Utrecht University Library
Partner in Science
Universiteit Utrecht

# Het lithografisch werk van August Allebé: beschrijvende catalogus met inleiding

https://hdl.handle.net/1874/294424

Aqu. 192.1929

# Het lithografisch werk van August Allebé

## Beschrijvende Catalogus met Inleiding

C. H. DE STUERS

ht

# HET LITHOGRAFISCH WERK VAN AUGUST ALLEBÉ

UNIVERSITEITSBIBLIOTHEEK UTRECHT

# HET LITHOGRAFISCH WERK VAN AUGUST ALLEBÉ

BESCHRIJVENDE CATALOGUS
MET INLEIDING

## PROEFSCHRIFT

TER VERKRIJGING VAN DEN GRAAD VAN DOCTOR IN DE LETTEREN EN WIJSBEGEERTE AAN DE RIJKS-UNIVERSITEIT TE UTRECHT, OP GEZAG VAN DEN RECTOR-MAGNIFICUS DR. H. TH. OBBINK, HOOGLEERAAR IN DE FACULTEIT DER GODGELEERDHEID, VOLGENS BESLUIT VAN DEN SENAAT DER UNIVERSITEIT TE VERDEDIGEN TEGEN DE BEDENKINGEN VAN DE FACULTEIT DER LETTEREN EN WIJSBEGEERTE OP VRIJDAG 1 FEBR. 1929, DES NAMIDDAGS TE 3 UUR,

DOOR

JHR. CHARLES HUBERT DE STUERS
GEBOREN TE PASOEROEAN

UITGEGEVEN IN HET JAAR 1929
DOOR DE PLOEG TE UTRECHT

BIBLIOTHEEK DER
RIJKSUNIVERSITEIT
UTRECHT

*Aan*
*mijn aanstaande Vrouw*

# VOORWOORD.

Nu ik op het punt sta mijn Akademische studie af te sluiten, kan ik niet nalaten, een woord van oprechten dank te richten tot u, hooggeleerde VOGELSANG, hooggeachte promotor, voor de niet genoeg te waardeeren steun en hulp, die ik in de jaren mijner studie telkens en telkens weer van u mocht ondervinden. Nooit vroeg ik tevergeefs uw oordeel of advies, aangaande welk onderwerp ook; dagelijks mocht ik op uw belangstelling rekenen. Dit zal ik mij steeds als een niet gering voorrecht blijven herinneren.

Ook tot u, hooggeleerde LIGTENBERG, wil ik een speciaal woord van dank richten. Niet alleen voor uw colleges, maar ook voor uw steeds welgemeende persoonlijke belangstelling.

Hooggeleerde KERNKAMP, OPPERMAN en DE VOOYS, Zeergeleerde VAN HOORN en VAN HUFFEL, u allen moet ik mijn oprechten dank betuigen voor het onderwijs, dat ik van u mocht genieten.

Al degenen, die buiten den kring der docenten, mij zoo bereidwillig hebben ter zijde gestaan, tot het inwinnen van gegevens, welke voor mij in dit proefschrift van zoo groot belang zijn gebleken, breng ik hier mijn welgemeenden dank. Hooggeachte MEVROUW en PROFESSOR WEBER, u, die zoo vriendelijk waart, mij het vele, dat van Professor Allebé in uw bezit is, welwillend ter inzage te geven, betuig ik mijn groote erkentelijkheid. Dat de heer KNOEF zijn aanteekeningen ten mijnen dienste heeft willen stellen, bleek mij van groote waarde te zijn. Ook aan de Professoren AARTS en VAN DER WAAY, zoomede aan de heeren Mr. F. COENEN, S. MOULIJN, H. P. BREMMER, H. L. KLEIN VAN GOGH en Dr. J. W. KOLFF, wil ik hierbij nogmaals mijn hartelijken dank betuigen.

# INLEIDING.

Is het wel eigenlijk de taak van een kunsthistoricus, te schrijven over kunstenaars, wier nagedachtenis nog zoo levend is, als die van den man, onder wiens critisch-goedigen blik zoo vele thans nog levende en werkende schilders in Nederland hun levenstaak zijn begonnen? In dit geval houd ik het inderdaad voor niet overbodig, wegens de betrekkelijk weinige bekendheid van het werk van Aug. Allebé, en ook ter aanwakkering der tamelijk geringe belangstelling tot heden, nog eens de aandacht op dit korte hoofdstuk der geschiedenis te vestigen. Reeds vroeger had Jan Veth, o.a. in „Hollandsche teekenaars van dezen tijd" en in zijn „Portretstudies en silhouetten", en laatstelijk nog in 1917 in een artikel in het „Jaarboekje voor de vereeniging tot bevordering der grafische kunsten" op de belangrijkheid van dit al te achteloos behandelde materiaal, mede in verband met de ontwikkeling van de lithografie in Nederland, gewezen, hoewel het aantal van Allebé's steenteekeningen betrekkelijk klein is (39 stuks) en hoewel daarvan bovendien nog verschillende voorbeelden slechts in een luttel aantal afdrukken bestaan.

Reeds sedert den aanvang der 19e eeuw in Holland toegepast, maar aanvankelijk minder voor artistieke doeleinden dan voor het teekenen van landkaarten, wis- en natuurkundige figuren, muziekwerken, allerlei ontwerpen van patronen en andere illustraties ten behoeve van den handel, bleef de beoefening der steendrukkunst door schilders in die vroegste periode ten onzent eer een uitzondering. Later verandert dit dan wel langzamerhand, en neemt het aantal steenteekenaars in Holland gaandeweg toe, zoodat omstreeks 1850 bijna alle toenmalige schilders van eenige beteekenis zich met deze nieuwe, daarbij nu ook meer geperfectionneerde, grafische uitdrukkingsmethode hebben bezig gehouden.

Vooral werd de steendruk in die dagen, behalve zijn gebruik voor het reeds genoemde handelswerk, meer en meer middel tot reproductie. Men moet bij dit laatste echter niet vergeten, dat een geschikt middel om betrekkelijk goedkoope plaatjes naar het werk van anderen bij gedrukte teksten te verkrijgen, blootgesteld was aan de soms maar al te matige kieskeurigheid van uitgevers en boekdrukkers. Zoo gaat er dan, wanneer wij het totale Nederlandsche lithografische werk, dat in het midden der 19e eeuw ten onzent verschenen is, ziften, reeds onmiddellijk een zeer aanzienlijk contingent door de zeef, waaraan wij voor de aesthetische beschouwing niets hebben.

Een excuus voor deze achterstalligheid ten opzichte van het aesthetisch gehalte ligt wel is waar, zeker in strengsten zin, nooit in het onweerlegbare feit, dat hier ook andere dan aesthetische bedoelingen den doorslag hadden gegeven. Ook de eenvoudigste krabbel, de meest strak volgehouden lithografische teekening immers kan zóó zijn, dat wij er ons in verheugen. De eenige afdoende verklaring blijft, dat het aantal talenten voor dit vak hier te lande nooit zoo heel groot is geweest. De tallooze, toch vaak technisch behoorlijk verzorgde prenten, kunnen wij, behoudens uitzonderingen, moeilijk meer, uit een artistiek oogpunt beschouwd, waardeeren; zeer veel van dit werk kan men met geen andere praedicaten dan „saai en geesteloos" voorzien.

En toch schijnt men ook in Nederland, in gezaghebbende kringen van kunstenaars, de bijzondere qualiteiten, eigen aan de lithografie, reeds te hebben beseft en gewaardeerd, want als in 1820 de Koninklijke Academie van Beeldende Kunsten (later Rijksacademie van Beeldende Kunsten) te Amsterdam wordt gesticht, wordt ten behoeve van het onderwijs aan die inrichting ook een lithografische handpers aangeschaft; vermoedelijk is dit novum te danken aan het initiatief van een der directeuren, den bekenden J. A. Daiwaille (1786—1850), daar deze immers zelf verscheidene teekeningen op den steen heeft gemaakt. Volgens een mededeeling van wijlen Professor

A. J. DERKINDEREN aan den heer S. MOULIJN heeft de eerste zoomin van het instrument, de pers, als van proeven, die er mede gedrukt zouden zijn, iets kunnen vinden. Toch werden vermoedelijk de zeer talrijke teekenvoorbeelden, die Daiwaille vervaardigde, juist op die pers gedrukt, om vervolgens nog vele jaren lang op de Academie in gebruik te blijven. Daiwaille vertrok echter in 1826 naar Brazilië, en toen hij vandaar na twee jaar weer in Amsterdam terugkeerde, richtte hij een eigen steendrukkerij op en liet allerlei prenten verschijnen, waaronder wederom vele bedoeld als teekenvoorbeelden, die ons nu veelal saai en academisch in slechten zin schijnen, en dat zeker ook in zooverre zijn, dat er geen sprankje oorspronkelijkheid in opvatting en uitvoering is te bespeuren. Daarnaast verrast ons een enkel fraai en heel gevoelig geteekend portret, merkwaardig in deze menigte van middelmatig werk. Het is bij Daiwaille's pogingen niet gebleven.

Een kort overzicht over de niet al te groote schare van de voornaamste beoefenaars der steendrukkunst leert ons hun milieu kennen.

De firma F. BUFFA te Amsterdam gaf tusschen de jaren twintig en vijf en dertig enkele cahiers uit met z.g. „Buitenstudiën" naar het leven, van G. CRAAYVANGER, en ook studies van paarden door P. F. VAN OS (1808—1860).

Belangrijker en sterker nog, ook persoonlijker, was het werk van C. STEUERWALD, wiens portretten, vooral zijn zelfportret van 1828, een, voor deze jaren haast ongekende, pittige voordracht toonen.

Ook G. J. J. VAN OS (1782—1861), leerling van zijn vader Jan van Os, vooral bekend als schilder van stillevens en bloemstukken, teekende eenige voortreffelijk doorgevoerde bladen. Vooral het groote stilleven in lithografie van vruchten en bloemen, is door de strenge sobere teekenwijze tot een zeer fraai geheel geworden.

HUIB VAN HOVE (1814—1865), de zoon van B. J. van Hove en leermeester van Jacob Maris, teekende reeds in zijn jeugdjaren, omstreeks 1835, een serie groote stadsgezichten uit

Amsterdam en Rotterdam; koel en droog van opvatting, maar zuiver en streng van teekening. Beter is van hem het portret van W. J. NUYEN van 1839.

Een interessantere figuur nog was deze jonggestorven, hoogstbegaafde Nuyen (1813—1839), de vriend van Johannes Bosboom. Zijn werk draagt een uitgesproken sterk persoonlijk karakter; zoo ook zijn lithographisch œuvre, dat, ofschoon betrekkelijk klein te noemen, en sterk onder den invloed van DÉVÉRIA en ISABEY, levendig is van opvatting, alhoewel een enkele maal wat wild en romantisch, en soms ook wat onevenwichtig van compositie. Toch is dit werk altijd geniaal van karakter.

De twee prenten, die Nuyen teekende voor de uitgave van het „Koninklijk Museum van 's-Gravenhage" [1]), zijn van een groote voortreffelijkheid en verfijndheid, en, ofschoon bedoeld als reproductie naar de werken van oude meesters, behooren zij als zoodanig tot de beste uitingen van dezen tijd.

Deze uitgave van het Koninklijk Museum, in 1828 bij Desguerrois verschenen te Amsterdam, bevat zestig prenten in steendruk naar de schilderijen van de verzameling, die zich thans in het Mauritshuis bevindt. Opgevat eenigszins als de uitgave in Frankrijk van de „Galerie de la Duchesse de Berry", staat het wat de technische uitvoering betreft, hierbij volstrekt niet achter. Daar dit werk als geheel door Hollandsche kunstenaars moest worden uitgevoerd, liet Desguerrois, naar men zegt door den Belg MADOU, eenige jonge schilders, die hiervoor in aanmerking kwamen, onderrichten in de manier van steenteekenen voor reproductie, met een uitstekend gevolg. De teekenaars van deze bladen waren: C. C. A. LAST, J. W. VOS, G. CRAAYVANGER, N. PIENEMAN, W. J. J. NUYEN, VAN DER MEULEN, C. ELINK STERK, W. VERSCHUUR, P. G. BERNARD, P. A. BERETTA en H. VAN HOVE.

Omstreeks 1840 verschenen nog de volgende portefeuilles met lithografisch werk:

[1]) Zoo ook de enkele landschapstudies en het zeer fraaie blad „La corbeille de mariage". Een vrouwenfiguur zittend in een interieur.

1. Het „Hollandsche schilder- en letterkundig Album", een verzameling van teekeningen door onze voornaamste toenmalige schilders vervaardigd en gedrukt in de Koninklijke lithografische drukkerij van C. W. MIELING (1847—1849).

2. Het „Album des peintres hollandais et belges". La Haye, A. A. Weimar 1844.

3. De „Nederlandsche teekenportefeuille", een verzameling van oorspronkelijke teekenstudies door Nederlandsche schilders op steen geteekend. 's-Gravenhage 1846. C. W. MIELING.

Zoo ook verschenen er later nog:

Het „Album der schoone kunsten", Haarlem, J. J. van Brederode 1800—1854, waarin elke maand één lithografie verscheen.

Als een der voornaamste kunsttijdschriften gold wel de „Kunstkroniek", die in 1841 bij FUHRI in den Haag en van 1857 af bij A. W. SIJTHOFF te Leiden verscheen. Ook hierin werd elke maand een litho gepubliceerd. Dit tijdschrift heeft wel eene groote massa steenteekeningen het licht doen zien; bijna zonder uitzondering reproducties van schilderijen; in vele gevallen echter door de schilders zelf op den steen geteekend. Af en toe verscheen er ook eens een oorspronkelijke steenteekening tusschen al dit reproductiewerk. Na 1830 werd de lithografie in Holland steeds meer voor reproductiedoeleinden gebruikt en een groot aantal lithografen werkte nu speciaal voor dit doel, met meer of minder succes. De besten dezer reproducenten waren o.a. W. DE KONING, wiens werk iets minder droog was dan dat van de meesten zijner tijdgenooten, zooals b.v. C. C. A. LAST, die op een eenigszins gladde, brave, zoetelijke manier zijn voorbeelden nateekende. Beter nog waren sommige prenten van F. W. WAANDERS, A. C. NUNNINK, A. C. CRAMER, H. A. C. DEKKER, J. J. MESKER, etc.

Doch de meest verdienstelijke van al deze vrijwel machinaal werkende vaklithografen was wel F. H. WEISSENBRUCH, die zeer afwisselend was in zijn overtalrijk œuvre, beter of slechter, naargelang hij een goed of slecht schilder te copieeren had, en die bovendien soms verrassende portretten in lithografie

gaf. Hier te lande is het werken naar schilderijen etc. nooit op zoo'n hoogen trap van volmaking gekomen als b.v. in Frankrijk, waar eveneens de lithografie, na 1850 vooral, veel voor reproductie werd beoefend.

Onder de landschapschilders dezer jaren waren er ten onzent velen, die zich vroeg of laat met de steendrukkunst hebben bezig gehouden, en die hierin, als in elk geval oorspronkelijke teekenaars, vaak opmerkelijk betere resultaten bereikten. Tot een der oudsten onder hen behoorde: ANDREAS SCHELFHOUT (1787—1870), in zijn tijd zeer beroemd en later de leermeester van J. B. JONGKIND. Schelfhout maakte een aantal landschappen, meest wintergezichten, die ons heden, ondanks al de goede eigenschappen eenigszins wattig en suikerig schijnen, en die door den overdruk met een gelen kleursteen daarenboven een niet met onzen smaak meer overeenkomenden, voor ons dus onaangenaam chromoachtigen indruk verwekken.

