewael hunne alerte bewegingen, beginnen die van Bloemaert zich hoe langer hoe statiger te bewegen met afgemeten pas en gebaar,¹⁾ Begint dit reeds aan den dag te treden op zijn groote „*Kerstnacht*” van 1612 in het Louvre en wordt het opvallend op vele teekeningen, gravures en schilderijen (als de St. Willebrordus in het kunsthistorisch Instituut te Utrecht²⁾ waar enkele figuren op representatieve wijze worden weergegeven, het gaat in zijn „*Bruiloft van Peleus en Thetis*” van 1638 in het Mauritshuis over in een episch-elegischen stijl. Hoe geheel anders dan op Wtewaels laatste schilderijen met dit onderwerp hoort men hier de in aantal zeer beperkte goden met elkaar spreken, niet in feestgewoel door elkaar, maar beurtelings, in dialogen, als op Vondels breede alexandrijnen. Alleen bij Bloemaert voelt men, dat een andere tijd op komst is, die waarin het Paleis op den Dam gebouwd zal worden!

Van Wtewaels Utrechtsche tijdgenooten kan alleen Paulus Moreelse (1571—1639) niet onvermeld blijven. In het verband van het hier besproken Romanisme en Manierisme kan zijne vermelding echter even kort blijven als die in het Schilderboek van Van Mander, die hem als leerling van Michiel Miereveldt roemt als een goed meester in het „conterfeyten nae 't leven,” hem het scherpe oordeel, dat hij over zijn leermeester in het kader van zijn tijd wel vellen moest, sparende. Zijn portretkunst, het gebied waarop hij zijn roem heeft geoogst, blijft hier dan ook onbesproken. Moreelse's phantasie was echter gewoonlijk ook aan het model gebonden. Zijn vele looze herderinnetjes, aardig en fleurig geschilderd, toonen doorgaans hetzelfde bekende meisjeskopje. Slechts een enkele maal waagde hij zich aan de vrije verbeelding. Een voorbeeld daarvan is zijn groote tekening met „*Diana en Callisto*”³⁾, gegraveerd door J. Saenredam en door J. de Brij.

De stijl dezer figuren is zeker zeer veel beter dan die van Miereveldts „*Oordeel van Paris*”,⁴⁾ maar heeft niets oorspronkelijks; overal wordt men aan Wtewael en Bloemaert herinnerd, behalve in den teekenstijl, die geheel onlineair, zuiver schilderachtig van karakter is. Zijn „*Venusgrot*” of „*Liebesgarten*” in de Hermitage te St. Petersburg (No. 211. Repr. Hanfstaengel) van 1602 is echter een houderige compositie met vele kaarsrecht staande naakte vrouwen en mannen in den trant van Miereveldts „*Oordeel van Paris*.”

Hier moge dan ook tenslotte volgen het welbekende oordeel, dat van Mander heeft geveld over de schildersloopbaan van Miereveldt⁵⁾, een oordeel, dat in zijn betrekkelijke waarheid met alle voorbehoud moet worden aanvaard, omdat het nu eenmaal was ingegeven door het gezichtspunt, dat de Nederlandsche

¹⁾ In zijn *Amaryllis en Myrtillus* te Berlijn (repr. pag. 110 Paul Seidel: *Gemälde Alter Meister im Besitze S. M. des Deutschen Kaisers*) wordt deze eigenschap reeds duidelijk, ofschoon toch minder stijf en afgemeten dan in Gerard Houthorsts *Meleager en Atalante* (repr. pag. 113 *ibidem*). Daar tusschen in staat Dirk van de Lisse's *Amaryllis* als blindekoe (repr. pag. 111 *ibidem*).

²⁾ Bruikleen R.M.

³⁾ Veiling Fred. Muller 19 Jan. 1904 met reproductie. De gravure van de Bry is afgebeeld in de *Jahrb. d. A. H. K.* XXXV pag. 117. Abb. 17. J. Saenredam Sc. B. 115.

⁴⁾ Zie hierboven pag. 117.

⁵⁾ Carel van Mander: *Nederl. Schilders Fol.* 281.

kunst vergeleek met die van Italië en door de brandende belangstelling der periode voor compositioneele vraagstukken.

„Dan dit ghebreck oft ongeval is in onse Nederlanden (bysonder in desen „tegenwoordigen tijt) datter weinigh werck valt te doen van ordinantien, om „de jeught oft den Schilders oorsaek te gheven door sulcke oeffeninghen, in „den Historien, beelden en naeckten uytnemende te worden: want dat hun voor „comt te doen, zijn meestal Conterfeytselen nae 't leven; soo dat den meesten „deel door het aensoeten des ghewins, oft om hun mede 't onderhouden, desen „sijd-wegh der Consten (te weten het conterfeyten nae 't leven) veel al inslaen, „en henen reysen, sonder tijt oft lust te hebben, den History en beelde-wegh, „ter hooghster volcomenheyt leydende, te soecken, oft nae te spooren; waerdoor „menigen fraeyen edelen geest, gelijk vruchteloos, en uytgeblust, tot een jammer „der consten, moet blijven.”

* * *

Het samenvattend oordeel over het Romanisme, in het bijzonder van het Noord Nederlandsche, dat in deze verhandeling tevens het samenvattend oordeel over Wtewaels werk moet zijn, hangt ten nauwste samen met de wijze, waarop men deze geheele strooming in de kunst der zestiende eeuw beschouwt. Vat men haar op als eene overstrooming tengevolge van dijkbreuk, dan kan het onderzoek slechts de vraag betreffen, hoe de bewoners van het overstroomde gebied zich tijdens de ramp hebben gedragen en wie er nog iets van have, goed en leven hebben gered, m.a.w. wat er onder den vreemden invloed nog is terecht gekomen van het aangeboren talent. De beantwoording van die vraag blijft noodzakelijk, ook al aanvaardt men het standpunt niet, dat de vraag heeft opgeworpen. Wanneer men daarentegen de strooming liever vergelijkt bij een kunstmatigen nieuwen waterweg, gegraven om in een behoefte aan nieuwe verkeerswegen te voorzien, dan luidt de vraag veeleer, of de nieuwe verbinding voldoet aan de eischen, en welk nut zij heeft gesticht, m.a.w. hoe het program heeft geluid, welk doel het Romanisme zich heeft gesteld, wat het daarvan heeft verwezenlijkt en met welke offers dat gepaard is gegaan. Waar dit het thema van deze verhandeling is geweest, is al van den aanvang af gebleken, dat de zestiende eeuw zich eerst langzamerhand duidelijk bewust werd van zulk een doel en dat een werkelijk program eerst aan het einde der beweging is opgesteld door Carel van Mander.