Na Schelfhout kunnen als landschaplithografen genoemd worden: B. C. KOEKOEK (1803—1862), die somtijds een enkel goed gecomponeerd heuvellandschap lithografeerde en JAN WEISSENBRUCH, die wel is waar hoofdzakelijk het stadsbeeld tot onderwerp had verkozen, maar die toch eveneens enkele landschappen op steen teekende, welke evenals zijn prenten met stadsgezichten, strak van belijning en fijn doorwerkt zijn. Soms ook behandelde laatstgenoemde meer uitvoerige, weidscher opgezette composities, zooals het zeer fraaie blad met duinwerkers[1]) en een groote eveneens voortreffelijke teekening van een episode uit den watersnood van 1855. Ondanks de hier en daar voor ons gevoel wat te zeer tot het uiterste doorgevoerde detailleering in de teekening, toont hij zich in deze bladen toch een sterk persoonlijk talent, met een nieuwen, eigen kijk op het architectuursilhouet, zoowel als op het landschap met eenig bouwkundig detail, een genre, dat in de eerste helft der 19e eeuw in trek was. Het is alleen te betreuren,

[1]) Uitgegeven ten bate van het verschaffen van werk in de duinen aan behoeftigen. 1846.

dat in zijn steenteekeningen, door het overmatig gebruik van den kleursteen, dien de toenmalige drukkers in Holland blijkbaar nooit zoo heel goed in toepassing wisten te brengen, veel van de oorspronkelijke frischheid en pittige kracht verloren ging. Ook van J. H. WEISSENBRUCH (1824—1903) kent men eenige wel degelijk oorspronkelijke en krachtig geteekende bladen. Maar vooral is het toch WILLEM ROELOFS (1822—1897), die als landschapschilder tegen de z.g. opvatting van het „atelier", d.w.z. tegen de toenmalige recepten en academische overleveringen, lijnrecht ingaat; hij leidt het landschap in nieuwe banen en heeft ook een enkele maal als lithografisch teekenaar, in deze landschappen, reeds in 1846 en later nog, voor den Nederlandschen Spectator, zeer sterke en bijzonder karakteristieke specimina geleverd. Vooral het blad met hunnebedden, voor het album van den Nederlandschen Spectator, is tegelijk, met de groote soberheid van teekening, ruig en monumentaal van opvatting. Van JOH. BARTOLD JONGKIND (1819—1891) is slechts één lithografie bekend; een winterlandschap met schaatsenrijders, een motief, dat hij later zoo vaak nog in zijn schilderijen zou behandelen. Deze teekening is verschenen in de Kunstkroniek en is bij Mieling in den Haag gedrukt. Ofschoon dit tot op heden nauwelijks bekend geworden is, en het m.i. het eenige door Jongkind zelf op steen geteekende blad is, vertoont het toch geheel en al de, bij dezen uiterst begaafden schilder reeds zeer vroeg ontwikkelde eigen visie op het landschap, terwijl men er zeker Schelfhout's manier nog even in herkent, al is alles ruimer, en meer onder den onmiddellijken indruk van de natuur opgezet. De latere, klare, grootschere opvatting, zooals die ons uit Jongkind's etsen tegenstraalt, waarin het geheele geval als het ware in enkele veelzeggende lijnen wordt omsloten, is in deze prent nog niet tot uiting gekomen. Opmerkelijk is wederom, dat door de werking van den kleursteen, ook in deze prent, hoewel niet zoo hinderlijk en hard als bij de meeste steendrukken uit dezen tijd, wel eenigszins de sobere kracht van de teekening, die anders vooral in de boompartijen en de boerderij zoo fraai tot uiting is gekomen, verdoezeld wordt.

Nog zijn onder de groote schare van beoefenaars van de steendrukkunst, enkelen, die somtijds als teekenaars eenige kwaliteiten bleken te bezitten, of die althans enkele voortreffelijk doorwerkte bladen hebben uitgevoerd te noemen: SIMON VAN DEN BERG (1812—1891), J. PH. KOELMAN 1818—1893), J. J. VAN DER MAATEN (1820—1879), P. VAN DER VELDEN (geb. 1837) en J. C. VOGEL (geb. 1828). Wij beperken ons hier opzettelijk tot een opsommend overzicht.

Nog veel meer dan voor het landschap werd de lithografie toegepast voor het vermenigvuldigen van portretten, die op ruime schaal verspreid moesten worden, waardoor wij nog heden portefeuilles vol bladen met beeltenissen van predikanten, staatslieden, professoren en officieren bezitten, wier namen de geschiedenis in 't geheel niet of slechts voor een uiterst bescheiden deel heeft bewaard, en wier wellicht op zichzelf deugdelijke karaktereigenschappen, voor zoover ze uit hun trekken moesten hebben gesproken, in hun beeltenis door een al te conventioneele wijze van voorstellen meestal te zeer in het braafzalvende, het aangedikt-zelfgenoegzame, het braveerendkrijgshaftige of magistratelijk-imponeerende schijnen te zijn overgezet. De heer JAN VETH[1]) heeft indertijd reeds den, voor die dagen bewonderenswaardigen moed gehad, deze periode in zijn werk over de ontwikkelingsgeschiedenis van de lithografie in Holland, uitvoerig te beschrijven, waarbij hij tevens zuchtend erkennen moest, dat het nu juist geen verkwikkelijke arbeid had mogen heeten, daar het meeste, wat in die dagen gemaakt werd „zum Sterben langweilig" was. Neen, waarlijk, wij kunnen zijn oordeel slechts onderschrijven. Het schijnt ons, die iets verder van het tijdperk zijner studie afstaan, nog steeds zooals hij schreef.

Niet de tijd op zichzelf was onbelangrijk. Er bestaan ten slotte geen ten eenenmale onbelangrijke perioden, of althans zij kunnen slechts ons onbelangrijk schijnen, omdat wij ze te zeer waarnemen als het „gisteren", waarvan wij ons zoo juist

[1]) Die Lithographie von ihrer Erfindung bis zur Gegenwart (Holland door Jan Veth). Wien. Gesellschaft für vervielfaltigende Kunst. 1895.

hebben bevrijd of meenen te moeten bevrijden. Neen, deze teekenaars waren over 't algemeen onbelangrijke menschen, zooals men ze zeker ook in alle tijden aantreft, maar zij hebben ons bovendien door de toenmaals heerschende mode van het lithografisch portret een al te groote erfenis achtergelaten. Ook de, in die dagen algemeen voorkomende gewoonte, om als z.g. „souvenirs d'amitié" portretten in lithografie aan vrienden etc. ten geschenke aan te bieden, die dan maar al te veel kans hadden, vervelend te worden, omdat de conventioneel banale canon, volgens welke men werkte, tot een flauwelijk flatteerende gelijkenis leidde, werkte tot deze hoeveelheid mee. Men vergete niet, dat zulke lithografische conterfeitsels toen altijd nog goedkooper waren dan de nog niet lang geleden in zwang gekomen daguerreotypen of eerste photo's, waarnaar ze trouwens nog vaak genoeg werden vervaardigd, wat op zichzelf het gehalte weer niet verhoogde. Hoogst zelden worden we getroffen door iets bijzonders onder deze massaproductie. Inmiddels is het evenwel toch nuttig voor onze latere beschouwingen, ook niet geheel stilzwijgend aan dit verschijnsel voorbij te gaan. Immers, Allebé heeft juist op het gebied van het lithografisch portret zijn sporen wel degelijk verdiend en het is van belang den maatstaf voor zijn werk te zuiveren door een blik op de productie zijner tijdgenooten in Nederland, en straks ook op die van de tijdgenooten daarbuiten, te werpen. Nemen wij dus het geheel nog eens vluchtig in oogenschouw, dan presenteert zich dat ons heden zóó gegradueerd, als ik in 't kort zal trachten weer te geven.

Er zijn dan na J. A. Daiwaille nog te noemen: diens leerling Cornelis Kruseman (1797—1857), die vroeg reeds modelstudies op den steen teekende, waaronder eenige portretten. Een zeer goed blad van hem is het portret van de zangeres Henriette Sontag, zeker met veel stijlgevoel geteekend, dat nog van 1827 dateert. Voorts: Huib van Hove (1814—1865), die o.a. het reeds door mij genoemde fraaie portret van W. J. Nuyen in 1839 naar het schilderij van de Keizer vervaardigd heeft. Verder G. F. Eilbracht (gest. 1854), F. W. Waan-

DERS (± 1830), H. W. COUWENBERG (1814—1845) en HOFFMEISTER (± 1860), die in hun tamelijk omvangrijk werk af en toe een niet onverdienstelijk portret, maar dan ook nauwelijks iets boven dit niveau, gaven. Beter nog was C. ELINK STERK († 1840), die in de sobere en gevoelige uitbeelding van een doode en enkele tamelijk onbekende portretten zich deed kennen als een persoonlijk en vrij sterk talent. J. H. SPOEL (1820—1868), welke eveneens enkele uitstekend uitgevoerde beeltenissen gaf, die in weerwil van een ietwat wollige arceering toch vast en duidelijk plastisch van modelé blijven leverde technisch zeer verzorgde bladen. Onder de zeer vele portretten, b.v. van A. J. EHNLE (1819—1863), waarvan vele naar photo's of daguerreotypen zijn vervaardigd, zijn er enkele, die uitmunten door hun eenvoudig scherpe, doordringende teekenopvatting; gevoelig ook in de detailleering en wat betreft de karakteristiek van de af te beelden typen. Ik denk hier b.v. aan de portretten van TILANUS, DA COSTA, B. J. VAN HOVE, VERHULST, W. HUTSCHENRUYTER etc. Doch de meeste van deze portretten zijn eentonig glad en droog. Nog is te noemen, de als reproductie-lithograaf reeds door mij vermelde F. H. WEISSENBRUCH, wiens portret o.a. van den schilder B. J. VAN HOVE, in de Kunstkroniek verschenen, van een groote gaafheid en zorgvuldigheid van uitvoering getuigt. Ook in het historisch-romantische genre, dat ten onzent in deze romantisch getinte periode nogal druk beoefend werd, zijn enkele bijzondere prenten ontstaan. In de eerste plaats is hier te noemen: CHARLES ROCHUSSEN (1814—1894), die naast Allebé zeker als één der meest bekwame en zeer gezochte lithografen van zijn tijd gold. Hij heeft met Allebé de lithografie hier te lande tot een groote hoogte en verfijning gebracht. Ook was hij de teekenaar van vele reeksen illustraties; alles in een vaardige, elegante voordracht; niet zonder dat tikje zwier, dat ons heden licht als overdaad, als te veel „chic" verschijnt. Maar toch was Rochussen een echt illustrator, die naast de getrouwheid en duidelijkheid van de voorstelling, ook de wapperende weelde van het effect op de pagina

beoogt, al is dat effect voor ons soms een weinig theaterachtig, een beetje een galademonstratie, zoo draagt het toch in niet geringe mate tot het smakelijk uitzien der bladzijden bij. Het verwondert ons voorzeker allerminst, dat Rochussen juist voor het ballet, dat toen in den houten Schouwburg op het Leidscheplein te Amsterdam opgevoerd werd, voortreffelijke en raakgeteekende affiches vervaardigde. Met de tegenwoordige opvatting van den plakbrief hebben deze teer en luchtig geteekende prenten natuurlijk niets gemeen. Het zijn echter op zichzelf zeer decoratieve teekeningen, die meestal bepaalde scènes uit de balletten voorstellen. Dat was wat men toen van een aanplakbiljet eischte. De grootte is meestal 50 bij 80 cM. Zij zijn in zwarten inkt gedrukt, en de titel van het werk eronder in karakterlooze letters past er geenszins bij. Het papier is uiteraard inferieur. Deze platen kwamen indertijd bij Dieperink en bij Tresling van de pers. Steeds blijkt hier hoe Rochussen zich enkel en alleen voor de romantisch-fantastische scènes interesseerde, maar ook hoe hij die dan op de hem eigen persoonlijke wijze wist op te zetten. Als grafische kunstwerken hebben deze affiches ook heden nog hun blijvende waarde. Als een merkwaardig staaltje van de ongelooflijke snelheid, waarmede Rochussen gewoonlijk werkte, kan nog even vermeld worden, dat hij meestal tegen den middag den steen voor zulk werk ontving, en dat deze dan reeds den volgenden ochtend, voorzien van de teekening door den drukker afgehaald kon worden.[1]) Dit bewijst wel, hoe zeker en vlug hij uit het hoofd composeerde en hoe zijn onuitputtelijke fantaisie hem daarbij den vollen steun gaf. Tevens beschikte Rochussen ook over een volledige technische beheersching van het steendrukprocédé.

Voorts zijn na Rochussen nog te noemen als degenen, die het historisch-romantische genre in de lithografie beoefenden, hoewel lang niet met een dergelijk resultaat, W. H. Schmid (± 1845) Herman C. ten Kate (1822—1891) en J. C. D. Arnaud Gerkens (1823—1892).

[1]) S. Moulijn. De lithografische prentkunst.

Als eigenlijk genreschilder, die de lithografie nu en dan toepaste, kan nog genoemd worden: DAVID BLES, de in zijn tijd wellicht wat overschatte, heden dikwijls onderschatte, maker van ontelbare kleine kabinetstukjes met anecdotische tendenz, gemoedelijk burgerlijk, z.g. humoristisch van opvatting en glad oppervlakkig geschilderd. Zijn enkele litho's zijn, hoewel hij in dit zwart-wit af en toe een krachtiger noot te bereiken tracht, tamelijk wel van hetzelfde gehalte, en kunnen tegenwoordig moeilijk meer als ernstige uitingen op dit gebied beschouwd worden. Zoo was dit ook het geval met de gebroeders Herman en Mari ten Kate.

Een eenigszins aparte figuur was de schilder P. van der Velden, die veel landschappen schilderde met genrestoffage; soms ook wel riviergezichten. Zijn litho's, o.a. die met de schepen en de latere met Brabantsche boerin, missen geen persoonlijke kracht en bezitten een zekere eerlijkheid. Uit deze twee bladen is duidelijk op te maken welk een figuur van oorspronkelijke kwaliteiten van der Velden geweest moet zijn, bijna vrij van alle romantiek; een realist in den engsten zin van het woord, was hij zeker een figuur van eenige beteekenis in de ontwikkeling van onze kunst, en tot dusver weinig naar waarde geschat. Ook JOHANNES BOSBOOM (1817—1890) was mede op dit gebied een op zichzelf staande figuur, die zich reeds vroeg met steenteekenen bezighield. Wij kennen als oudste lithografie van hem twee stadsgezichten, samen op één blad, dateerende van 1833, „Buiten 's Hage en buiten Delft", gedrukt bij Steuerwald en Co. Opmerkelijk reeds door de vrij persoonlijke opvatting, de groote evenwichtigheid van compositie, door de krachtige, pétillante wijze van weergeven, dragen deze teekeningen nog zeer sterk de kenmerken van vroeg werk. De latere bladen zijn beter, zooals dat met den zingenden monnik „cantabimus et psallemus", naar zijn eigen schilderij en het interieur van een consistoriekamer met kinderen. De latere kerkinterieurs zijn romantisch, maar klaar en groot van opzet, zoo ook het zeer fraaie blad met den pastoor Duifhuys. Jammer alleen is, dat

veel van deze teekeningen ontsierd werd door het ongevoelig aanwenden van den kleursteen, die, vaak in een hard glazig bruin-gelen toon afgedrukt, de fijnheid en grijsheid der teekening zeer vertroebelt. Behalve de reeds genoemde prenten is hier voor ons doel vooral belangrijk te vermelden het kinderkopje [1]) van Josef Israëls (1824—1911), omdat dit vermoedelijk wel een van de zeer weinige teekeningen op steen van zijn hand is. Uitgevoerd in een vlotte frissche opvatting, geheel met het lithografisch krijt, zonder inkt, komt de gele kleursteen bij goede afdrukken in het geheel van den toon volkomen tot zijn recht. Overige proeven, die Israëls in zijn jeugd gemaakt zou hebben, zijn vermoedelijk niet bewaard gebleven.

Zoo is het ook slechts aan een toeval te danken, dat we heden ten dage van de hand van THIJS MARIS een oorspronkelijke teekening op steen bezitten. Dit blad nl., geteekend voor de Kunstkroniek van 1867, dat een moeder met kinderen voorstelt, en dat door den schilder naar een eigen potloodteekening, die vroeger reeds door F. H. WEISSENBRUCH was gereproduceerd, werd gemaakt keurde Matthijs Maris af, de steenwerd afgeschraapt en vervolgens door hemzelf verder bewerkt, waardoor nu in de plaats van de reproductie van Weissenbruch, een eigen creatie in de Kunstkroniek verscheen.

Neemt men met den heer Moulijn het jaar 1830 aan als het tijdstip waarop de lithografie — als branche van drukwerk met aesthetisch doel — de technische moeilijkheden van de eerste ontwikkelingsperiode te boven gekomen is, dan kan men zeggen, dat in de jaren 1840 tot 1870 hier te lande de verkregen resultaten op ruime schaal werden gebruikt; nog bleef de steendruk voorloopig voornamelijk reproductiemiddel, zoolang de fotografie nog niet door haar vele, geleidelijk verbeterde, mechanische methoden voor cliché's haar volle recht kon doen gelden. Naast de houtgravure werd

[1]) Verschenen in het album van den Nederlandschen Spectator van 1869 tegelijk met een teekening van David Bles, en „De hunnebedden" van Willem Roelofs, etc.

vooral na '40 de lithografie en de staalgravure allerwege als het materiaal voor illustratie gebruikt; daarentegen werden ets en kopergravure voor dit doel hoogst zelden meer toegepast. De vaklithografen in ons land, nl. zij, die in de drukkerijen uitsluitend voor de behandeling der steenen en het drukken werden aangesteld, of die losse lithografen, die er hun werk van maakten, om bijna doorgaans slechts voor enkele uitgevers te werken als steenteekenaars voor de reproductie, waren gewoonlijk tamelijk wel op de hoogte van wat men met de verschillende technieken op den steen bereiken kon, maar uit den aard der zaak waren zij tevens allengs wegens de juist hun maar al te bekende uiterste gevoeligheid van den steen, veel te voorzichtig en te angstvallig geworden. Juist daardoor voornamelijk heeft, naar het mij voorkomt, hun werk, nog geheel afgezien van de mate hunner begaafdheid, dat doode, zoetelijke en suf-onpersoonlijke gekregen, wat elke schilder, zoodra hij bij geval eens op den steen, die zijn gewoon materiaal niet was, teekende, dadelijk wist te vermijden. Geen eenigszins bekwaam en handig schilder kan zijn gewone, vrijere, lossere teekenmanier zoo maar dadelijk aan banden leggen, omdat een nieuwe techniek dit schijnt te vergen, en daardoor worden ook zijn litho's gewoonlijk veel krachtiger en geven zij de spontane uiting gemakkelijker weer. Ondanks deze zoo te zeggen openstaande deur tot de nieuwe mogelijkheden — want de nieuwe techniek baart voor den begaafde steeds nieuwe vondsten — en ten spijt van het zeer groot aantal beoefenaars van de steendrukkunst hier te lande, is er toch, zooals wij reeds herhaaldelijk constateerden, betrekkelijk weinig ontstaan van datgene wat wij in Nederland met een al te beduimeld woord „artistiek" noemen, (wat de Duitschers onder „das Künstlerische" verstaan) in deze nieuwe techniek althans. Dit „Künstlerische" is ten slotte een qualiteit, die uit de geheele persoonlijkheid voortvloeit, althans haar kracht geeft den doorslag en stelt ons al of niet critisch in ten opzichte van een grafische uiting. De beeldende kunst vereischt nu eenmaal altijd nog heel wat

meer dan de kennis van vormen, en beoogt iets anders dan met vaardigheid den schijn der werkelijkheid door nabootsing te verwekken. Een kunstwerk tot stand te brengen als een gesloten geheel, nl. door het onwrikbaar verband de onverstoorbare eenheid van stijl en rangschikking binnen zijn kader tot uiting te doen komen, was slechts aan enkelen vergund. De graad van persoonlijkheid van een enkel meester bepaalt dus in heel veel gevallen, en soms onverwacht genoeg, de kracht van een nieuw moment in de geschiedenis der beeldende kunst.

Zulk een persoonlijkheid is Allebé in de eerste plaats geweest, maar zijn de oorzaken voor het betrekkelijk lage peil der lithografie hier in Holland tot aan Allebé's verschijning nog niet ingewikkelder? Dat de lithografie bij ons, ondanks den ijver waarmee men haar diende, behoudens enkele gevallen, nooit dien graad van artistieke volmaaktheid had bereikt, zooals toentertijd in Frankrijk het geval was, ligt m.i. toch ook in het feit, dat de belangstelling van het publiek ten onzent in die dagen, en nog daarna, juist voor de grafische uitingen nooit van dien aard is geweest, dat zij voor de werkelijke kunstenaars als een aanmoediging kon gelden, om in deze techniek iets van blijvende waarde tot stand te brengen. Het publiek beschouwde nu eenmaal toen, maar ook nog vele jaren daarna, en dikwijls thans nog veelal, litho, kopergravure, ets, en andere grafische uitingen, slechts als een, voor illustratie noodig, min of meer aardig toegepast procédé, en zoo kwam de gedachte aan de mogelijkheid eener, geheel op zichzelf staande, hoogere kunstwaarde bij dergelijke materie bij velen in 't geheel niet op. Met de houtgravure, als reproductiemiddel een gecompliceerd en veel geduld eischend procédé, was het immers al niet beter gegaan. Veel uitgevers en drukkers waren ten slotte gedwongen geweest, hun houtblokken of cliché's uit het buitenland te betrekken en daardoor was ook de houtgraveerkunst in ons land in vergelijking met die van het buitenland, met name Engeland en Frankrijk, op zoo'n laag peil gezonken. Wel is waar zag nog

af en toe een gelegenheidsprent het licht, die bijna altijd door een of anderen middelmatigen teekenaar werd uitgevoerd; zelfs de z.g. premieplaten, die de Kunstkroniek reeds geruimen tijd lang uitgaf, deden meer door voortreffelijkheid van uitvoering, minder door persoonlijk kunstenaarschap, den maker onderscheiden. Een hoogst enkele bescheiden kunstuiting zou men nog kunnen waardeeren in dezen, dus tamelijk duffen tijd, nl. een aantal mooie illustraties op zoölogisch gebied. Afbeeldingen van vogels, kevers en andere insecten, voorkomende in wetenschappelijke werken, vroeger veelal in koper gegraveerd en geëtst, en vervolgens vaak met de hand bijgekleurd, verschenen na de uitvinding der lithografie en ten tijde dat zij toepassing vond als procédé voor illustratie, gewoonlijk in deze techniek en zijn dan soms zeer verzorgd uitgevoerd. Volgens den heer S. Moulijn schijnt een Duitscher, M. Wolff, in ons land het eerst voor dit doel dieren geteekend te hebben. Er bestaat o.a. een groot, door hem geïllustreerd prachtwerk over de valkenjacht, dat te Leiden en te Düsseldorf is uitgegeven. Zijn wijze van teekenen werd later weer nagevolgd door J. G. Keulemans en J. Smit, die beiden voor de firma Trap te Leiden werkten. Zij teekenden ook op den steen voornamelijk de afbeeldingen van vogels, die dan uit de hand geaquarelleerd werden. In hun eenvoudige opvatting en pretentieloosheid, hun zuiverheid van weergave, verdienen zij zeer zeker opgemerkt te worden.

Omstreeks 1860 werden nog de volgende tijdschriften met lithografische bijlagen opgericht.

In den „Nederlandsche Spectator", een weekblad, dat elken keer een politieke prent in steendruk uitgaf, verscheen een bijlage: „Het Album van den Nederlandsche Spectator".

Hierin kwamen dan enkele belangrijke bladen uit, die ik reeds ten deele genoemd heb. O.a. van Josef Israëls het kinderkopje (1869), van Willem Roelofs de hunnebedden (1869), dan nog enkele van niet al te veel geest getuigende composities van David Bles (1869) en vervolgens nog werk van Charles Rochussen (1870), eenige zeer fraaie en krach-

tige studies o.a. die van een Brabantsche boerin van Aug. Allebé (1870), verder werk van Joh. Bosboom (1870), L. Alma Tadema (1871) en enkele anderen.

De studiegenoot van Allebé op het atelier van P. F. Greive was diens neef, de jongere J. C. Greive, die voornamelijk als landschapschilder en -etser, naar 't mij voorkomt, nog te weinig naar zijn volle waarde wordt beoordeeld. In zijn gewoonlijk kleine landschappen, stadsgezichten en rivierstukken, zoowel in schilderij, als in ets, toont hij zich een oorspronkelijk talent, vrij van de gewone atelier-romantiek in de opvatting van het landschap. Soms blijkt hij eigenlijk nog meer teekenaar dan schilder te zijn. Ook heeft hij zich juist in de techniek van den steendruk op bijzonder gevoelige wijze geuit, vooral wat de toepassing van het kleurendrukprocédé aangaat.

Bij F. Buffa te Amsterdam is o.m. van zijn hand verschenen een groote serie in kleurensteendruk uitgevoerde Indische landschappen, naar composities van een zekeren Salm. In deze, voor Holland bijzonder fraai uitgevoerde kleurlithografieën, zijn de verschillende tonaliteiten en de tintschakeeringen volkomen tot hun recht gekomen, juist in verband met het zwart en wit van de teekening. Daarbij doet dit alles onopgesmukt aan, zonder zoetelijkheid of goedkoopen truc.

Even wil ik nog terugkomen op den door mij reeds eerder genoemden Hagenaar J. J. Mesker (1843—1890), die vaak voor de Kunstkroniek als reproductielithograaf werkte en weleens iets produceerde, waarin een streven naar meer leven en een zekere durf te apprecieeren zijn. Vaak echter verviel hij toch, door onvoldoende meesterschap over de techniek, die slechts door gestadige oefening rijpt, in een ruwe makelij, zoodat het geheel iets onbeschaafds krijgt. In 1877 werd ook het „Amsterdammer weekblad" voor 't eerst uitgegeven, waaraan nu van 't begin af aan de wekelijksche uitgaaf van een politieke prent was verbonden. Voor den eersten jaargang werd die prent vervaardigd door W. Steelink (1856—1928);

soms al wel door JOHAN BRAAKENSIEK (1858), later uitsluitend door laatstgenoemde, die in het vervaardigen van die prenten tot heden toe een merkwaardige, wel wat te oppervlakkige handigheid aan den dag legt, die zelden boven het gemoedelijke en soms wat burgerlijke uitkomt. Braakensiek's prenten verbeelden de altijd weer voor te stellen staatslieden en andere figuren in politieke situaties, voorzeker niet zonder zekere uiterlijke, zij het dan ook oppervlakkige en al te fotografische gelijkenis. Wat zij nu vooral missen, is in de eerste plaats ieder caricaturaal accent. De kunstenaar zelf blijft te objectief, hij heeft blijkbaar nauwelijks zelf een meening over zijn sujetten. Misschien ook genieten Braakensiek's prenten in Holland juist om der wille van deze afwezigheid van iedere overdrijving, waar immers de Nederlander zich, op gevaar af van voor fantaisieloos te gelden, zoo gaarne wars van toont, die populariteit, waarin zij zich tot heden toe in breede kringen mogen verheugen. Dit was immers voor een deel ook het geval geweest met de, in zijn tijd zeer populairen dilettant ALEXANDER VERHUELL (1822—1897), die met zijn geestloozen teekentrant, in een al te gemakkelijke, gladde, en op een z.g. komisch effect berekende imitatie van de groote Fransche teekenaars van zijn tijd verviel. Voor nog eenige kleinere, slecht verzorgde bladen zooals de „Uilenspiegel" en „Het humoristisch Album", ook nog voor het blad „De Lantaarn" leverde de te 's-Gravenhage wonende J. HOLSWILDER (1850—1890) — als kunstenaar een hoogst merkwaardige figuur — zijn werk, dat men toch ook weer niet mag overschatten, omdat het alleen staat in het land der blinden. Hij treft zonder twijfel door een tikje genialiteit, maar zijn teekeningen zijn toch vaak op den keper bezien slordig, onevenwichtig en onrustig. Vooral in de bladen voor het politieke tijdschrift „De Lantaarn" dat ± 1887 maar korten tijd heeft bestaan, vinden we dikwijls zijn goede stukken. Hij had de gewoonte der Fransche lithografen aangenomen, evenals Aug. Allebé, J. J. Mesker en daarvóór nog Chimaer en enkele anderen, om aan zijn krijtteekening af en

toe door een veeg lithografische vette inkt, zekere verrassende kracht en kleur te schenken. De wijze van werken met deze inkt was hier nog niet zoo algemeen, en behalve door Allebé en een enkele maal ook Rochussen, slechts bij uitzondering door de Hollandsche lithografen toegepast. Bij Holswilder[1]) echter bleven deze inktpartijen somtijds nog te veel op zichzelf staan, waardoor zijn werk vaak te onrustig en te rammelig werd. Het zoo in elkaar verwerken van de krijtstreek in de lithografie, gecombineerd met de door penseel of pen opgebrachte vette inkt of tusche, is iets wat de Fransche steenteekenaars als RAFFET, GAVARNI en MOUILLERON, om maar enkelen te noemen, zoo voortreffelijk verstonden, dat juist daardoor hun werk — vaak op uitnemende wijze gedrukt — zoo'n hoog kleurgehalte in het zwart en wit kreeg.[2]) Dat Holswilder overigens wel verstond een steen meer gesoigneerd te bewerken, bewijst zijn groote reproductielitho, die hij naar een, door Gust. Courbet geschilderden kop, heeft gemaakt. Daarmee sluit, voor zoover het mij gelukt is te observeeren, de kleine reeks.[3]) De zeer velen, die naast dit smalle gelid, op lithografisch gebied hebben gewerkt, behooren tot de handwerkers, tot de drukkerij-employés of tot een soort gelegenheidsteekenaars, wier matig talent geen aanleiding tot bespreking geeft.

Na hetgeen ik over den Hollandschen steendruk, en de ontwikkeling daarvan vermeld heb, uit den aard der zaak niet meer dan een kort en gedeeltelijk overzicht, lijkt het mij niet overbodig nog even een blik te werpen op hetgeen

[1]) Opmerkelijk zijn onder de prenten van zijn hand de caricaturen naar Dr. Schaepman en de prent van het Rijksmuseum.

[2]) Natuurlijk ben ik mij volkomen bewust dat deze technische trucs hier niet primair zijn, doch dat zij uitdrukkingsmiddelen waren, spontaan ontstaan door het verlangen van den artist om bepaalde partijen zoo expressief mogelijk te behandelen. Niet de manier bepaalt het gehalte, maar het gehalte eischt een manier.

[3]) Daarna ontwikkelt zich de Hollandsche lithografie in nieuwe banen, ook mede door den invloed, die er van Aug. Allebé als paedagoog aan de Academie uitging.

buiten Holland, in de eerste plaats Frankrijk, op dit gebied ontstond, al kan ook dit buitenlandsch overzicht hier niet zoo uitvoerig worden gegeven, als ik wel zou willen. De invloeden, die zich van het buitenland uit, met name uit Frankrijk, vooral op de ontwikkeling, ook op de technische, van de Hollandsche lithografie deden gelden, lijken mij voor mijn speciale onderwerp te belangrijk, om er over te zwijgen.