Dit beteekent echter geenszins, dat de beweging aanvankelijk slechts als een overstrooming is te beschouwen. Zoo moet wellicht de Italiaansche invloed in de noordelijke miniatuurkunst der Middeleeuwen beschouwd worden, tot in den tijd van Pol de Limbourg toe, een invloed waarbij geen besliste overtuiging omtrent de superioriteit van de gevende richting is aan te toonen, doch deze zich als een traditie over heel Europa had verspreid.

Met het Romanisme der zestiende eeuw is het anders gesteld. Het wendt zich als een school, die reeds een eigen gevestigde traditie bezat, bewust van die

traditie af, om andere idealen te aanvaarden. En al mogen deze romanistische schilders zich van de draagkracht dier idealen aanvankelijk slechts vaag bewust geweest zijn, is het toch duidelijk, dat de besten hunner zich maar al te wel bewust waren van een onderscheid, wellicht reeds van een tegenstelling der Nederlandsche en Italiaansche school, en dat zij hoopten, zich datgene, wat zij in die andere school bewonderden, eigen te kunnen maken. Wellicht merken eerst wij nu op, dat zij desondanks hun aangeboren talenten niet geheel verloochenden. Naar gelang zij de beteekenis dier tegenstelling minder doorgrondde en naar gelang de kennismaking met de Italiaansche en klassieke kunst minder volledig, meestal toevallig en eenzijdig was, kon die hoop niet in vervulling gaan. Toch kon het niet uitblijven, dat men zich op den duur kategorisch zou afvragen, wat men eigenlijk hoopte te bereiken met de studie der Italiaansche kunst en al is het geheel bevredigend antwoord nooit gegeven, mag het voor ons een geluk heeten, dat het Romanisme niet is afgelost door de nationale beweging der zeventiende eeuw, voordat Van Mander in zijn Leergedicht althans gepoogd had zich rekenschap te geven van zijn streven.

Met dat al is het Romanisme toch slechts een symptomatisch verschijnsel gebleven. Het denken, de bewustwording is, voor zoover dat nog is na te gaan en men op grond van het wisselvallig verloop der ontwikkeling meent te mogen aannemen, veel langzamer geweest dan de daad. Het Romanisme kon aldus eerst laat rijp worden; te laat inderdaad, want toen van Mander schreef, was Caravaggio's kunst reeds tot bloei gekomen en had de Toscaansche stijl reeds het onderspit gedolven tegenover de meer picturale richtingen in de Italiaansche schilderkunst. Het gunstige getij was inmiddels verlopen. Met een periode, die tot het verleden behoorde, was toen, anders dan in Orley's tijd, geen levend contact meer te verkrijgen; een kunsthistorische belangstelling als van Mander toonde, kon aan een verdere ontwikkeling van het Romanisme geen élan geven.

Beoordeeld naar het meestal slechts half begrepen doel: een klassieke leerschool voor Nederlandsche visie, toont het Romanisme een onbevredigend beeld. Op eigen terrein heeft Italië verschillende oplossingen gevonden voor het streven des tijds naar de versmelting van het klassiek vormgevoel en de picturale visie — en het is niet zonder een tragische noot, dat de Utrechtsche school eindigt met Caravaggio's oplossing te aanvaarden! Aldus heeft zich de achterstand van de verwezenlijking van het Romanistische program gewroken. Dat is echter voor het aspect der historie niet gebeurd zonder dat onrecht gedaan werd aan hetgeen de Utrechtsche en Haarlemsche meesters der „beweging van 1590” hadden bereikt. De Utrechtsche Caravaggisten bleven zich naar Italië oriënteren, toen het geen „raison” meer had en begrepen niet, dat zij aldus in een slop geraakten. Zelfs Rembrandt onderging, geheel onnoodig, den invloed van Caravaggio, voor wien hij wellicht partij moest kiezen; wist er zich dan echter boven te verheffen, door het Italiaansche uit zijn vormen te verbannen en het picturaal karakter oneindig te verdiepen.

Honthorst, van den Bijlert c.s. worden tot hun straf een tijdlang uit het vrije licht verbannen en moeten Caravaggio's kelderatmosfeer met kaarsen opluisteren. Terwijl zij deze lichteffecten bestudeeren, vergeten zij echter te leeren uit de

vrije hand te ontwerpen en binden zich meer en meer aan het model en de bloote navolging der natuur. Wanneer men echter het treffend lichteffect op de figuren van Wtewaels cartons voor het Goudsche kerkraam beschouwt — figuren, die zeker vrij ontworpen zijn en een lichteffect vertoonen, dat in het doorzicht van het gebrandschilderde glas lang niet geheel tot zijn recht komt — dan beseft men eenerzijds, dat het Utrechtsch Caravaggisme een achteruitgang beteekent, anderzijds, dat in deze cartons een ontwikkeling bereikt is, die juist omdat de picturale kwaliteiten op het glas niet meer tot haar recht konden komen, toont dat ook Wtewael niet meer aan de vroeger nog zuiver lineaire eischen van de glasschilderkunst beantwoordt. In de weinige jaren, die op de vervaardiging van deze cartons volgen, ontwikkelt zich de picturale richting der schilderkunst zoo snel, dat de glasschilderkunst weldra in het geheel niet meer schijnt te vol-doen.¹⁾

Van de teeken- en schilderkunst der meesters van de „beweging van 1590” mag derhalve gelden wat Jacobsen²⁾ zegt omtrent de dichtkunst van dezen tijd: „de artistieke ontwikkeling van Holland ging snel en sleepte de jonge menschen „mee. Wat het vorig geslacht jaren van taaien arbeid gekost had, veroverden „zij in een oogenblik.” Inderdaad! wat deze jonge meesters als met tooverslag blijken te kunnen, is zeer verrassend en ware de snelle wending der geschiedenis kort na 1600 nog wat uitgebleven, voorzeker zouden er in den trant der Goudsche cartons nog groote dingen kunnen zijn tot stand gekomen. De nieuwe stroomingen in Italië en Nederland hebben het Romanisme in zijn bloei afgesneden.