Ik zal daarom trachten, een kort overzicht te geven van de voornaamste stroomingen in de Fransche steendrukkunst van de 1e helft der 19e eeuw tot ongeveer 1870. Deze termijn kan tevens wel als het tijdstip worden aangenomen, waarop de eerste, m.i. belangrijkste periode van Allebé's lithografisch œuvre vrijwel wordt afgesloten, hoewel hij daarna nog voortreffelijke bladen geproduceerd heeft, zij 't dan ook slechts enkele. Reeds een eerste summier overzicht over de Fransche lithografie geeft ons een gansch ander beeld dan wij op grond van een uitgebreid onderzoek van den toestand in Nederland konden ontwerpen. De techniek, die Allebé grondig kennen wilde, had zich immers in landen waar de lithografie bloeide, middelerwijl, zooals dat altijd gaat in een periode van aanzienlijke productie, geweldig gecompliceerd. Er werd niet meer op goed geluk af met krijt over den steen gewreven of gestreken, en er werd evenmin zoo goed en zoo kwaad als 't ging, afgedrukt. Alles had zoo langzamerhand zijn bijzonderen eisch en vorderde buitengemeen veel zorgvuldigheid. En in geen land ter wereld werden die technische problemen zoo gewikt en gewogen als in Frankrijk gedurende de 1e helft der 19e eeuw. De lithografie is daar tot een hoogte van verfijning en tot een technische grondigheid opgevoerd, als nergens elders. Volgens MAX J. FRIEDLÄNDER in zijn voortreffelijk klein werkje „Die Lithografie" kan men zoo om en bij het jaar 1820 rekenen, dat in Frankrijk de steendrukkunst zich op de meest uitgebreide wijze begon te ontwikkelen en dat zij langzamerhand, niet natuurlijk alleen als „hohe Kunstleistung", maar ook voor allerlei andere doeleinden, op zoo ruim mogelijke wijze in toepassing werd gebracht.

De periode gedurende de dagen der restauratie, maar vooral tijdens de jaren na de Julirevolutie van 1830, was er een, waarin, in de politieke satire, in de caricatuur op het maatschappelijk leven, de persoonlijkheden, de vorsten en allerlei maatschappelijke toestanden, op zeer uitgebreide wijze van dit toenmaals nog betrekkelijk nieuwe procédé gebruik gemaakt werd, als een vlug te hanteeren, onmiddellijk effect waarborgende manier. Hier werd dus de lithografie om zoo te zeggen een integreerend onderdeel van de journalistiek. Ontelbare bladen verschenen, bijna doorgaans voortreffelijk van uitvoering en afwerking. Ook de herinneringen aan de triomftochten van Napoleon en zijn leger werden nog lang in beeld gebracht en hadden bij het groote publiek een enorm succes. Meesters als HORACE VERNET (1789—1863), die in zijn schilderijen en groote historische composities vaak leeg en hol blijft, en al te veel bravour ten toon spreidt in uiterlijkheden, terwijl zijn artistiek gegeven min of meer onbelangrijk blijft, hebben met RAFFET (1804—1860) CHARLET (1792—1845), EUGÈNE LAMI (1800—1890) VICTOR ADAM (1801—1867), BELLANGÉ (1800—1866), vooral in kleine lithografieën, naast allerlei matigs, toch heel veel fraais aangeboden. Zij allen teekenden een groot aantal vlot, raak belijnde en warm geaccentueerde bladen, boeiend vooral door de eigenaardige, koloristisch-krachtige aanwending van het krijt, dat in hun hand een vrijere streek voortbracht terwijl door de aanwending van den bovengenoemden inkt, hetzij lavis, waardoor het schilderachtige effect sterk werd verhoogd. De lithografie begon nu in dezen tijd in Frankrijk haar groote vlucht te nemen, en weldra stond dit land hiermede vooraan. Tusschen 1820 en 1830 is het aantal steendrukkerijen te Parijs zeer vermeerderd. Behalve ENGELMANN, de LASTEYRIE, GIHAUT, waren de voornaamsten daarna nog AUBERT, DELPECH, MARTINET, LANGLUMÉ, MOTTE en later nog BERTAUTS, LEMERCIER en nog eenige anderen. Buiten de reeds genoemde soldaten- en oorlogsscènes verschenen er albums met series litho's van landschappen en stadsgezichten. De grootste uitgave in dien

tijd was wel „Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France". Voor dit werk, ondernomen door baron TAYLOR teekenden o.m. artisten als: HORACE VERNET, BOURGEOIS, FRAGONARD fils, ISABEY, PAUL HUET, GÉRICAULT, INGRES e.a. De eerste serie hiervan verscheen ± 1820. Th. Géricault († 1824), die zeker een bijzondere plaats inneemt wat betreft de uitbeelding van het paard, de geniale, te vroeg gestorven romanticus, toont zich in elk opzicht veelzijdig. Hij is behalve de krachtige hanteerder van kwast en borstel, dien velen kennen, ook een voortreffelijk en oorspronkelijk lithograaf. Van hem kennen we een betrekkelijk kleine reeks prenten, in een zeer persoonlijke en nieuwe psychologisch-dramatische opvatting, met krachtige tegenstellingen van licht en donker, terwijl de vormen heel sterk uitgewerkt worden en de teekening overal scherp en marquant blijft. Hier treedt ook EUGÈNE DELACROIX (1798—1863) in den kring, tegelijk met GÉRICAULT een der hoofdmeesters van de Fransche romantiek; en zoo begon met hem in Frankrijk aanstonds een nieuwe, groote opbloei der grafische kunsten. De laatste kunstenaar, een geweldig compositeur, schiep een serie van in lithografie uitgevoerde teekeningen, illustraties voor Goethe's Faust, Goetz von Berlichingen en voor Shakespeare's Hamlet; verder nog zijn verschillende, zoo uiterst belangrijke prenten met wilde dieren in hun phantastisch élan; zijn altijd romantisch geheroïseerde paarden en tenslotte ook enkele portretten.

Ook DECAMPS (1803—1860), ACHILLE DÉVÉRIA (1800—1857), GRANDVILLE (1803—1847) en TRAVIÈS (1804—1859) waren in dezen tijd sterke figuren, en muntten, ieder op eigen wijze uit, door hun losse en zwierig elegante voordracht van teekenen. De politieke prenten van Decamps, soepel van teekening, de genrestukken van Dévéria en vooral die van HENRI MONNIER, onfeilbaar scherp, krachtig en tintelend van expressie, elk zeer individualistisch opgezet, behooren tot deze reeks, evenals de meesterlijk geteekende charges in de zoo fraai doorwerkte, stoute bladen van HONORÉ DAUMIER

(1808—1879) en zijn medestander, den meer als chroniqueur van het Parijsche leven bekenden, GAVARNI. (Guillaume Sulpice Chevallier 1804—1866.) Met deze beide laatstgenoemde grootmeesters bereikte de lithografie in Frankrijk wederom een nieuwe trap in haar periode van bloei. Ofschoon allebei zoo heel verschillend van aanleg en temperament, hebben zij door hun (politieke) Charivariprenten de z.g. journalistieke prentkunst op een nieuw peil omhoog weten te stuwen. En reeds daarvóór had Daumier, door zijn teekeningen voor het blad „La Caricature", door Charles Phillipon gesticht, de politieke charge tot een geheel nieuw gehalte gebracht. In hun geweldig omvangrijk en rijk gevarieerd œuvre is bijkans nergens ooit eenige zwakheid of slapte te bespeuren; altijd blijft hun stijl frisch, lenig en krachtig. Gavarni haast meer lithograaf dan Daumier, als men het woord technisch neemt, heeft uit den steen wel alle effecten te voorschijn gehaald, waartoe dit materiaal gelegenheid geeft; schitterend vaak en uitbundig blijven ook zijn levendigste en meest elegante composities, toch steeds hoogelijk verzorgd. Ongemeen krachtig is de koloristische suggestie, die van zijn monochrome prenten uitgaat. Naast de teere krijtlijnen pleegt hij gewoonlijk fluweelige, diepe tuschetinten te vlijen, waarin dan met behulp van de scherpe naaldpunt kantige lichtschijnsels met nooit falende zekerheid getikt of getrokken zijn.

Daumier daarentegen behandelt den steen eenvoudiger. Hij gebruikt doorgaans het vette krijt, om met brutaal nijdige streken, in vlug gekrabbelde caricaturen, of ook wel in uitvoeriger doorwerkte gevallen, steeds grootsch en monumentaal van opzet, de politiek en de zeden van zijn tijd te hekelen. Zijn composities zijn compacter, men zou bijna zeggen meer Michelangelesk, dan die van Gavarni. Tot de z.g. school van deze meesters behooren dan nog een aantal mindere grootheden, waarvan als de voornaamsten gerekend kunnen worden: DESPERRET (gest. 1865), JEAN GIGOUX (1806—1894), GENIOLE (1813—1861), E. DE BEAUMONT

(1821—1888), PIGAL (1798—1873), CHAM (1819—1879) en anderen.

Onder het tweede keizerrijk, in de nadagen der Romantiek, volgden dan de epigonen, die erop uit waren, om meer raffinement in de technische behandeling van den steen toe te passen en die behandeling voornamelijk ook geschikt te maken voor de goede reproductie. En juist deze meesters zijn het, die, ook al door de groote verspreiding van hun werk, een duidelijken invloed hebben uitgeoefend op de Hollandsche steendrukkunst van de 2e helft der 19e eeuw. Zij toch letten nu meer — zooals ook Gavarni soms deed — op de schilderachtige werking bij het teekenen op den steen, op een teerder sfumato, een fijner doezelen; men trachtte allerlei eigenaardigheden die zich in het oppervlak van een verfpâte voordoen weer te geven, om zoodoende de geschilderde origineelen in de reproductie zoo getrouw mogelijk te benaderen. Het resultaat overtreft veelal de verwachting. Wij denken o.m. aan LEON NOËL, CÉLESTIN NANTEUIL (1813—1873), die vele en zeer goede reproducties van schilderijen maakten, LOUIS LAROCHE, EUGÈNE LEROUX, maar vooral aan ADOLPHE MOUILLERON (1820—1881), die in deze manier van lithografeeren, naar werk van anderen, zijn meesterschap op zoo virtuoze wijze heeft getoond. Het weergeven van de speciale stofuitdrukkingen, de subtiliteit der toonverhoudingen, alles is bij den laatste vereenigd. Zijn bladen, naar Josef Israëls, Robert Fleury, Eug. Delacroix, Rembrandt, Leys, Meissonier, Decamps en vele anderen, maar bovenal de groote litho, die hij in opdracht van de Fransche regeering naar de Nachtwacht van Rembrandt vervaardigde, golden langen tijd terecht als de beste reproducties op den steen; ja, als de meest betrouwbare reproducties over 't algemeen. Hij was dan ook de leermeester, die Allebé al de geheimen en finesses van het steenteekenen onderwees. Gewichtig genoeg, want de steenen van Mouilleron en de zijnen werden met de meeste zorg geprepareerd en afgedrukt. De Fransche drukkers uit deze periode, waaronder BERTAUTS en LEMERCIER de voornaamsten waren, ver-

stonden hun vak uitstekend. Zij wisten om te gaan met die prachtige, diepzwarte inktsoort van een bijzondere samenstelling, die zulk een zwaar toongehalte waarborgt; en juist daardoor werd hun handwerk tot een hoogen graad van verfijning, tot een kunst op zichzelf, opgevoerd. Ook het juist toepassen en „toestellen" van den kleursteen, iets wat de Hollandsche drukkers nooit zoo volledig hebben verstaan als hun Fransche vakgenooten, was een der uitingen van gevoeligheid voor qualiteit, die de Fransche lithografie uit die dagen haar groote charme, haar warmte en leven gaf.

In de teekeningen van EUG. ISABEY (1804—1886), ADOLPHE HERVIER (1818—1879), EUG. CICERI (1813—1890), J. DUPRÉ (1811—1889), RODOLPHE BRESDIN (1825—1885) en nog vele anderen daarna, is duidelijk te zien, hoe door de savante behandeling het zwart met den tint samen tot volkomen harmonie gebracht zijn. En juist dezelfde technisch van groote routine getuigende, maar tevens bovenal door oorspronkelijke talenten gedragen richting van C. NANTEUIL en A. MOUILLERON, is het geweest, die naast enkele Nederlandsche en Belgische steenteekenaars ook de Duitsche schilderlithogafen naar voren brachten. Men denke aan H. HESS, FLAMM, VAUTIER, HOSEMANN en F. KRÜGER.

Ondanks dien invloed, de vaak hoog opgevoerde technische bekwaamheid en den voortreffelijk verzorgden druk, leverden echter deze Duitschers toch in vergelijking met hun Fransche collega's, betrekkelijk onbelangrijk werk. Alleen het lithografisch œuvre van ADOLPHE MENZEL (1815—1905), dat in alle opzichten van een individualiteit getuigt en dat altijd sterk is, kan men feitelijk als een uitzondering beschouwen. Zulk een hooge vlucht, als in Frankrijk, heeft de lithografie in Duitschland nooit genomen; ook later niet. Zij zou, zelfs niet met de hoogste artistieke maat gemeten, nauwelijks onze belangstelling verdienen, zoo niet Adolphe Menzel zich er zijn heele, lange leven mee had ingelaten. Ontelbare bladen van zijn hand ontstonden, illustraties, titelbladen, vignetten in penne-techniek, zoowel als in krijt. Dit alles geteekend met een

ongelooflijk rake zekerheid, onvermoeibare vlijt en een verbazend technisch raffinement. In zijn composities met vele figuren, vol beweging en actie, blijft Menzel altijd toch een man van goeden smaak, zonder ooit zijn realistischen aard te verloochenen. Alles berust bij dezen energieken ijveraar met stift en penseel op een nooit verslappende, bijkans gulzige en tevens doordringende studie der natuur. Meesterlijk zijn de bladen uit zijn Album „Versuche auf Stein mit Pinsel und Schabeisen" 1851. Zijn penteekeningen op steen vertoonen soms juist een voor ons belangwekkende, opmerkelijke verwantschap met dergelijke teekeningen van Aug. Allebé, zonder dat het mij — dit zij hier reeds gezegd — mocht gelukken, eenig nader verband tusschen deze beide, gretig studieuze naturen te ontdekken, laat staan te bewijzen.

Ook op de geschiedenis der Belgische lithografen, geloof ik niet dat het noodig zal zijn verder in te gaan, wat de eerste helft der 19e eeuw betreft, ofschoon in België verschillende meesters, o.a. Eugène Verboeckhoven (1799—1881), Charles Billoin (1813—1869), Th. Fourmois (1814—1871), Stroobant (geb. 1819), P. Lauters (1806—1875 en vooral Madou (1796—1877), zich in dit genre zeer hebben onderscheiden, en schoon zij zelfs, vooral in den beginne, eenigen invloed hebben uitgeoefend op onze eigen steenteekenaars, zoo is die invloed toch niet van zulk een ingrijpenden aard, dat het noodig zou zijn hier in verband met onze lithografie verder uitvoerig op in te gaan. Ook België ondervond de stuwende kracht van de Fransche en ook van de Engelsche lithografie, gedurende de eerste helft der 19e eeuw tot ongeveer 1840 à 1850. Sterker nog in dien tijd, dan later het geval was. De weinige, zeer goede steenteekenaars in ons land, onder wie zeker Aug. Allebé als een der eersten is te noemen, in het tijdvak tot omstreeks 1870, hebben, niet buiten die invloeden van Frankrijk en België, toch steeds een zeker nationaal en persoonlijk karakter aan hun producten weten te geven.

## AUGUST ALLEBÉ ALS LITHOGRAAF.

Na deze algemeene verkenning van het terrein, kunnen we tot de behandeling van leven en werk van Allebé zelf overgaan.

AUGUST ALLEBÉ werd geboren 19 April 1838 te Amsterdam, als zoon van den toen aldaar zeer bekenden medicus Dr. G. A. N. Allebé en N. Scheltema. Over de eerste levensjaren, de vroege jeugd van zijn eigen, zonder twijfel zeer begaafd kind heeft de practische gynaecoloog, die zijn vader was, ons geen nadere aanwijzingen nagelaten, noch in zijn geschriften, noch door eenige van hem uitgaande, bewaard gebleven, overlevering. Doctoren zijn soms voor hun eigen gezin niet op dezelfde wijze belangstellend als voor de gezinnen van hun patiënten, en dit is bij den drukken werkkring misschien niet meer dan natuurlijk. Ook Allebé's eigen herinneringen zijn, voor zoover wij zagen, nergens tot een of ander document gestold. Maar met dat al heeft men den knaap in het huis zijner ouders reeds vroeg gegund, wat voor hem een speciale behoefte moet geweest zijn, een deugdelijken teekenonderwijzer. Wij weten, door de te waardeeren notities van A. G. C. VAN DUYL in Elsevier's maandschrift van 1896, dat zijn ouders reeds vroeg den kunstschilder P. F. GREIVE hebben geraadpleegd, en al terwijl de jonge Allebé nog op school ging (bij Cox) kreeg hij van denzelfden Greive teekenlessen aan huis. Ook als kind schijnt hij, buiten de lessen, altijd veel te hebben geteekend, o.a. op de strookjes receptenpapier van zijn vader. Het is daarom aan te nemen, dat de van nature felle teekenlust van den jongen door de lessen werd aangewakkerd, en tevens aanstonds practisch geleid werd. Greive verstond het ook al vroeg bij den knaap de belangstelling voor het weergeven van de dingen, die hij rondom zich zag, op te wekken, en zijn bedrevenheid in het noteeren en krabbelen schijnt zich snel te hebben ontwikkeld. Er bestaat in de collectie

van Professor Max Weber te Eerbeek een potloodteekeningetje, voorstellende een stilleven met radijsjes, dat luidens de daarop voorkomende vermelding met datum, de jonge Allebé reeds op zijn zevende jaar gemaakt zou hebben. Het stilleventje, waarin het karakteristieke van de liggende vruchten, met een voor die jaren zeldzaam talent is geobserveerd en weergegeven, is wel een bewijs, hoe vroeg reeds schijnbaar onaanzienlijke dingen voor den knaap een aantrekkelijkheid hadden, een oogenlust waren, die hem de moeilijkheden bij het weergeven van dergelijke voorwerpen naar de natuur, deden overwinnen. De groepeering en stofuitdrukking, hoewel nog naïf, doen reeds een talent vermoeden. Ook de poging om de veelal ingewikkelde vormen naar de natuur zoo eenvoudig mogelijk weer te geven en te begrijpen, moet reeds heel vroeg en op verstandige wijze zijn opgewekt. Dat hij vroeg veel, ja, doorloopend moet hebben geteekend en geschetst, bewijzen de teekenstudies, die nog uit de jaren 1851 en 1852 dateeren. Het zijn bijna altijd detailteekeningen (collectie Weber te Eerbeek) en de kleine studie in potlood van het, voor andere schilders uit dien tijd nauwelijks boeiend gedeelte van een dak, van 1853 (Museum Willet Holthuyzen) is reeds geconstrueerd met behulp van dat scherp analytische vermogen van observatie, dat den kunstenaar later vooral kenmerkt. Ook de gave, om de geheele structuur en de onderdeelen klaar en groot tot afbeelding te brengen, toont zich hier onbegrijpelijk vroeg ontwikkeld. De jonge schilder en teekenaar had toen naar het schijnt al eenigen tijd les van P. F. Greive, en ofschoon Allebé zelf op lateren leeftijd niet heel erg te spreken was over de persoon en de wijze van onderricht geven van zijn eersten leermeester, zoo lijkt ons toch deze eerste periode van studeeren onder Greive's leiding niet zonder beslissenden invloed voor later werk van Allebé geweest te zijn. Nu was Petrus Franciscus Greive (1811—1873) een bekwaam, niet ongetalenteerd schilder, daarbij ook, voor zoover wij kunnen zien, een verstandig leidsman, die, ofschoon hij nooit een naam als kunstenaar van weidsche beteekenis heeft gemaakt, toch in zijn

dagen, ook door anderen, als een goed paedagoog werd beschouwd, wat hij, naar het schijnt, ook zelf bijtijds begrepen had, zoodat hij zich op lesgeven toelegde. Wat wij nu kennen van Greive's werk — o.a. de stukken in Teyler's Museum te Haarlem — en wat de lithografieën aangaat, stukken met historische onderwerpen en enkele genretafereeltjes, zoomede het m.i. ten onrechte door Jan Veth zoozeer geprezen portret van den componist Kalliwoda, is tegenwoordig moeilijk meer naar juiste waarde te wegen. Zeer zeker is hij geen sterk-oorspronkelijke figuur geweest en vermoedelijk zal de toen reeds tamelijk wel zijn eigen weg voor zich ziende jonge schilder, de leemten in het talent van zijn mentor gemerkt hebben. Het feit echter, dat Allebé toch bij tusschenpoozen, herhaaldelijk weer bij hem in de leer kwam, geeft aan, dat de adept toenmaals toch nog tamelijk op Greive's oordeel gesteld scheen te zijn. Greive had omstreeks het jaar 1840 als atelier een z.g. loge in het toenmalige gebouw van de Koninklijke Academie van Beeldende Kunsten te Amsterdam, waar hij reeds spoedig eenige leerlingen had verzameld, en waar zoo, zonder dat het in den oorspronkelijken opzet had gelegen een kleine bijzondere schilderschool ontstond binnen de muren eener officieele schilderschool.

Greive en één van zijn oudste leerlingen, H. J. Scholten, de latere conservator van Teyler's Stichting te Haarlem, kwamen, toen het zoover was, tot het besluit, ter voortzetting van het onverwacht bedrijf een eigen atelier te bouwen. Daartoe vonden zij een terrein aan den uitersten rand der stad, op de Schans, tusschen de Utrechtsche poort en de voormalige gasfabriek. Hier had men toen, in 1847 tot ± 1867, evenals nog een tijd later in de Plantage, z.g. theetuinen met buitenhuisjes of koepels, die vaak min of meer in staat van verval verkeerden. In één van deze theetuinen bouwden nu Greive en Scholten hun atelier en het bleef daar gevestigd, totdat omstreeks 1867, toen het nieuwe Amsterdam de ruimte voor zijn uitbreiding opeischte, deze werkplaats moest worden gesloopt. De toeloop van leerlingen in Greive's atelier begon weldra zoo

groot te worden, dat zijn eigen werk meer en meer op den achtergrond geraakte. En overeenkomstig zijn reputatie als leeraar en paedagoog, schijnt hij, binnen de perken eener, wellicht wel wat bekrompen, heerschende opvatting, ook een tamelijk juisten blik en een gezond oordeel te hebben gehad. En hoezeer Allebé zelf in later jaren, vaak in kernachtige bewoordingen, in een kring van vrienden en kennissen, afkeurend over het toentertijd bij Greive genoten onderwijs zich mocht hebben uitgelaten, zoo is toch in verband daarmee niet duidelijk, waarom hij later, na zijn studieperiode aan de Academie en te Parijs nogmaals een soort cursus bij Greive heeft doorgemaakt. Greive's talent kan hem niet hebben aangetrokken. Schold hij diens werk niet, kenmerkend genoeg, uit voor kunst van de Looiersgracht? Wel weten wij, dat Greive niet altijd onpartijdig tegenover zijn leerlingen stond, al poogde hij zoo veel mogelijk voor de eigenaardigheden en den bijzonderen aanleg van elk van hen den grootsten eerbied te koesteren.

Onder de velen, die zich onder zijn leiding gevormd hebben, waren o.a. H. J. SCHOLTEN, G. WESTENDORP, J. WALRAVEN, J. C. GREIVE JR. (neef van P. F. Greive), Jhr. L. J. STORM VAN 'S GRAVENSANDE, AUG. ALLEBÉ, J. TAANMAN, A. C. CRAMER en na 1867, toen Greive een ander atelier had ingericht[1]), kunnen we o.m. nog JAN VAN ESSEN, H. KEVER en J. J. L. TEN KATE noemen.

Aug. Allebé verscheen weer in deze werkplaats in 1860, nadat hij zijn eerste onderricht van P. F. Greive allang achter den rug had, en zijn studietijd aan de Academie van Beeldende Kunsten en te Parijs eveneens juist ten einde had gebracht. Het atelier bestond toen al dertien jaar. Zijn studiegenooten waren hier in het jaar van zijn intrede waarschijnlijk Jamin, Léon en de jongere J. C. Greive. Al dadelijk werd Allebé hier door deze medeleerlingen, om zijn grooten aanleg, zijn ijver en nauwgezetheid eenigszins benijd, maar tevens was hij bij zijn leermeesters P. F. Greive en Scholten in aanzien, zooals van Duyl weet te verhalen. Scholten speelde dus, als wij deze

[1]) Aan de Stadhouderskade.

mededeeling moeten gelooven, op dit atelier niet enkel de rol van stillen vennoot, integendeel, we weten[1]), dat hij Greive weleens bij het lesgeven en corrigeeren verving, en dat dus ook Allebé hem van toen af min of meer als zijn leermeester moet hebben beschouwd. Voordien was, na de vermelde oudste lessen, het voornaamste onderricht, dat Allebé genoten had, dat aan de Koninklijke Academie van Beeldende Kunsten te Amsterdam geweest. Vermoedelijk kwam hij gedurende dien tijd geregeld met P. F. Greive in aanraking. Op de Academie had hij onder leiding van L. Royer gewerkt en veel naar pleister, en later naar het levend model geteekend. In de bijlagen van de Academie van Beeldende Kunsten vinden we den naam van Allebé reeds in 1855 vermeld. Het is het jaar, waarin hij ook in Antwerpen korten tijd heeft verblijf gehouden, en waarin hij eveneens te Brussel is geweest, waar hij o.a. veel in de Musea heeft gestudeerd en geteekend, en waar hij ook copieën maakte. Ook studies uit het Museum Wiertz zijn nog bewaard gebleven uit deze periode (collectie Weber, Eerbeek); verder had hij daar voornamelijk naar Rubens, Teniers, Pieter de Hoogh, Charles Jacque en andere meesters, geteekend. Van het werk, door hem aan de Academie te Amsterdam gemaakt, zijn eveneens in de genoemde collectie Weber interessante voorbeelden. Het zijn hoofdzakelijk teekeningen naar pleistermodellen, zooals wij boven reeds zeiden, uitgevoerd in zwart krijt, dikwijls op grijs papier, om ze dan met wit krijt even te kunnen ophoogen. Een enkele maal werd er ook met den doezelaar gewerkt, om groote licht- en schaduweffecten te verkrijgen. Dit alles is natuurlijk niet meer dan het werk van een veelbelovend leerling, dat zich door de ingetogen, van zin voor stijl getuigende, voorname opvatting, onderscheidt, en dat door de strafheid van uitvoering zeker boven andere dergelijke schoolstudies van die dagen uitmuntte.

In dit verband kan het van belang zijn, als wij ons eens trachten te oriënteeren over den gang van het toenmalige onderwijs aan de Academie van Beeldende Kunsten. De mij,

[1]) A. G. C. van Duyl: Aug. Allebé. Elsevier 1896.

dank zij tegemoetkomende hulp, ter hand gestelde oude reglementen, laten over den studiegang geen twijfel. In 1853, dus één jaar na of eenigen tijd vóór Allebé's intrede in die inrichting, al naar gelang de wijze, waarop men den bovengenoemden puzzle in de dateering der perioden wil oplossen, luidt het nogal draconische recept als volgt: „De kweekelingen aan de afdeeling voor de teeken- en schilderschool, worden verdeeld in drie rangen." De 3e rang was de laagste rang, waarvan nl. de klasse der beginners in twee afdeelingen was verdeeld, en wel:

1. „Voor het teekenen naar voorbeelden van het menschbeeld en geheele academiebeelden of heele menschenbeelden."

2. „Voor het teekenen naar voorbeelden van het menschbeeld, waar voor de beste teekening een belooning of getuigschrift werd uitgereikt."

Ook werd geteekend naar allerlei andere pleisterfragmenten, waarvoor als belooning een kleine bronzen [1]) medaille werd gegeven.

De tweede of middelste rang bestaat eveneens uit twee afdeelingen:

1. „Voor oefeningen in het teekenen en schilderen naar pleisterbeelden en ledematen."

2. „Voor het vervaardigen van ontleedkundige teekeningen en teekeningen in dien naam naar pleisterafgietsels" (nl. pleisterafgietsels naar anatomische fragmenten van het menschelijk lichaam).

„Als belooning werd hiervoor o.a. de groote bronzen medaille uitgereikt; ook werd nog geteekend en geschilderd naar den ledeman en naar het pleister."

De eerste of allerhoogste rang bestond uit 3 afdeelingen. Hierin werd voornamelijk naar levend model gewerkt. Ook deze hoogste klasse was verdeeld in drie afdeelingen:

1. „Voor oefeningen naar het naakt model; met belooning de groote zilveren medaille."

[1]) Jaarlijks had er eenige malen een concours plaats onder de leerlingen in het teekenen en schilderen naar diverse onderwerpen.

2. „Voor het schilderen naar het naakt model; belooning de kleine vergulde medaille."

3. „Voor het schetsen van hoofd en uitdrukking en het ontwerpen van geschiedkundige voorstellingen. Belooning, de groote vergulde medaille."

Bij dit laatste gedeelte was o.a. als voorwaarde gesteld, dat de kweekelingen hieraan in afzondering moesten werken. Ook over de z.g. loges kan nog het volgende vermeld worden. Wanneer een leerling vier jaar lang de lessen aan de Antiekklasse of beeldhouwersklasse naar behooren had gevolgd, kon hij een loge, dat is een klein atelier krijgen, om zich in afzondering aan het werk te kunnen wijden, uitsluitend onder toezicht van den hoogleeraar. Dit was dan een soort stelsel voor beloningen en tegelijk ook een soort vrije werkzaamheid binnen het Academiegebouw. Het gebruik van deze loges was eerst voor niet langer dan 6 maanden toegestaan, kon echter met 6 maanden worden verlengd, doch mocht de 18 maanden niet overschrijden. De termijn werd later op twee jaar gesteld, daarna werd nog eens een langere termijn toegestaan. De leerling had in zulk een geval ook zelf de keuze van het model, waarvoor hij trouwens ook zelf de eventueele kosten moest betalen. Ook hierin is later eenige wijziging gekomen. Deze verschillende loges waren heel boven in het Academiegebouw, en het werken in zulk een loge kon worden beschouwd als een nog steeds half van de buitenwereld afgesloten begin van het vrije atelierleven. Voordat Allebé naar de Academie ging, was deze tot 1880 in het vroegere oude mannenhuis, tegenwoordig de Universiteit, gehuisvest.

Later, na 1880, betrok men het nieuwe Academiegebouw op de Stadhouderskade. Als studiegenooten vond hij er o.a. L. J. van Erven Dorens, F. M. Dessaur, J. J. Zuidema, A. Faurel, J. H. Veldhuyzen, H. J. Burgers etc.

Reeds vroeger, in 1855, vinden we Allebé's naam onder de meer bekenden. Hij kreeg in dat jaar nl. de kleine zilveren medaille, met F. M. Dessaur, voor het schilderen naar het naakt model op den winterdagcursus, die toen nieuw was georgani-

seerd. In hetzelfde jaar 1855 ontving hij met L. J. van Erven Dorens en J. J. Zuidema nog een eervol getuigschrift. Voor het teekenen naar pleisterbeelden kreeg hij in datzelfde jaar, evenals voor het teekenen naar ontleedkundige teekeningen, met J. J. Zuidema en Broos de groote bronzen medaille. Voor het practisch oefenen naar de anatomie aan het skelet verwierf hij nog de bronzen medaille. Zoo is het dan niet te verwonderen, dat de vroeg onderscheiden jonkman na niet te langen tijd voor een loge in aanmerking kwam. In het rapport van toewijzing der loges van het jaar 1856 leert men, dat o.a. J. H. Veldhuyzen, Aug. Allebé, J. van Dijk en Taurel om het gebruik van loges hebben verzocht. Allebé, noch L. J. van Erven Dorens hadden die te voren als leerlingen der Academie gehad. Zij kregen er nu elk een toegewezen. Allebé werd loge no. 5 gegeven als een bewijs van de waardeering voor zijn vlijt en groote bekwaamheid. Tot de commissie van onderwijs behoorden te dien tijde M. J. Tetar van Elven, de latere leeraar aan de Polytechnische school, als secretaris. In de vergadering van 7 November 1856 wordt den gebruikers der loges, onder wie ook Aug. Allebé, een verlenging toegestaan, daar zij er gedurende den afgeloopen tijd nuttig gebruik van hadden gemaakt. Josef Israëls en Kruseman van Elten hadden indertijd, als jeugdige kunstenaars van buitenaf, eveneens gesolliciteerd, doch waren wegens plaatsgebrek afgewezen.