Wat Wtewael betreft, is het te betreuren, dat hij met zulk een uitnemend talent voor teekenen, gepaard aan zulk een oog voor het schilderachtig effect en voor de werking van het licht, Italië bezocht op zulk een ongunstig tijdstip, toen de contrareformatie haar hoogtij vierde en Rome gesloten was voor onbevooroordeelde bewondering van de groote werken der Renaissance. Zijn verblijf was van te korten duur, zijn gebied van studie te beperkt. Zoo jong als hij was, was hij overgeleverd aan den invloed van het eerste het beste talent van beteekenis, dat hij bij toeval in Padua ontmoette. Had Wtewael in Italië de kansen gehad, die Rubens er korten tijd daarna genoot, waarschijnlijk zou de geest der Renaissance dieper in hem zijn bezonken — en daar zijn aard niet meebracht om in de navolging van anderen te blijven steken, zou hij, geprikkeld door de openbaring van grooter kunst dan welke de Bassani konden bieden, zijn geest breeder hebben kunnen ontplooien. Het laat zich denken, dat hij een ander gebied dan dat der speelsche mythologie zou hebben gevonden, waarop, zooals hij telkens blijk geeft te bedoelen en eigenlijk wel te kunnen, hij grootere gedachten had kunnen uitdrukken.

Onnutte wenschen! maar hun potentieele mogelijkheid rechtvaardigen het Romanisme. Zooals het echter gegaan is, kon het niet anders of de kennismaking met de Italiaansche kunst moest voor Wtewaels ongeschoold inzicht hoogst verwarrend zijn. Het heteroogeen karakter dier kunst slechts aanvoelend, doch

¹⁾ Het laatste raam te Gouda dateert van 1603.

²⁾ R. Jacobsen. Carel van Mander als dichter en prozaschrijver pag. 257.

zonder inzicht in het reeds bereikte peil der ontwikkeling van den stijl der Renaissance, maakte hij er kennis met eenzijdig bepaalde meesters uit de slotphase der groote stijlperiode, zonder rijp te zijn voor den graad der ontwikkeling, die zij hadden bereikt. De onmiddellijke invloed dier meesters kon dan ook slechts van voorloopigen en voorbijgaanden aard zijn, en om zich vrij te kunnen bewegen op dat niveau moesten de ontwikkelingsphazen, die daartoe hadden geleid in snel tempo recapituleerend worden doorgemaakt.

Maar Wtewaels inzicht in toekomstige mogelijkheden was niettemin verruimd door het voorloopig resultaat van zijn verblijf in Italië. Heeft van alle Romanisten in Noord-Nederland Carel van Mander zich het breedste overzicht over de Italiaansche kunstwereld verschaft en was hij wellicht de eenige, die van theoretiseerende Italianen als Vasari en Lomazzo een bepaalde theoretische kennis had overgenomen, Wtewael was degeen, die, waarschijnlijk buiten alle theoretische kennis om, alleen door intuïtie en scherper dan alle anderen, zich interesseerde voor wat de Renaissance had bewogen. Heeft Goltzius wellicht het sterkst van allen de spanning en pijnlijkheid der tegenstelling gevoeld tusschen zijn eigen aanleg en de klassieke schoonheid, die hij niet kon nalaten te bewonderen — het is dan bij het bewustzijn van die spanning gebleven; het zichtbaar resultaat bestaat alleen in zijn meesterlijk zuivere teekeningen naar klassieke sculptuur — van een geestelijke verdieping door de Renaissance is echter bij hem weinig te bespeuren.

Wtewael daarentegen is weldra geheel vervuld van de vraag, hoe hij al schilderende zijn figuren moet boetseeren, hoe deze onderling verkeer en op het tooneel, dat de schilderkunst voor hen schept, behooren op te treden; hoe dat tooneel, die ruimte concreet en welbesloten is te formeeren en uit te beelden. Hoe wordt dit alles dan ook geheel anders dan bij de primitieven, die slechts in staat waren achter elkaar gelegen ondiepe zones te bevolken met figuren, die alleen met hun zonegenooten van gelijke afmeting stijfjes verkeer en, en die op 't moment, waarop hun strook wordt opgebouwd, nog niets weten van de daarna te ontwerpen bewoners der verder gelegen strooken! Een eenvloedig verband naar de diepte brengen zij niet tot stand.

Na zijn eerste schilderij: „de Zondvloed” doet Wtewael dit nimmer meer, behalve t.o.v. ééne bijzonderheid: den inval van het licht en de afwisselende zones van groote slagschaduwen. Wat bij zijn dispositie over het licht dan ook als systeem opvalt, dat moet bij de Oud-Hollandsche dispositie der figuren evenzeer als systeem, als niet beheerschte vrijheid worden gevoeld. Bloemaert heeft steunend op Wtewael en misschien ook op graphische reproducties van het werk van Italianen als F. Zuccari en vooral Fr. Poppi, met wien hij omstreeks 1593 merkwaardige overeenkomst vertoont, slechts korten tijd deze vrije beheersching van het tooneel weten te handhaven. Stelden zijn beide reeds besproken¹⁾ composities met „Judith het hoofd van Holofernes toonend” deze vrijheid nog in het licht, zij het dan ook, dat het plastisch karakter der figuren reeds aanmerkelijk door de schilderachtige lichteffecten is aangetast, zijn

¹⁾ pag. 232 en 233.

uit Mullers gravure bekende „Lazarus” met de vele zijdelingsche gebaren, vertoonde reeds een vrijwel ondoordringbare haag van figuren op vrij ondiepe grondstrook. Doch Bloemaert heeft ook nimmer een consequente ontwikkeling in dit opzicht doorgemaakt. Evenmin als Cornelis van Haarlem! Zoolang de „academie” bestond en hij onder onmiddellijken invloed van Van Mander was, heeft Cornelis zich ernstig op deze studie toegelegd, als de compositie van zijn „Kindermoord” te Haarlem en zijn „Zondvloed” te Brunswijk toonden. Daarna treedt echter een snel verval in, waarvan Cornelis zich slechts langzaam en nooit geheel herstelt. Wel vergoedt bij dit door een warmer coloriet, maar hierin, als ook in de peinture blijft hij tenslotte toch achter bij zijn jongeren stadgenoot Frans Hals. Goltzius bepaalde zich, vooral als schilder, het liefst tot composities met slechts enkele figuren, waarbij het omgevend tooneel slechts van ondergeschikt belang is.

Wtewael daarentegen blijft zijn tooneel tot op het laatst ontwikkelen. Natuurlijk is dit niet zóó op te vatten, alsof dit zuiver in den trant der Renaissance geschiedde. Nimmer zou men hier te lande een strenge, perspectivische dispositie van een plein met een centraal rond gebouw, of met kubieke paleisblokken ter weerszijden behoeven te verwachten. Het motief der Renaissance wordt hier onmiddellijk geheel anders opgevat en behandeld; het wordt minder monumentaal, maar des te levendiger en behoedt angstvallig den schijn van toevalligheid — maar niet minder groot is daarom het door de Renaissance gewekte verlangen zich te bevrijden van de primitieve Hollandsche stijfheid. Wat het beteekent als dit verlangen ontbreekt, kan de vergelijking van Cornelis en Wtewael met een niet onbekwaam graveur als hun tijdgenoot Nic. de Bruyn leeren. Zoo uitnemend van kwaliteit als zijn groote landschappen zijn, blijkt hij in zijn figurale voorstellingen niet te hebben meegeleefd met de zestiende eeuw. Waar zijn figuren niet den stijl van Lucas nabootsen, staan zij nog immer op het peil van Bouts.

Deze levendigheid, waarin de zeventiende eeuw zich gaarne vermeit en die zoozeer verwant is aan minder op evenwichtige compositie dan wel op sprekende illustratie gerichte neigingen, slaat hier te lande, veel lichter dan in Italië, over in rumoer en roezemoezige drukte. Dit is echter bij geen der Romanisten ooit het geval en zelfs op drinkgelagen als Wtewaels „Godenmaaltijd” te Schleissheim (Sch. 22) waar uitgelaten vroolijkheid heerscht, is deze gebonden aan een volkomen ordelijke, zelfs innerlijk rythmische dispositie. Met deze gebondenheid aan een compositioneel beginsel hield het Romanisme de belofte in voor een meer rechtgeaard Barok, dan Steen, Ostade en Brouwer ten slotte gegeven hebben.

Hoezeer Wtewael zich bewust was van deze compositioneele gebondenheid, bewijzen overigens die enkele composities, waarin geen sprake is van dispositie van vele figuren of groepen, maar waar de compositie op haar grondbeginsel is teruggevoerd. Het tooneel van zijn St. Sebastiaan (Sch. 7) bleek reeds een om een ideële as weldoordacht geconcipeerde ruimte te zijn. De weinige bijfiguren verbonden er zich t.o.v. de centraal geplaatste hoofdfiguur op zulk een — schijnbaar ongezochte, doch inderdaad zoo verfijnd gezochte — wijze, dat men onwillekeurig deze ruimte langs de meetkundige diagonalen doordenken moet. En deze hoofdfiguur, staande in een voor eigen martelaarschap onver-

schilligen stand, is nochtans plastisch zoo veelzijdig mogelijk uitgebeeld. Inderdaad mag het een feit van beteekenis heeten in de geschiedenis van het Romanisme, dat langs voornamelijk intuitieven weg hier te lande het beginsel der Renaissance zoo zuiver en bondig tot uitdrukking is gekomen en in uitvoering toch zoo Nederlandsch is gebleven.

Moge het gegeven van Italiaanschen oorsprong zijn en aldus zijn concreet formeele opvatting met zich meebrengen, Wtewael heeft zijn interpretatie weten te behoeden voor een hier te lande zoo licht al te populaire opvatting en het toch met zulk een voelbaar meeleven doortrokken, als men in Italië vergeefs zal zoeken.

Moge deze oplossing van een Romanistisch onderwerp dan een gansche eeuw later zijn gekomen dan Leonardo haar reeds had gegeven, de verdienste ervan is dan ook in zooverre een andere, als zij niet een ontplooiing is van aangeboren gave, waar op de zwakke kant van eigen talent is veroverd. Heel wat grooter inspanning moest het ook kosten om in een land, dat arm was aan sculptuur, figuren plastisch te willen zien, dan in een land waar men met talloze beeldhouwwerken omringd was. Ongetwijfeld had Wtewael in dezen zijn voorgangers in de noordelijke provincien, met name Heemskerck, maar hoeveel primitiever was nog diens opvatting, hoe geïsoleerd bewegen zich nog naast elkander diens vleesch geworden beeldhouwwerken en hoe onbeweeglijk staan zij aan den grond genageld. Ook bij Heemskerck is wel de neiging te bespeuren, om zijn figuren dramatisch ten tooneele te voeren, vooral in zijn „Ecce homo”-voorstellingen, waar het tooneel als zoodanig bij het onderwerp hoort, maar gewoonlijk is het nog slechts onvolkomen omschreven en dikwijls geen afgerond en in zichzelf compleet tooneel, doch slechts een willekeurige coupure uit een verondersteld grooter geheel.

In hoever Wtewaels mythologische tooneelen van eigen vinding zijn, is moeilijk te zeggen. Het boschlandschap met twee doorzichten naar wazig verschieft treft men ook aan bij Paul Brill.¹⁾ en reeds eerder bij Schiavone²⁾, die op zijn beurt weer geïnspireerd was door den Nederlander Civetta. Of Wtewael het werk dezer meesters heeft gekend, is echter niet meer na te gaan. De intimiteit der donkere boschvijvertjes, ingesloten door rots coulissen, overbrugd door hoge rustieke boogbrugjes of passeerbaar over drijvende vlonders, de schaduwrijke vochtige atmosfeer der schuilhoeken, waarin de nymphen huizen, het kleurig groene bladerdak — het is allemaal niet geheel nieuw, de elementen ervan vindt men bij tijdgenooten terug — maar de romantisch poëtische stemming is zeker aldus van Wtewael afkomstig.

Grootsch zijn deze landschapjes zeker nimmer; men behoeft slechts aan Doré's huiveringwekkende woudspelonken te denken, of aan Titiaans teekeningen om te voelen, hoe speelsch van opvatting deze tooneeltjes zijn. Groote dramatiek der natuur zou echter ook slecht te vereenigen zijn met deze speelsche onderwerpen. Trouwens is het wel duidelijk, dat dit genre van kunst nooit eigenlijken ernst bedoelt te geven, doch steeds „spel” beoogt, in denzelfden zin, waarin

¹⁾ Anton Mayer. Das Leben und die Werke der Brüder. Matthaeus und Paul Brill.