In het jaarverslag van de Academie van 26 Mei 1857 vinden we opnieuw vermeld, dat Aug. Allebé voor het beste schilderen naar het naakt model de groote zilveren medaille kreeg. Bij het teekenen naar het naakt werd hem eveneens de groote zilveren medaille toegekend. Uit dit alles blijkt ten duidelijkste zijn reeds vroeg ontwikkelde vaardigheid, volgens het oordeel der Academie. In ieder geval bezit hij dus de gaven om de groote technische moeilijkheden, die het vak op dezen trap meebrengt, te overwinnen. De enkele figuurstudies van hem, met zwart krijt geteekend uit deze periode, die nog in de Academie bewaard worden, doen bij vergelijking met het werk van anderen ons heden nog blijken, dat zijn persoonlijke kant zich

vooral ontplooide. Ging hij bij het pleisterteekenen scherp nauwkeurig te werk, zonder ooit in het angstvallige te geraken, bij de figuur- en portretstudies uit dien tijd is hij opmerkelijk veel losser en vrijer in de behandeling van het modelé, en bij het ineenbouwen van de onderdeelen van het menschelijk beeld. Bijzonder fraai en subtiel van behandeling is een vroege, ovale potloodteekening van 1856, voorstellende Allebé's moeder en zusje (collectie Weber, Eerbeek), strak en zuiver van teekening, de potloodstreken opgehoogd hier en daar met witte dekverf. Dit werk is bovendien reeds, door houding en uitdrukking der figuren, tevens geheel vrij van alle, in die dagen zoo gangbare, romantische sentimentaliteit. Behalve het teekenen en schilderen van pleister en model werd op de Academie nog aan de leerlingen opgedragen onderwerpen van historischen aard ineen te zetten en uit te werken tot een „historische samenstelling", zooals dat indertijd eenigszins puristisch genoemd werd.

Uit de notities van 1857 b.v. lezen we wat deze onderwerpen o.a. behelsden, als een merkwaardig staaltje voor den toen heerschenden smaak en den graad der critiek. Natuurlijk vallen onder het begrip „historisch" ook alle historisch en dramatisch getinte onderwerpen uit de bijbelsche geschiedenis, b.v. „Josef door zijn broeders aan de Egyptenaren verkocht", „Adam en Eva na den val", „De Jeugdige Tobias", „Abraham, Isaäk zegenend", en dergelijke meer. Bij het mededingen om den prijs voor het behandelen van dergelijke onderwerpen kreeg de jonge Allebé evenwel getuigschrift noch eerevermelding. Men schijnt dus zijn talent voor composities minder gewaardeerd te hebben.

Jammer blijft, dat wij over Allebé's eigen gedachten en ondervindingen tijdens de dagen van zijn werken in de loge, zoo weinig weten. Brieven en overlevering laten ons in den steek. Men heeft bij de studie van Allebé's leven telkens het gevoel: „wat moet deze man, van wien zoo vele verhalen en anecdoten in omloop zijn, toch gesloten zijn geweest ten opzichte van zijn intieme gevoelens". Merkt men eens iets van

hem, dan is het voor het meerendeel de meest nuchtere zakelijkheid. Men leze b.v. het briefje van 1857, toen een der houders van een loge, Egenberger, vertrok, omdat hij directeur geworden was van de Groninger schilderacademie „Minerva" (9 Juli 1857) [1]). Allebé reageert onmiddellijk op die gebeurtenis met een schrijven, maar ook slechts met een schrijven van half-officieelen aard, aan het bestuur der academie:

„Daar de loge van den heer Egenberger door het vertrek van dien heer vacant zal komen, neemt de ondergeteekende de vrijheid, den raad van bestuur der Academie te verzoeken, die loge te mogen betrekken, dewijl die waarin hij zelf tot dusverre gewerkt heeft, des zomers ondragelijk heet en des winters, gelijk de ondergeteekende reeds ondervonden heeft, schier niet warm te stoken is."

Het toch altijd curieuze document eindigt met de signature „August Allebé, kweekeling der Academie".

In datzelfde jaar kent men hem nog de kleine vergulde medaille toe, zonder dat echter wordt vermeld, waarvoor; vermoedelijk voor het modelteekenen; de volgende, in het algemeen zeker vleiende opmerking, is het eenige commentaar:

„Allebé heeft de meeste en beste proeven geleverd".[2])

Sedert dien werkt hij in zijn nieuwe loge, waarvoor wij thans in de verslagen van de vergadering der commissie de volgende beslissing lezen:

„In de vergadering van de commissie van onderwijs van 25 Oct. 1857 wordt voorgesteld en besloten tot het continueeren van het gebruik der loges van Allebé en anderen."

Hij werkte in den loop van dit jaar nog aan de meer genoemde onderwerpen van z.g. „historische samenstelling", voornamelijk uit de bijbelsche geschiedenis.

Bij het mededingen om den hoogsten prijs moest hieraan, volgens de boven afgedrukte bepaling, in afzondering worden gewerkt. Wederom verwierf echter juist Allebé bij deze mede-

[1]) Deze loge van Egenberger wordt nu ook aan Allebé verleend.
[2]) Tegelijk met hem kregen nog A. Veldhuyzen de groote zilveren medaille en D. C. Artz een getuigschrift.

dinging noch medaille noch getuigschrift, noch zelfs een vermelding. L. J. van Erven Dorens was de gelukkige en werd met den eersten prijs bekroond. Helaas kunnen wij op 't oogenblik niet beoordeelen en vergelijken, in hoeverre deze bekroning ons ook heden nog juist schijnt. Noch van Allebé, noch van de anderen, is van dat soort werk uit dezen tijd iets overgebleven.

Typeerend is wel, dat Allebé bij zijn herhaald dingen naar den prijs voor dit academisch onderwerp, nooit eenig blijk van waardeering mocht ontvangen. Vermoedelijk lag de oorzaak hiervan in het feit, dat de jonge schilder zich moeilijk kan aanpassen aan den dwang van de bepalingen, aan de mededinging in dit concours verbonden. We weten immers toch uit zijn later werk, hoe vaak en hoe voortreffelijk hij overigens historische composities verstond samen te stellen. In de teekeningenverzameling van het Museum Willet Holthuyzen zijn hier treffende voorbeelden van te vinden.

Bij het concours in schetsen „van hoofden van uitdrukking", zooals dat indertijd genoemd werd, was het gegeven onderwerp aldus samengesteld en omschreven: „De uitdrukking van een meisje uit den beschaafden stand, tegen den zin haars vaders verkeerende; de vader van zijne weigering teruggebracht, eindigt met zijne toestemming tot het huwelijk aan het bedrukte meisje te geven." — De gevraagde expressie is: het moment harer vreugde. — Op dit wel wat larmoyante en spitsvondig uitgedachte onderwerp hebben de toenmalige kweekelingen, mede in afzondering, hun krachten moeten beproeven. Men wordt onwillekeurig aan van Deyssel's psychologische boutade herinnerd, waar hij na lang overleg besluit „het gezicht te trekken van een graaf, die er over denkt welk verjaardagsgeschenk hij morgen aan zijn dochter zal geven".

Wederom waren het Veldhuyzen, van Erven Dorens, Allebé en de overigen, die hier aan meededen. Ook ditmaal kwam Allebé niet in aanmerking. Maar de lust in zijn werk heeft deze matig bekroonde in die maanden toch allerminst verloren.

Hij schilderde en teekende juist in dezen tijd, ook buiten den Academischen arbeid, vele portretten, zoowel van personen uit zijn naaste omgeving, als van allerlei andere. Uit deze periode dateert immers het bijzonder fraai geschilderde portretje van zijn zuster (eigendom van Mevr. Vennekool te Amsterdam), indertijd tentoongesteld in den kunsthandel KLEIN VAN GOGH, December 1927, en gereproduceerd in het Maandblad voor Beeldende Kunsten, Januari 1928. Door een 18-jarigen jonkman geschilderd, frappeert dit portretje door zijn wonderbaarlijk, bijna in eersten aanleg, gaven schildertrant. Ondanks een nog ietwat schuchteren, soms bedeesden toets, is het modelé toch overal flink en zuiver gebouwd. De kleur is met veel gevoel verzorgd, alle partijen zoo geheel doorwerkt in hun teerste schakeeringen van toon; de persoonlijke opvatting van den zoo jeugdigen schilder verschijnt als voldongen feit in dit expressief conterfeitsel. Ook zelfportretten ontstonden, zooals dat van 1856 (Kunsthandel Klein van Gogh), stoerder nu van schildering; het gelaat licht tegen den diepen toon van den achtergrond. Misschien uit dezen tijd, maar waarschijnlijk nog uit een wat vroegere periode moet ons inziens eveneens de, zoowel te Amsterdam, als te 's-Gravenhage tentoongestelde, kleine waterverfteekening van een kind als vogelverschrikker in een korenveld dateeren, waarin Allebé, in een toen nog als wat buitenissig geldende techniek, door het gecombineerd aanwenden van de sapverven met de witte dekverf, ook wat de aquarelbehandeling betreft, bijzondere resultaten bereikte. In zulk soort kleine teekeningen beheerschte hij de zoo moeilijke techniek van de later ten onzent met zoo veelvuldige schildermaterialen, hooger opgevoerde aquarel reeds ten volle.

Ten opzichte van het soortgelijke werk van 1854 is een merkbare vooruitgang te constateeren. Van 1858 dateert ook het portret van zijn vader, Dr. G. A. N. Allebé, (vroeger in bezit van mevrouw Bekker—Allebé), waarin, behalve de serieuze schildersqualiteiten, wat de detailobservatie aangaat, de losse levendigheid van voordracht, tegelijk een zekere verder-

dringende verdieptheid valt waar te nemen, wat den psychologischen kant van de expressie betreft. Dit portret, dat in olieverf is uitgevoerd, behoort zeker tot de best geschilderde beeltenissen, die tusschen 1850 en 1860 zijn ontstaan. Om zijn voorname opvatting, vrij van alle romantiek, conventioneele neigingen, om zijn fijn-gewikte samenstelling, is het zeker naast het portretwerk van den zooveel ouderen tijdgenoot J. G. Schwartze te stellen. J. G. Schwartze, een solide talent, deed het over 't algemeen droomeriger en romantischer, maar was als schilder zeker toen al Allebé's meerdere niet. Uit deze enkele hier genoemde werken blijkt reeds, hoe Allebé op een nog tamelijk jeugdigen leeftijd reeds over een vaste hand, een groote kennis en afdoende beheersching van de middelen, en tegelijk ook nog over een altijd helder en op het gave aangelegd gevoel voor vormen beschikte. Hij was toen reeds de merkwaardige, ingetogen realist, aan de grenzen van het romantische land, dat hij, niet geheel zonder „Sehnsucht", tijdens zijn later leven verder en verder zou zien verdwijnen.

Reeds omstreeks 1855 begon hij zijn eerste steenteekeningen te maken, en wel op aandringen van Josef Israëls. Als zijn mentor en raadgever verscheen daarbij de door Allebé zoo hoog geschatte schilder en illustrator, CHARLES ROCHUSSEN, op het tooneel van Allebé's leven [1]). Een gunstig lot heeft het gewild, dat in de, aan teekeningen en studies van Allebé zoo rijke collectie Willet Holthuyzen, als legaat van den heer D. Franken Dz. te le Vesinet, een bijna complete verzameling van Allebé's prenten is opgenomen, waarschijnlijk indertijd door hemzelf bijeengebracht voor den kunstverzamelaar Franken, waarop na diens overlijden de verzameling in het museum Willet is terechtgekomen. De meeste bladen in deze collectie zijn aan den achterkant van zeer belangrijke mededeelingen voorzien, van 's kunstenaars eigen hand, met potlood geschreven. Daaruit blijkt, dat er van verscheidene van

[1]) Thieme Becker. Künstlerlexikon. Band I.

deze lithografieën maar één enkel, of althans zeer weinig, exemplaren bestaan. In deze verzameling van het museum Willet zijn tevens eenige zeer vroege staaltjes, men kan vermoedelijk wel aannemen, de eerste proeven van Allebé's hand, in deze toen nog betrekkelijk nieuwe techniek. Zoo o.a. een staande jongensfiguur, leunende op een stok, van 1855, opmerkelijk veel minder gedecideerd geteekend dan gewoonlijk, vergeleken met ander geteekend werk van Allebé uit dezen tijd. Het is, of hij zich nog niet veilig voelt met het nieuwe materiaal, weifelend en nog zeer onzeker is de streek, die bovendien door de eenigszins ruig-korrelige structuur van den steen, in den afdruk tamelijk week en wollig is uitgevallen. Beter en tegelijk ook verder, ruimer en vrijer van opvatting is een klein ovaal landschapje, uitermate romantisch (Allebé beleeft telkens dergelijke buien van heimwee naar de romantiek), daarbij echter in hooge mate decoratief van compositie, en zeer fraai en gevoelig van kleur. Deze beide lithografieën zijn geheel met krijt op den steen geteekend, achterop het laatste blad is met blauw potlood later door Allebé zelf de volgende karakteristieke notitie gekrabbeld: „Dit moet een vignetje voor een boek geweest zijn, ook copy, gooi maar weg s.v.p., andere vignetjes vind ik niet meer". Het woord copy wordt in dezen tijd gebruikt als ons woord „kopie" dus een werk, gemaakt naar dat van een ander. Naar den stijl en opvatting te beoordeelen, lijkt mij, dat deze laatste teekening omstreeks 1855 of 1856 ontstaan is. Hij heeft in deze jaren ook enkele landschapstudies geteekend, die een opmerkelijke overeenkomst in de teekenwijze en de opvatting vertoonen. Geciteerd als uit deze periode is er volgens de notitie van Jan Veth[1]) een prentje naar A. Zürcher bewaard gebleven, bedoeld als boekillustratie. Het is mij echter niet gelukt te bepalen, welk dit bedoelde prentje moet zijn. Is het ook mogelijk, dat de heer Veth zich vergist heeft, als hij denkt met een steenteekening van Allebé te doen te hebben gehad. Ik meende nog

[1]) Jan Veth, Jaarboekje van de Vereeniging tot bevordering der Grafische Kunst. Jaargang 1917.

een onnauwkeurigheid in zijn toeschrijving te hebben gevonden.

Hij houdt zich nu voorloopig nog bij de eenvoudige techniek, enkel met het lithografische krijt te teekenen op den zacht-korreligen steen, om dan gaandeweg over te gaan tot het meer ingewikkelde procédé. Dat is, om op een zuiver gegreinden steen met krijt en tusche[1]) gecombineerd te werken.

Deze nieuwe werkwijze, die velerlei mogelijkheden opent tot het verkrijgen van meer schilderachtige en kleurrijke effecten op den steen, werd later, vooral na zijn Parijsche studieperiode, met succes toegepast. Al betrekkelijk gauw raakt hij vertrouwd met de techniek, die trouwens voor een vaardig en handig teekenaar niet al te veel moeilijkheden oplevert.

Ook nog van 1855 is het kleine lithografische portretje in medaillonvorm van den heer Gerard Bakker, een medisch student, waarop, op het exemplaar in Museum Willet de volgende notitie in potlood staat: „Vernietigd als niet geslaagd". Dit is dus waarschijnlijk het eenige overgebleven exemplaar van deze eerste proeve van portretteekenen op den steen. Behalve met krijt is hierin al lichtelijk met inkt gewerkt, wat vooral te zien is in den achtergrond, en waardoor eigenaardige, wel wat onrustige effecten zijn bereikt. Het gelaat van den jongen man met den ietwat droomerigen blik is geheel uit lichte, al te ijle krijtarceeringen opgebouwd, terwijl de achtergrond in vollen toon is behandeld en de jas krachtig doorwerkt is, evenals de das, waarbij de lithografische inkt en het krijt, op gelukkige wijze gecombineerd, zijn aangewend. Het gelaat mist nog, ondanks alle vaardigheid van teekenen, die groote klaarheid en scherpte van Allebé's latere portretten; minder gelukkig ook zijn in dit portret de partijen van het haar behandeld, waardoor de structuur van het geheel nog niet tot een volkomen gaafheid is gekomen. Het geheel draagt dus, ondanks de te erkennen goede eigenschappen, al de kenmerken van een jeugdwerk, of althans van een werk in een vooralsnog

[1]) Niet te verwarren met het Duitsche woord „Tusche", dat Oost-Indische inkt beteekent.

vreemde techniek. Maar tevens vinden we er vroeg genoeg Allebé's neiging tot het zoeken van schilderachtige effecten in terug; dat hij struikelt, nu hij die neiging, bij een hem vreemd procédé, tracht bot te vieren, mag ons niet te zeer verwonderen. Uit dienzelfden tijd is ook het blaadje met schetsjes van spelende kinderen, ditmaal met de pen op steen geteekend; achter op dit blad in het museum Willet staat o.a. wederom in potlood de notitie: „Copyën naar Duitsche prentjes met de pen op steen geteekend". Als een der eerste proeven van penteekening op steen zijn deze prentjes al merkwaardig vlot gedaan. Opmerkelijk is hier vooral het nastreven van de Duitsche voorbeelden (vermoedelijk Ludwig Richter of een ander tijdgenoot), evenals ook de zichtbare poging om voorbeelden, die of in ets, of misschien ook wel in houtgravure uitgevoerd waren, in een penteekening omzettend, na te bootsen. Levendig en vlug, als geschreven, lijken ze spelenderwijze neergekrabbeld. Later dan deze kinderfiguren, moet het blad met lezend meisje, dat aan een open raam zit, zijn ontstaan. Het geheel is hier weer zeer romantisch. Alles is meer in toon verwerkt en hoofdzakelijk met krijt uitgevoerd. In de licht- en schaduwbehandeling bereikt de kunstenaar nu meer contrast; fluweelige zwarten en diepten naast levend grijs. Nergens is hier een zweem van conventioneele zoetigheid of sentimentaliteit te herkennen, wat juist in het werk van de tijdgenooten zoo storend zijn kan in onze oogen, die nu eenmaal van de opvatting van het realisme en expressionisme zijn uitgegaan.

Van 1856 dateert de tamelijk droge prent naar het z.g. „Clipperschip het metalen kruis", dat als een bestelwerk te beschouwen is, en indertijd opgedragen werd aan de medereeders van genoemd vaartuig. Geheel in den geest opgevat van de toen zeer gebruikelijke scheepsportretten, kunnen over 't algemeen dergelijke prenten nu nog slechts onze historische belangstelling even gaande maken, om het curieus nauwkeurig uitgebeeld karakter van een bepaald type van een zeilschip uit die dagen. En toch is, ondanks de schoolsche opvatting

van het geheel, conventioneel in den volsten zin des woords, deze steenteekening nog altijd minder benepen en veel vlotter van behandeling dan de tallooze overige van dergelijke soort, die men kent. Vooral zijn de altijd wat hachelijke partijen van het zeil- en takelwerk in dit geval geslaagd; minder gelukkig weergegeven daarentegen is de zee, met haar al te typisch woelige golven. Sommige exemplaren van deze prent zijn bovendien nog lichtelijk met de hand bijgekleurd, wat het geheel zeker niet ten goede komt, aangezien de kleuren meestal in een doodsch en vaak grijs gamma zijn gehouden, zoodat slechts het rood en blauw van de vlag vroolijker, maar onvoldoende accent geeft.

Werden in die dagen dergelijke afbeeldingen als gelegenheidsgeschenk, soms ook wel in pastel of in olieverf aan jubileerende scheepskapiteins of reeders aangeboden, zeker zal de jonge Allebé een dergelijk werk met tegenzin, als een nu eenmaal aanvaarde taak, hebben moeten aannemen. Wij kennen nog uit wat later tijd eveneens dergelijke scheepsmotieven op steen geteekend door den jongen, de zaken luchtiger opnemenden, J. C. Greive, die, ofschoon zij hetzelfde conventioneele onderwerp behandelden, in dit geval zeker niet minder doch eer krachtiger en strakker van teekening zijn.

Ook van dit jaar zijn de drie illustraties voor het historische werk van zijn oom, Dr. P. SCHELTEMA, „Amstelsch oudheid" of „Gedenkwaardigheden van Amsterdam". Twee van deze prentjes stellen de graven en gravinnen van Holland voor, geteekend naar de bronzen beelden van JACQUES DE GÉRINES, die toen algemeen voor de beeltenissen van die graven en gravinnen werden gehouden. Het derde prentje geeft het Karthuizer klooster te Amsterdam weer, in vogelvlucht gezien. De eerste twee zijn geestig en levendig in twee rijen gerangschikt, met afwisseling in de teekening. Toch behooren ze niet tot de belangrijkste uitingen van deze jaren.[1])

[1]) Dat ook Dürer in 1521 een dezer beeldjes, toen het nog op zijn vroegere plaats stond, heeft geteekend, zal Allebé zeker niet hebben geweten.

Het schijnt, dat Allebé in het jaar 1856 zich juist met groote hardnekkigheid aan het steenteekenen heeft gezet en dat hij met veel geduld en toewijding reeds in die maanden langzamerhand de eerste phase van zijn later klaarder ontvouwde wijze van vormen, bereikte. In ditzelfde jaar 1856 ontstond immers ook reeds het mooie kleine lithografische portretje van een zekeren Jan Loman, kort voor diens vertrek naar Ned.-Indië. Vermoedelijk was het dus op bestelling vervaardigd, en volgens Allebé's eigen notitie zijn er slechts 25 exemplaren bij Desguerrois van gedrukt. Het is minder sprekend misschien dan zijn latere portretten, nog eenigszins schuchter en angstvallig in de behandeling van het gelaat, maar alles is uitermate gevoelig geteekend. Blijkbaar — de notitie op den achterkant leert het ons — is dit portretje, op grondslag van een voorafgaande olieverfschets, naar het leven op den steen geteekend. Het is dus gebouwd op de veilige basis der eigen observatie van den kunstenaar en niet op het altijd wankele fundament van een verstrakte daguerreotypie. Daardoor bezit het, bij alle kleine gebreken, zooveel van de eminente eigenschappen der gelijktijdige geschilderde portretten.

Vergelijkt men dit, met het vroege portretje van Bakker, dan is Allebé hier door de leniger en levendiger wijze van teekenen en door de scherpere synthese van de individualiteit der geportretteerden, vèr vooruit gekomen en ook de meesten zijner tijdgenooten laat hij achter zich. Waren de aspiraties van HOFFMEISTER, WAANDERS, EHNLE, MADLENER en andere officieele portrettisten van die dagen, de natuur zoo nauwkeurig mogelijk en zoo netjes glad als 't kon, na te bootsen, het streven naar een bijkans fotografische gelijkenis, zoo is Allebé's doel hier onmiddellijk een geheel ander. Hij wijkt veeleer van het fotografisch toevalsbeeld, dat slechts één gedwongen moment geeft, af, om in zijn beeltenis de geheele persoonlijkheid, in haar verschillende eigenschappen, zooveel mogelijk te omvatten. Dikwijls vervielen de portrettisten van de gewone soort bovendien nog door hun teeder bedoelde, overmatig „aaiende" behandeling van de streek op

den steen, in dat onaangenaam manierisme, waardoor al die portretten zoo verdacht veel op elkaar gaan gelijken. Inderdaad leent zich het lithografisch procédé bij uitstek tot het verwekken van satijnachtige gladheid in de oppervlakten. In het vroege werk dezer tweede periode van Allebé is daarentegen diens streven naar meerdere suggestie van kleur in het zwart en wit duidelijk waar te nemen. Het zwart klaart langzamerhand tot een dieper, doorzichtiger toongehalte op; de grijzen worden in een blonde scala gevarieerd en in den toon van het geheel verwerkt. Juist in dezen tijd geloof ik, dat Allebé veel geleerd heeft van het werk van de reeds eerder door mij vermelde Fransche lithografen CELESTIN NANTEUIL en AD. MOUILLERON. Deze laatste vertoefde omstreeks 1854/56 te Amsterdam, waar hij, in opdracht van de Fransche regeering op steen een kopie teekende naar Rembrandt's Nachtwacht, toen nog in het Trippenhuis. Mouilleron bewerkte deze teekening op den steen in het Trippenhuis. Allebé zag hem hier vaak aan den arbeid en verwonderde zich telkens over Mouilleron's groote lichaamskracht, en de handigheid, waarmede hij den zwaren lithografischen steen optilde, om dien voor zijn bewerking zoo nu en dan bij het vuur te verwarmen. Of Allebé hem toen al persoonlijk kende, is niet zeker; de meeningen hieromtrent loopen uiteen; vermoedelijk kende de schuchtere jonkman hem nog nauwelijks, al koesterde hij reeds toen de grootste bewondering voor zijn bekwaamheid.

In het album [1]), dat indertijd uitgegeven werd met reproducties naar de krabbels en teekeningen van Ad. Mouilleron, gedurende diens verblijf in Amsterdam en elders in Holland vervaardigd, zijn tallooze markante voorbeelden van zijn vitaal en persoonlijk talent. Zij doen ons hem ook kennen als iemand, die behalve als een sterk reproduceerend, ook als een zelfscheppend kunstenaar werkzaam kon zijn. Deze schetsen — het zijn verschillende brokken stadsgezicht, maar ook land-

[1]) Souvenirs de Hollande. Dessins et croquis, tirés des collections du comte André Mnuszec à Paris et de D. Franken au Vésinet et offerts par eux aux amis de leur ami. Ad. Mouilleron. 1897.

schappen en figuurstudies — kunnen het hunne bijgedragen hebben tot Allebé's verdere vorming.

In het begin van het jaar 1858 vertrekt Allebé, twintig jaar oud geworden, voor eenigen tijd naar Parijs. Dat was dus kort nadat hij op zijn loge aan de Koninklijke Academie het voortreffelijke portret van zijn vader had geschilderd. De commissie van onderwijs aan de Koninklijke Academie van beeldende kunsten, had, zooals men vermeld vindt, het verzoek van den leerling Allebé ontvangen, om zijn loge onbezet te laten, en te zijner beschikking te houden bij zijn aanstaande terugkomst uit Parijs. Men besloot echter in dit geval aan allen, die tot dusverre houders van loges geweest waren, deze voor de toekomst op te zeggen, een bepaling, die dus ook Allebé, die toen reeds te Parijs vertoefde, trof. De loge zou aan een ander ter beschikking gesteld worden. Voor Parijs had Allebé een introductie van Josef Israëls bij Ad. Mouilleron meegekregen, een feit waaruit ten slotte o.i. zeker blijkt, dat hij Mouilleron tevoren nog niet persoonlijk, of slechts van een enkele ontmoeting, had leeren kennen. Het toeval — of was het opzet? — wilde, dat Allebé te Parijs zijn intrek nam in de rue Cadet[1]), in een huis, juist tegenover de steendrukkerij van den vermaarden Bertauts, den voortreffelijken drukker, die o.a. reeds zoovele steenen van Mouilleron en anderen, had behandeld en gedrukt. Niet onwaarschijnlijk is het, dat hij in den beginne in deze drukkerij vaak kwam om Bertauts en zijn helpers aan den arbeid te zien, en zoodoende de geheimen van het métier van nabij te doorgronden. Misschien het eerste wat hij in deze periode lithografeerde, was een expressief portret van Louis van Erven Dorens, ontstaan in Maart 1858 en naar diens geschilderd zelfportret geteekend. Deze van Erven Dorens was een oudere neef van Allebé, die tegelijk met hem in Parijs werkte. Op den fraaien afdruk in het Prentenkabinet te Amsterdam is met rood krijt in Allebé's handschrift geschreven: „Rue neuve des bons enfants,

[1]) Jan Veth.

Mars 1858". Daar dus, in het oude Parijs, dicht bij het Palais Royal was hij blijkbaar het allereerst onder dak gekomen.

Dit portret is zeker voor de Hollandsche lithografie iets bijzonders geworden. De kleurrijke-fluweelige, daarbij luchtig-vlotte behandeling van den steen, met al de licht- en schaduw-partijen en den diepen toon, waaruit de figuur als 't ware opdoemt, in een waas van grijs te voorschijn komt, is van een nieuwe orde. En daarbij is het zwart rijk en fluweelig, terwijl alle partijen doorzichtig zijn gebleven. Ook de teekening heeft meer hoekigheid, is kantiger en daardoor van een oudere manier bevrijd. Dit vroege portretje is zeker voor dezen tijd een van de beste lithografische specimina, vergeleken met het overige werk in Nederland. Men bespeurt hier, wat het sentiment betreft, den lichten invloed van Ricard, vooral in de behandeling van den steen; zeker voelt men er ook eenigen steun van den kant van Gavarni in. Jammer dat Allebé, het daarbij heeft gelaten, zou men willen zeggen, ware men geen historicus, die de dingen zóó te aanvaarden heeft, als ze nu eenmaal geschieden. Allebé had echter te Parijs voorshands nog op andere wijze aan zijn schildersbeschaving te werken. In den voorzomer van 1858 werkte hij in het Louvre naar oude schilderijen. Daarbij moesten ook nog ettelijke teekeningen en doortrekteekeningen vervaardigd worden, een methode die hij blijkbaar met zijn accurate en serieuze werkwijze reeds vroeg toepaste. Deze schetsen en doortrekteekeningen werden nu gebruikt bij het steenteekenen naar de werken der oude meesters.