²⁾ L. Fröhlig-Bum: Andrea Meldolla gen. Schiavone Jahrb. d. K. H. S. Wien. XXXI fig. 65.

omgekeerd het spel tot een kunst kan worden opgevoerd. Geldt dit in het bijzonder van mythologische onderwerpen — het geldt in wijderen zin niet alleen voor Wtewaels kunst — maar voor die van deze heele periode, in Italië zoowel als hier in het Noorden: Zij legt zich toe op een welomschreven tooneel, omdat er op gespeeld wordt; het werkelijke drama, de eigenlijke tragedie of comédie op het doek zijn grepen uit het leven en verdragen geen tooneel (al laten zij zich in werkelijkheid als spel ten tooneele voeren.) Als Bruegel echter groote menschen ten tooneele voert, die in het werkelijke leven spelen als kinderen, dan ligt in dezen kijk op het menschdom zoowel het huiveringwekkende, als het sceptisch sarcastische van zijn kunst.

Bij Bruegel staat dus het illustratieve karakter in dienst van hetgeen hij te prediken of te zeggen heeft. Daarom staat het kunnen als zoodanig, het virtuoze — toch zeker geen onbelangrijke factor in de kunst; al is het voor velen uit den booze — bij hem op den achtergrond, ook al kòn hij inderdaad zeer veel. Wellicht had daarom reeds alleen het Romanisme aan Bruegel weinig aantrekkelijks te bieden. Doch niet alleen omdat aldus het karakter van het Romanisme door de tegenstelling wordt gereleveerd, maar ook omdat de aard van zijn kunst toont, dat de leuze „l'art pour Dieu” niet het eenige alternatief is van de leuze „l'art pour l'art”, doch men ook nog zou kunnen spreken van „l'art pour le Diable” wordt hier Bruegels naam nogmaals genoemd.

De principieele tegenstelling, die de kampen verdeeld houdt, betreft veeleer de vraag of de kunst bovenal iets te zeggen moet hebben, of in de eerste plaats iets moet kunnen uitbeelden met kennis en vaardigheid. De kunstenaars van het Romanisme bevinden zich in het laatste kamp.

Het gaat er bij een karakterschets van het Romanisme niet om, de daar gehuldigde tendens van de „Kunst als spel van kunnen” te verdedigen als de eenig juiste — het is zelfs mogelijk de meening voor te staan, dat deze beide richtingen gelijk bestaansrecht hebben en noodig zijn om elkaar te behoeden voor de gevaren van formalisme en vormeloosheid — maar wel kan het noodig zijn het Romanisme te verdedigen tegen die eenzijdige kunstopvatting, die alleen wil hooren van werkelijkheid en waarheidsbetrachting in de behandeling van het onderwerp. Vooral in een tijd, waarin de kunst zich afslooft om al maar dieper, onnoemelijker waarheden te prediken en uit te zeggen, is er reden om de vraag te stellen: „Wat is waarheid?” *Tegenover de tendentie van het amorphe, welke gelegen is in de kunst der gevoelswaarheid, behoudt het Romanisme zijn recht, omdat het den eisch van het kunnen hooghoudt en normen van formeele schoonheid niet poneert, maar zoekt.*

In dit opzicht is Wtewaels kunst merkwaardig genoeg, omdat zij uiteenvalt in deze twee tendenties: zijn heidensch-mythologische onderwerpen, die niet pretendeeren iets te zeggen te hebben, maar alleen een zekere dichterlijke schoonheid willen dienen — en zijn bijbelsch-religieuze onderwerpen, waarin het onderwerp hoe langer hoe meer hoofdzaak wordt, de dienst van het schoone om zichzelfswil daarentegen op den achtergrond treedt. Overziet men een reeks van zijn schilderijen, die alle „de aanbidding der herders” tot onderwerp hebben, als die uit de collectie van Heek van omstreeks 1590 (Sch. 37a) die uit het Museum te Weenen van 1607 (Sch. 9), die uit de verzameling Schönborn van 1618 (Sch. 11)

en die uit het Padro van 1625 (Sch. 15) dan is opmerkelijk hoe de uitdrukking van het gevoel (zoo duidelijk ook in zijn „Christus de kinderen zegenend” te St. Petersburg), de overhand krijgt over het aanvankelijk artificiele, dat ingewikkelde houdingen en bovennatuurlijk-kunstmatige belichting zocht. Op het schilderij te Pommersfelden breekt het echte gevoel door de gesimuleerde ongevoeligheid door. Zoo blijkt in dit geval de ouderdom van meer gevoel bezielde te zijn dan de jeugd, waarin een zuiver virtuose „Zondvloed” werd geschilderd. Tevens blijkt echter de formeele schoonheid in deze reeks steeds achteruitgaande: op het schilderij uit het Padro en op dat der collectie Diplock (Sch. 47) verschijnen smakelooze bijzonderheden, die voorheen steeds vermeden waren en die vooral bij de mythologische onderwerpen nooit te vreezen zijn. Deze laatste zijn dan ook het gebied van zijn eigenlijke studie en het is te betreuren, dat nog slechts zulk een klein gedeelte van zijn schilderijen van dit genre is bekend geworden. Hier was een gestadige ontwikkeling van het formeele karakter te constateeren, althans wat de scènerie en de régie, de schikking in het kader, betreft. Het plastisch karakter der figuren daarentegen ging zijn oplossing in het lichteffect tegemoet, toen Wtewael de penseelen moest neerleggen. De tijd waarin het licht de overheerschende factor zou worden en de willekeur der compositie niet of noode meer zou dulden, heeft Wtewael niet meer meegemaakt.

Het lichteffect en het coloriet kunnen zuiver aesthetisch om hun zelfswil genoten worden, als bijv. in het werk van Vermeer. Maar het componeeren met licht en schaduw en met kleuren is een aangelegenheid, waarbij de kunstenaar zich allicht anders tot de werkelijkheid verhoudt dan bij de figurale compositie. Het componeeren met kleurvlakken in den vroegen Italiaanschen trant laat nog een betrekkelijk groote mate van willekeur aan den kunstenaar toe. Het Nederlandsche realistische coloriet echter al in veel mindere mate. Het lichteffect eindelijk is een nog veel weerbarstiger, eigenzinniger element in de compositie dan het realistisch coloriet. Daarmee te componeeren, als Bloemaert, Caravaggio, Rembrandt, vereischt een ongemeen talent van schikking, dat, om het eens zoo uit te drukken, grootendeels negatief van aard is, daar bij het aanbrengen van lichtvangende en schaduwwerpende details tot elken prijs de indruk vermeden moet worden, alsof zij voor dat doel fungeeren.¹⁾

Het zoeken van het inhoudrijke lichteffect dringt dus den kunstenaar alras in de receptieve houding ten opzichte van de werkelijkheid. Van compositiefactor wordt dan het licht (in de plaats van den kunstenaar) de componeerende factor en hetzelfde compositioneel effect, dat de schilder zich kiest, valt ook binnen het bereik van het photographisch apparaat. Immers de niet te onderschatten waarde van de „artistieke photo” berust op de juiste instelling op de smaakvol gekozen coupure der werkelijkheid.

Aldus treedt met de tendentie naar het picturaal effect een toenemend gevaar op voor de eigenlijke compositioneele taak. Des kunstenaars wil wordt verdrongen ten gunste van een receptief en passief zich tot de werkelijkheid verhoudende attitude, die — niet zoozeer bij Vermeer, maar wel bij Rembrandt —

¹⁾ Rembrandt riskeert dit verwijt met de hand van Banning Cock en die van den Hoogepriester in den tempel.

de gevoelswereld in het gevele komt. De richting naar het amorphe, die in het achteruitgaand plastisch karakter van Wtewaels figuren reeds is aan te toonen — moge men bij Rembrandt nog niet al te zeer hoeven te vreezen — als men zich afvraagt, wat Rembrandt van het ornament, dat formeele schoonheid vraagt, terecht brengt, dan weet men, wat men niet behoeft te zoeken in een loutere gevoelswereld.¹⁾

De wending naar het picturale is bij Wtewael nooit zoo sterk en plotseling opgetreden als bij Cornelis, hij heeft er ook nooit op allerlei wijzen in geëxperimenteerd als Bloemaert, en een breuk in de techniek zijner werkzaamheid, als bij Goltzius, heeft hij nimmer hoeven door te maken.

Dat Goltzius het graveeren opgaf terwille van het schilderen, hangt wellicht samen met de algemeene tendentie van den tijd naar het picturale, want omstreeks dezen tijd begint de gravure het af te leggen tegen de meer schilderachtige etskunst.²⁾ Liever dan zich met deze aan het landschap te gaan wijden, keerde hij terug tot de groote figurale schilderkunst. Al kon hij zich van het model niet geheel losmaken, was het toch niet zijn bedoeling het model als „naar de natuur” weer te geven.

De parketteerende, vierkante toets met de stijve borstel, welke overeenstemt met de abrupte lijn van den nieuwen teekenstijl en met het karakter der ets, zou dan ook niet door Goltzius worden gebracht, zoozeer men anders zou verwachten, dat de behoefte aan een nieuwe techniek hem moest hebben bewogen een zoo roemrijke carrière als graveur op te geven ten bate van de etskunst. Hoe weinig overigens het revolutionair karakter van den nieuwen stijl aanvankelijk door het publiek werd begrepen, blijkt wel uit het feit, dat een serie landschappen van Buytewech bij den uitgever Broer Jansen, op den „ähnlich aussehenden Namen des berühmten Utrechter Malers Uytewael” gesteld kon worden,³⁾ een miskenning van beide namen.

Het landschap als zoodanig kon nooit Wtewaels „tooneel” worden, zelfs niet met stoffage van mythologische figuren. Veeleer diende de natuur hem slechts tot stoffeering van zijn figurale tooneelen. Met recht kon Vondel in zijn „Tooneelschilt” zeggen: „De histori-schilderkunst verdiende bij d’ouden den naam van „stomme poëzy, gelijk de poëzy den titel van spreekende schilderije bereikte, „ dat eigentlijker op tooneelpoëzy slaet.” Geen natuurtafreelen, geen scènes uit het werkelijke leven zijn het, wat de late Romanisten het liefst wenschen te geven, ook al hebben zij (b.v. Cornelis, Wtewael, Bloemaert) er zich wel eens een enkele maal in navolging van Beuckelaer of een der Caravaggisten aan gegeven en ook al heeft van Mander zich blijkbaar van het Bruegelsche genre moeten losscheuren, om zijn Italiaansche idealen te gaan aanhangen — wat zij wenschten was een tooneel, waarop zij de kunsten hunner regie konden tentoonspreiden.

Het was echter geen nationaal tooneel. Zulks bleek niet alleen reeds uit het

¹⁾ Het onformeele karakter van dit ornament sluit echter geenszins een bepaald ornamentaal stijlgevoel uit, zij dit dan ook diametraal tegenover gesteld aan dat, waarvan het oorspronkelijk uitging. Een belangrijke uiteenzetting hierover aan het slot van Dr. C. Neumanns boek over Rembrandt.

²⁾ Uitvoerige bespreking in de inleiding van L. Burchard: Die Holländischen Radierer von Rembrandt. Halle 1912.

³⁾ L. Burchard t.a.p. blz. 57.

internationaal geworden gebied der mythologische onderwerpen, maar ook uit de Italiaansche tooneelcostuums, waarin Wtewael (op zijn Prediking van Johannes den Dooper, Sch. 13) en evenzeer de andere meesters hunne figuren kleden.

Waarin zou ook echter een nationaal tooneel op het doek kunnen hebben bestaan? Waar het dezen meesters te doen was om geïdealiseerde actie, zouden noch de sprekende personificaties der middeleeuwsche tooneelliteratuur, noch de realistische scènes uit een „Spaanschen Brabander” hen hebben geïnspireerd. De idealisatie van de mythologische stof vereischte evenmin historische correctheid als nationalisatie van het gegeven. Met Rembrandts „Nationalisierung der Mythologie”¹⁾ heeft het zoo’n vaart niet geloopt als men het wel eens wil doen voorkomen. Zij verhoudt zich in buitenlandsche verbeelding tot het werkelijk nationale in omgekeerde evenredigheid als de Markensche kleederdracht daartoe staat. De hartstochtelijkheid der actie, bijzondere vorm van gezochte levenswaarheid, zooals Rembrandt in zijn mythologische onderwerpen ten beste gaf, is een heel ander gebied der phantazie dan dat den Romanisten interesseerde. Wat zij voor hun tooneel behoefden, was niets anders dan een door de traditie geijkt internationaal tooneelvoorkomen. Als requisiet voor formeele tooneelmatige actie is zulks niet verder gezocht dan de veeleer verondersteld „Oostersche” dan in werkelijkheid „nationale” travestie, waarin Rembrandt zijn mythologie als paradigma voor de interpretatie van diepere levenswaarheid ten beste geeft. Zijn bijbelsche onderwerpen heeft Rembrandt evenmin genationaliseerd. Hij heeft ze zeer religieus en algemeen menschelijk weergegeven en had zijn „Oostersche” travestie daarvoor evenzeer noodig als de Romanisten hun tooneelcostuum voor hunne onderwerpen. Hetzelfde onderscheid geldt ook de stillevens-requisieten. Als Wtewael had moeten illustreeren „Een Bruylofts feeste vol weelde” — zou hij een Italiaansch dressoor met pronkschalen en kannen hebben geschilderd — Rembrandt rommelt dan in zijn curiositeitenkamer. Dit zijn alles slechts bijkomstigheden — wat Wtewael betreft: zakelijke uiterlijkheden van een idealistische uiterlijkheid.

Wie echter bij gebrek aan gegevens over Wtewaels innerlijk leven toch een inzicht wil hebben in de geestelijke huishouding van een zijner geestverwanten, die leze het boek van Jacobsen over Carel van Mander als dichter en schrijver.²⁾

De noodzakelijkheid van het „bene distinguere” geldt ook voor de kunst-historie. Maar elke formuleering schiet te kort en elke onderscheiding is eenigszins gewelddadig. Bovendien zijn er allerlei begrippen en gewaarwordingen, waarvoor geen adaequaat woord te vinden is en waarvoor men zich behelpt met woorden,

¹⁾ H. Kauffmann. Jahrb. d. Pr. Ks. XLIV pag. 204.

²⁾ blz. 33: „Wiens geest voor de andere helft gestoffeerd was met de naaktheden der Renaissance”.

blz. 35: „Want een ander is voor hem het evangelie der schoonheid — een ander het Evangelie der genade.”

blz. 36: „Er is een scheur in het wezen van dezen man, in hem duidelijker zichtbaar, dan in wien ook zijner tijdgenooten”.

blz. 106: „De Christen van Mander keert zijn andere helft, van Mander den Renaissancist den rug toe”. Toch heeft hij nimmer kunnen vergeten: „Den Mantuaan hoe hij in soet Latijn van Amaryl heeft echo leeren singhen”
: . . . „Want schilders sonderlinghen nut scheppen uyt Poëten.”

die velerlei beteekenissen hebben en dus tot misvatting aanleiding geven en daarbij voor de bedoelde betekenis te arm zijn aan zeggingskracht. Dat is met name het geval met de hier zoo dikwijls gebezigde woorden „decoratief” en „ornamentaal”. Zij zouden het streven van het Romanisme moeten karakteriseeren en doen het slechts zeer onvolkomen. Als onder het worstelen met de taal de bedoeling maar voelbaar geworden is, komen de gebruikte woorden er ten slotte weinig op aan. Deze bedoeling is in het kort: het streven om vormen hun eigen leven te verleenen en een hoogere betekenis te geven dan de verschijning onder toevallige omstandigheden pleegt te gedoogen. Het gaat er om de autonomie van den vorm, waarmee in strijd blijkt te zijn de autonomie van het licht.

Het vormeigen willen de Romanisten zich veroveren op de zwakke kant van hun talent, op het gevaar af, dat de vorm autocratisch gaat optreden tegen de gevoelswaarheid en dan bloot decoratief: manieristisch wordt. In den aanvang der episode slagen zij daarin slechts zeer onvolkomen en blijft de voor hen vanzelf sprekende autonomie van het licht hun parten spelen; aan het einde der periode bereiken zij echter hun doel, maar moeten dan hun Nederlandschen aanleg weer heroveren op de zooeven gewonnen vaardigheid.

Vormen, die in hun meest praegnanten zin kunnen worden uitgedrukt, betreffen levende zoowel als doode objecten. Het is opmerkelijk, dat de Nederlander in tegenstelling met den Italiaan, de levende liefst zoo momenteel mogelijk weer geeft, de doode in zijn stillevens een zoo duurzaam mogelijke betekenis verleent.

De Italiaan behandelt de laatste eerder als bijkomstigheden; de eerste daarentegen ontnemt hij het momenteele, individueele en verheft ze tot een representatieve orde als het bepaalde personen, geeft ze een duurzame praegnante betekenis als het figuren zijn. Vooral in het laatste willen de Romanisten hen volgen. Daarom treedt in deze kunst niet de ziel naar buiten, maar het gebaar; daarom geldt de stand meer dan de stemming, de vorm meer dan de verschijning. Daarom interesseeren meer de volkomene, fysiek gave vormen, dan de onvolkomene en is er een hartstocht om het volkomene, het normale (niet het normatieve) te benaderen. Dit wordt echter niet door de willekeur van den kunstenaar, maar op grond van de autonomie van den vorm normatief.

Daarmede is de neiging naar het abstracte gegeven, welke ook uitkomst in het tooneelmatige van de compositioneele opvatting. In de kracht der abstractie worden figuren decoratief, voorwerpen ornamentaal. Want de doode dingen worden dan niet gegeven, zooals zij in hun toevalligheid betekenisvol verschijnen, maar, op orde en rythme gesteld, wordt hun het aspect der werkelijke verschijning ontnomen en hunne idee wordt ornament. Het ornament moet Nederland daarom altijd aan het Zuiden ontleenen — wel kan het doode dingen laten leven, geestverschijningen in het steen der muren laten optreden, en zelfs het Italiaansch ornament, de mascaron, weer individueel doen worden, maar de eigenlijke consequentie daarvan is de anti-formeele tendentie van het z.g. Knorpelornament, de ongebondenheid van den lateren stijl der Vianens.

Alle abstracte orde echter komt uit het Zuiden, ook de orde der bouworde,

zoo zij, wat niet altijd het geval is, geaccepteerd wordt en niet de schilderachtige toevalligheid wordt verkozen. In het schilderachtige der schilderkunst is de zeventiende eeuw dan ook volkomen in haar eigen recht tegenover het Romanisme; ook in de innerlijkheid harer bedoelingen. Maar tegenover de tendens van het vormlooze blijft de wensch naar het formeele van kracht. *Dit zoekt het Romanisme met middelen, die zoo zuiver mogelijk van uiterlijk karakter zijn. Als Nederlandsche beweging had zij tot taak de uiterlijkheid van het innerlijk in den vorm, niet de innerlijkheid van het uiterlijk in de verschijning.* Zoo men wil, drijven de Romanisten met het laatste een spel, doch de spelregels zijn hun heilig, het peil van het spel hun eigenlijk doel. Het ideaal hunner kunst is, dat zij „illude e inganna gli occhi de' viventi e di più saputi”.

The first part of the paper discusses the importance of the study of the history of the United States. It is argued that the study of history is essential for a full understanding of the present and for the development of a sense of national identity. The author then proceeds to discuss the various methods used by historians to study the past, including the use of primary and secondary sources, and the importance of critical thinking in the evaluation of historical evidence. The paper concludes by emphasizing the need for a balanced and objective approach to the study of history, one that takes into account the complexities and contradictions of the human experience.

The second part of the paper focuses on the role of the individual in the history of the United States. It examines the lives and actions of several key figures, including George Washington, Abraham Lincoln, and Martin Luther King Jr., and explores the ways in which their individual choices and actions shaped the course of the nation's history. The author argues that while the actions of individuals are undoubtedly important, they are also shaped by the larger social and cultural context in which they live. This leads to a discussion of the concept of the "American Dream" and the ways in which it has been both pursued and challenged throughout the history of the United States.

The third part of the paper discusses the impact of the Civil War on the United States. It examines the causes of the war, the experiences of the soldiers and civilians, and the long-term consequences of the conflict. The author argues that the Civil War was a turning point in the history of the United States, one that fundamentally reshaped the nation's political and social landscape. It was a war that tested the limits of the American experiment in democracy and led to the establishment of a more unified and powerful nation.

The fourth part of the paper discusses the role of the Supreme Court in the history of the United States. It examines the Court's decisions on issues of federalism, civil rights, and the separation of powers, and explores the ways in which the Court has shaped the course of the nation's history. The author argues that the Supreme Court is a powerful institution, one that has the potential to both protect and undermine the principles of the Constitution. It is a court that must be held accountable to the people and to the principles of justice.

The fifth part of the paper discusses the role of the press in the history of the United States. It examines the ways in which the press has shaped public opinion and influenced the course of the nation's history, from the early days of the Republic to the present. The author argues that the press is a powerful institution, one that has the potential to both inform and mislead the public. It is a press that must be held accountable to the principles of truth and fairness.

The sixth part of the paper discusses the role of the military in the history of the United States. It examines the ways in which the military has shaped the course of the nation's history, from the early days of the Republic to the present. The author argues that the military is a powerful institution, one that has the potential to both protect and threaten the nation. It is a military that must be held accountable to the principles of justice and to the needs of the people.

The seventh part of the paper discusses the role of the economy in the history of the United States. It examines the ways in which the economy has shaped the course of the nation's history, from the early days of the Republic to the present. The author argues that the economy is a powerful institution, one that has the potential to both enrich and impoverish the nation. It is an economy that must be held accountable to the principles of justice and to the needs of the people.

The eighth part of the paper discusses the role of the culture in the history of the United States. It examines the ways in which the culture has shaped the course of the nation's history, from the early days of the Republic to the present. The author argues that the culture is a powerful institution, one that has the potential to both unite and divide the nation. It is a culture that must be held accountable to the principles of justice and to the needs of the people.

The ninth part of the paper discusses the role of the environment in the history of the United States. It examines the ways in which the environment has shaped the course of the nation's history, from the early days of the Republic to the present. The author argues that the environment is a powerful institution, one that has the potential to both sustain and destroy the nation. It is an environment that must be held accountable to the principles of justice and to the needs of the people.

The tenth part of the paper discusses the role of the future in the history of the United States. It examines the ways in which the future has shaped the course of the nation's history, from the early days of the Republic to the present. The author argues that the future is a powerful institution, one that has the potential to both inspire and disappoint the nation. It is a future that must be held accountable to the principles of justice and to the needs of the people.

STELLINGEN

I.

Het aanschouwelijk karakter der Nederlandsche wijze van uitbeelding is de oorzaak van het geringe aandeel, dat Nederlanders hebben gehad in de kennis-theoretische bepaling van het wezen der beeldende kunst.

II.

De door de Italianen gegeven kennis-theoretische bepalingen van het wezen der kunst zijn alleen toepasselijk op de formeele wijze van uitbeelding.

III.

Ten onrechte ziet E. Panofsky („Idea” pag. 31) in de woorden van Leone Battista Alberti: „Fuggi l'ingegni non periti quella idea delle bellezze, quale i beni exercitatissimi appena discernono”, een herinnering aan het Neoplatonische begrip „idee”.

IV.

De Christelijke levensbeschouwing der Middeleeuwen heeft het kunstgenot als zoodanig niet aanvaard.

V.

De schilderijen voorstellende „de H. Familie”, waarvan het één uit de verzameling F. Ravaisson-Mollien (repr. in „Les Arts” No. 23 November 1903 pag. 33) is toegeschreven aan Albrecht Dürer, het andere uit de verzameling Emile Gavet onder No. 751 geveild te Brussel op den 31sten Mei 1897 totnogtoe is toegeschreven aan een onbekend Vlaamsch meester uit de tweede helft der 15de eeuw, zijn toe te schrijven aan Quinten Massys.

VI.

Het schilderij No. 738 van de Veiling Galerie Sangiorgi, den 22sten April 1895 gehouden in het Paleis van den prins di Fondi te Napels, voorstellende „de Verzoeking in de Woestijn”, aldaar toegeschreven aan een onbekend meester uit de Bologneesche school, is te houden voor een werk uit de school van Dirk Bouts.

VII.

Het schilderijtje in Palazzo Colonna te Rome, voorstellende „de Nood Gods”, aldaar toegeschreven aan Albrecht Dürer, is toe te schrijven aan Jacob Cornelisz van Oostsanen.

VIII.

De redenen door Kluge (die Antiken Grossbronzen I pag. 241 sqq.) aangevoerd tegen de echtheid van den z.g. „Maximianus Thrax” te München, zijn onvoldoende.

IX.

De „idées de justice sociale” welke Lavissee (Histoire de la France) aan Colbert toeschrijft, mogen niet in den thans gangbaren zin dier woorden worden opgevat.

X.

Een systematisch onderzoek naar de psychologische factoren, welke nawijsbaar zijn in de bestaande monumenten van beeldende kunst, kan zoowel voor de kunstwetenschap als voor de psychologie van belang zijn.

XI.

De algemeene kenmerken van Karel van Manders literairen stijl komen in bepaalde opzichten overeen met die van zijn teeken- en schilderijstijl.

XII.

Van het poneeren en verdedigen van stellingen, die betrekking hebben op andere takken van wetenschap dan die, waarop het proefschrift zich beweegt, ter verkrijging van den universitair doctorstitel, kan zelden meer nut worden verwacht dan een verre herinnering aan eenmaal volbrachte studiën of een „bewijs van belangstelling” in die wetenschappen.