Als een belangrijk resultaat van deze studies is zeker de litho naar den geslachten os van Rembrandt te beschouwen. Technisch nog meer doorploeterd dan het portret van van Erven Dorens, meer positief, en ook nog stelliger van teekening, daarbij het karakter van het schilderij in al zijn zware, rijke tonaliteit weergevend, is dit blad een lithografisch monument geworden. Alles is er: het clair-obscur, de met de naald kantig uitgespaarde lichtpartijen, de gesgraffitteerde donkere plekken, compact en smeuig opgelegde lichtmassa's

van de klonterige verf, zelfs de merkwaardige borstelstreek met zijn hoekige kanten. Het geheele „faire" van Rembrandt vindt men in dit blaadje zwart en wit, honderdmaal levender dan in een foto, terug. Daarbij is het papier nergens gefatigueerd. Het zwart heeft steeds zijn volle schittering. Geen enkel technisch hulpmiddel is verwaarloosd. Allebé ging daarmee veel verder dan de gemiddelde „getemde vakman" dier dagen geoorloofd achtte, en de heeren van het vak hebben er dan ook hun vroede hoofden zeker over geschud. Een uiting is ons bekend, een gezegde van den bekwamen Bertauts [1]): „il y a des balafres partout". Maar ook de kunsthandel was toen nog geenszins op een peil, waarop men Allebé's kunnen waardeerde. Het klinkt ons wonderlijk genoeg, dat ontnuchterende eigenhandige notitietje op den achterkant (Museum Willet Holthuyzen):

„Vruchteloos heb ik het aan het huis Goupil aangeboden. Mij werd teruggeschreven dat de uitvoering niet kwaad was, maar dat het huis Goupil geen recueil of cahier uitgaf, waar juist dit een plaats in kon vinden." Met andere woorden, men zag het blaadje als een min of meer geslaagde reproductie, niet als een kunstwerk op zichzelf aan. Deze prent is heden, door het geringe aantal afdrukken, tamelijk zeldzaam geworden. Volgens de eveneens eigenhandige notitie op hetzelfde exemplaar had de heer Taco Scheltema, een familielid, te Parijs woonachtig, een ander exemplaar van dit „probeersel", zooals Allebé zijn eigen werk noemde. Blijkbaar oordeelde hij dus zelf niet zoo heel hoog over zijn kunnen, wat voor zijn persoonlijkheid levenslang kenmerkend is gebleven. Verder staat op ditzelfde exemplaar door hemzelf nog vermeld: „in het Louvremuseum op steen geteekend in den Zomer van 1858. Dit is zoo verbleekt, althans zoo raar geworden, doordien ik er koffie of tabakswater overgegoten heb, daar de heer Bertauts weigerde het op Chineesch papier te beproeven. Hierin had de man gelijk (althans voordat ik

[1]) Jan Veth.

een uitgever gevonden had) — parce que on voit mieux le travail". —

Onverklaarbaar is echter, dat hij zich door het toch nog niet volledig afwerende antwoord van Goupil heeft laten afschrikken, en dat hij zich niet zelf aanstonds weer heeft aangeboden juist tot het maken van zulk een recueil album van litho's naar de werken van beroemde meesters, als Goupil hem had geschreven op dat oogenblik niet uit te geven.[1]) Mouilleron schijnt later van zijn jongeren kunstbroeder gezegd te hebben, dat hij een vogel in zijn familie moet hebben gehad, en dat hij daardoor op het minste gerucht vervaard was. Deze uiting is karakteristiek genoeg voor den schichtigen man, die onmiddellijk in zijn schulp kroop. Ongeveer tegelijkertijd teekende hij in het Louvre de lithografie naar een ander schilderij, nl. van den liggenden bedeljongen van Murillo, waarvan het Museum Willet twee exemplaren bezit. Op een daarvan leest men de volgende notitie: „vernietigd essai op het Louvresmuseum, gedrukt bij Bertauts, Parijs, gelijktijdig met den os naar Rembrandt en een croquis naar de schilderij van P. C. Compte in het Luxembourg „Duc de Guise" etc." Deze prent naar Murillo heeft niet den krachtigen, pittigen toets als de litho naar Rembrandt. Daarentegen is de behandeling van den toon uiterst gevoelig; het geheel is blond gehouden, de figuur zeer uitvoerig van teekening, de krijtstreek met lithografischen inkt gecombineerd. Zonder hier toe te komen aan meer ingewikkelde problemen van kleur en toon, heeft Allebé deze litho, al is zij een reproductie van andermans werk, toch tot iets eigens en persoonlijks opgevoerd. Maar het komt hier zeer op den druk aan. Bij goede afdrukken is de werking van het zwart en wit oneindig veel subtieler en levendiger dan bij minder gesoigneerde exemplaren. Overigens behoort deze prent, evenals de os naar Rembrandt, tot zijn meest zeldzame litho's.

Zeer merkbaar zijn hierin de invloeden van de gelijktijdige

---

[1]) Jan Veth.

Fransche lithografen NANTEUIL, LASSALLE en MOUILLERON, door den zeer gedetailleerden, daarbij toch virtuozen en levendigen teekentrant. Het is niet overbodig in dit verband even de aandacht te vestigen op hetgeen over de lithografie en andere grafische uitingen door een, overigens zeer verdienstelijk kunsthistoricus als Winkler, geschreven werd.

In de inleiding van zijn werk: „die Altniederländische Malerei" zegt deze auteur ergens: „Die grossen Graphiker sind dazu fast ausnahmslos Mahler gewesen, und die Einschätzung, die sie der, von ihnen betriebenen graphischen Kunst zuteil werden liessen, drückt deutlich die gleiche Bewertung aus. Sie sahen in der Graphik das Mittel sich ihren Lebensunterhalt zu verdienen, oder sich auf kürzestem Wege der künstlerischen Einfälle zu entledigen, die für die Ausführung im Bilde weder geeignet waren, noch würdig befunden wurden. Das Gemälde verkörpert recht eigentlich die so genannte „hohe Kunst" unter den Flächenkünsten; die anderen sind „gewerbliche Künste", und seine Gestaltung ist zum Inbegriff künstlerischer Freiheit und Selbstherrlichkeit geworden, je mehr ihm Photographie, Steindruck und alle andere reproduzierenden Künste die Daseinsberechtigung im Leben des Menschen streitig gemacht haben."

Bij nadere beschouwing van deze laatste, door mij behandelde prenten van Allebé, blijkt wel, hoe voorbarig Winkler is, als hij zegt, dat hij de Lithografie rangschikt onder het Kunstgewerbe en met de fotografie slechts tot die reproduceerende kunstuitingen rekent, die bovendien nog aan het recht van bestaan van het schilderij nadeel zouden berokkenen. Dat de lithografie, ondanks hare veelvuldige toepassing voor de reproductie, bovendien nog een eigen, aparte stijlopvatting kan hebben en daardoor een kunstuiting op zichzelf kan worden, komt bij hem blijkbaar niet in aanmerking.

Friedländer[1]) zegt nog in zijn omschrijving van het wezen van den steendruk: „Wenn die Lithographie jede Art von Zeichnung gehorsam annimmt und vervielfältigt, ist sie den-

[1]) Max J. Friedländer. Die Lithographie Bruno Cassirer. Berlin. 1922.

noch dort am stärksten, wo sie etwas bietet was keine andere Technik zu bieten vermag. Nicht jede gute Zeichnung ist eine ebenso gute Lithographie. Bei Übermittlung der Linië ersetzt der Steindruck den Kupferstich, die Radierung oder den Holzschnitt, bleibt aber an Bestimmtheit, Schärfe und Markigkeit zurück. Nur auf seinem Sondergebiet entfaltet er spezifische Gaben und Wirkungen, die der Druckvervielfältigung vor seiner Erfindung unerreichbar waren. Das Sondergebiet umfasst den körnig-weichen „malerisch" breiten Strich der Kreide, die mit dem Kreidestift geschaffenen Tonflächen, die allmählich auslaufen, und grenzenlos ineinander übergehen, umfasst endlich jede Art von Pinsel-Zeichnung bis zur vielfarbigen Tusch-Arbeit und Aquarellmalerei. Ein Rückblick auf die Leistungen des Steindrucks vom Standpunkte des Kunstfreundes, gibt die Gewissheit, dass der Formungswille stets zu diesem bequemen Mittel gegriffen hat, wann er jenseits blosser Aufnahme und beschaulicher Betrachtung etwas zu sagen hatte. Stets suchte die ungeduldig auf rasche, starke und weite Wirkung bedachte Leidenschaft, ob aufzeigend, spottend, berichtend, erzählend oder dichtend, diese Ausdrucksweise, sodass die Geschichte der Lithographie eine Galerie eigenwilliger und aktiver Geister bietet, die gemeinsam haben nichts als das Mitteilungsbedürfnis und die drängende Fülle der Geschichte."

Ook ontstond in deze periode, nog ongeveer tegelijkertijd met de vorige door mij behandelde prenten, de litho met „Singe antiquaire", naar het schilderij van J. B. S. CHARDIN, dat eveneens naar het origineel in het Louvre geteekend werd. Hierin bereikt de rijpende nieuweling verrassende resultaten door de hem eigen persoonlijke opvatting van lithografeeren. De behandeling is hier zeer vloeiend in zijn fluweelig aspect, dat vooral den soberen en toch zoo volledig omschrijvenden stijl van den 18e eeuwschen schilder zoo in alle opzichten recht laat wedervaren. Het geheel doet ons daarbij, door zijn zacht en malsch overgaande, teer geteekende, partijen denken aan een zwarte-kunstprent. Bijzonder fraai en kernachtig

van teekening is het stilleven van boeken op den voorgrond, waar, in het gewemel van schaduwpartijen, tegen de lichtende bladen van de opengeslagen boeken en de losse vellen papier, een zoo boeiend spel van kleuren in zwart en wit wordt verzinnelijkt. Steeds is ook de breede teekening tot haar volle recht gebracht, in tegenstelling met den bijna egaal gehouden grijzen fond, waar de matheid door slechts enkele streken met de naald opgeklaard wordt en daardoor aan kleur en begeleidende actie wint. De voorstelling van apen in menschelijke rollen, reeds in de 17e eeuw door Teniers, Veerendael e.a. met succes bij het publiek gegeven, komen juist in die dagen — de redenen van dergelijke reïteraties blijven altijd onnaspeurlijk — weer in de mode. De Antwerpenaar Verlat kwam ermee voor den dag, maar Allebé's apen zijn meestal dragers van veel minder felle, en minder uiterlijke charge, dan die van zijn Antwerpschen confrater, of die van Decamps op het mooie schilderij in het Louvre. Ze zijn gemoedelijker in hun doen en laten, aap-achtiger als men wil, en men zou er reeds uit kunnen opmaken, dat Allebé juist voor de „psyche" van het dier zelf, zonder menschelijke interpretatie, veel zin heeft gehad. Hij heeft trouwens altijd veel pleizier in dieren getoond, en het leek den lateren directeur altijd een leemte, dat het vak van „animalier" in Nederland zoo weinig uitzichten voor een schilder bood. Als een eigenaardige tegenstelling met de vorige, door mij besproken prenten, is de eveneens uit dezen tijd stammende, schetsmatige, onvoltooide litho te noemen naar P. Ch. Comte's schilderij in het Luxembourg, „Henri III et le duc de Guise" voorstellende. Luchtig is de uitvoering, maar vol stijl en voornaamheid, daarbij uitstekend van teekening. Levendig is de groep figuren, enkel in krijtarceeringen opgebouwd, in sommige partijen slechts soepel-vegend aangeduid. Vermoedelijk interesseerde het origineel bij nadere beschouwing toch niet genoeg, om het volledig te kopieeren; of heeft hij gevreesd, het niet aan den man te kunnen brengen, als reeds eenige andere van zijn vorige kopieën. Een voltooide staat is mij tot nu toe niet

bekend. De wijze van teekenen, wij meenen de manier van het trekken van de lijnen en het leggen van accenten, herinnert bij dit blad sterk aan Charles Rochussen, door de puntige, nerveuze, inrichting en krachtwisselvallige arceeringen. Het Rijksprentenkabinet te Amsterdam bezit een fraai specimen van deze teekening, gedrukt op helder wit papier. De behandeling van den steen wordt allengs voor Allebé een meer ingewikkeld proces. Hij poogt telkens meer technisch verrassende nieuwe effecten te krijgen. Dit zoeken naar iets bijzonders werd door A. Mouilleron zelf niet altijd goed opgenomen. Van de prent naar Murillo moet Mouilleron o.a. volgens Jan Veth gezegd hebben: „C'est fait comme par un fou". Behalve nog door den persoonlijken omgang, leerde Allebé veel technische bijzonderheden van Mouilleron aan de Ecole des beaux Arts, waar hij zijn cursus voor onderwijs in de lithografie volgde. Gedurende het werk aan de teekening naar den os van Rembrandt, leerde Allebé ook den, van jongsaf zeer begaafd gebleken[1]), HENRI FANTIN LATOUR kennen, die behalve als een voortreffelijk schilder ook vermoedelijk toen reeds als etser en lithograaf werkzaam was. Toen zij elkander voor 't eerst ontmoetten, werkte Fantin in den salon carré naar Veronese's bruiloft te Cana. Hij was het ook, die Allebé medenam naar het atelier van Gustave Courbet[1]), welk bezoek zeker een sterken indruk op den nog jongen meester moet hebben achtergelaten. Hij zag hier werk, dat door zijn gehalte en veelzijdigheid alles overtrof, wat in dien tijd in Holland gemaakt werd. Schilderijen, als de begrafenis te Ornans, de steenkloppers, het atelier, zoomede de talrijke plastisch levende, forsch geschilderde portret- en figuurstukken, stillevens, landschappen, die in het atelier van den grooten realist hingen. Ook de gesprekken met den overtuigden en overtuigenden meester, die hem o.a. vele machtspreuken aan de hand deed, zooals het bekende: „Jeune homme, l'habileté est dans les doigts"[1]), maakten indruk op hem. Zeer waarschijnlijk zal hij hier meerdere malen zijn geweest, en onge-

[1]) Jan Veth.

twijfeld is de omgang met deze imponeerende schildersfiguur voor hem van het grootste belang geweest. En zoo zal ook het werk van Eugène Delacroix, Decamps en de Barbizonmeesters, die hij allen zeer bewonderde, veel tot zijn innerlijke vorming bijgedragen hebben. Zijn verblijf in de Fransche hoofdstad is voor de geheele ontwikkeling van zijn later werk — trouwens, in alle opzichten — voor hem een periode van blijvende waarde gebleken. Allebé uitte zich later hierover, dat hij vóór zijn studieperiode in Parijs, eigenlijk nog weinig besefte wat lithografeeren was en welke beteekenis dit voor hem zou krijgen. Behalve voor de lithografie heeft hij ook, als studiemateriaal, in olieverf in het Louvre gekopieerd, o.a. naar Velasquez en Delacroix, waarvan in de reeds door mij genoemde verzameling Weber enkele voortreffelijke stalen te vinden zijn. Ook het werk van den, soms al te zeer in romantisch-melancholieke sentimenten mijmerenden schilder, Ernest Hebert schijnt op hem in dezen tijd indruk gemaakt te hebben. Allebé heeft o.a. een kopie in schets gemaakt naar diens schilderij „de Malaria" (in 1917 bij Frederik Muller geveild). Ook voor het werk van Alfred Stevens, dien hij later te Parijs persoonlijk leerde kennen, had hij een groote bewondering. Op den schilder, die wel jong van jaren was, maar wiens kunst toch reeds in zeer bepaalde richting wees, nl. op zijn ingenomenheid met de Romantiek in Frankrijk, met haar veelvuldig gevarieerde opvattingen, haar gedifferentieerd stijlbegrip, zullen de werken van de toenmalige Impressionisten, waar hij trouwens ook weinig van gezien zal hebben, reeds wegens hun al te nieuw en onverwacht revolutionnair karakter, maar weinig indruk gemaakt hebben. Lithografisch werk, b.v. van Ed. Manet, had hij toen ook trouwens nog niet kunnen zien, daar Manet al zijn steenteekeningen pas na 1870 heeft gemaakt. Ook scheen hij later nog voor de geheele figuur van Manet niet veel te gevoelen. Hij was waarschijnlijk toen reeds van nature weinig geneigd tot het Impressionisme, en tot al wat er mee in verband stond. Zoo is ook zijn nooit geheel bedwongen lichte tegenzin in

lateren tijd te verklaren, zelfs voor het werk van zijn genialen leerling G. H. Breitner. Maar, zooals het met dergelijke gecompliceerde gevoelens, bij deze hoogst gecompliceerde natuur gaat, was, in dit bijzondere geval die tegenzin toch ook weer zeer verlicht door de groote bewondering, die de scherpe leermeester en de geoefende schilder tegen wil en dank voor het vroegrijpe talent van zijn geniaalsten discipel koesterde. Luidruchtig te keer gaan, instemmen in het koor van afkeurende stemmen tegen de nieuwe richting, hooren wij Allebé trouwens nooit. Dit lag nu eenmaal niet in zijn aard. Men had soms een drommelsch werk om een afkeurend woord, of zelfs maar een sceptisch oordeel uit zijn mond te krijgen. Kwam het er dan eindelijk uit, veelal verbloemd en in allerlei beleefde wendingen en corrigeerende buigingen gehuld, dan was het meestal wel raak, en soms zoo fel dat hij er zelf ten slotte van schrok. Wie brengt ons eens een dagboek met intieme uitingen uit zijn Parijsche dagen, of een bundeltje brieven, die zooveel licht zouden kunnen geven in dit armoedig duister?

Allebé's verblijf te Parijs was ten einde. Den nazomer van 1858 is hij weer te Amsterdam. Hoogst merkwaardig is de geleidelijk gegroeide, gedurende zijn werken daar door ons geobserveerde, ommekeer in de geheele opvatting. Na zijn thuiskomst is het ook, wat zijn lithografisch werk aangaat, of er een nieuwe levensperiode is aangebroken.

Volgens Vosmaer en van Duyl, die het wel uit 's meesters eigen mond hebben vernomen, ging hij nogmaals eenigen tijd op het atelier van P. F. Greive werken. Over den duur van dit nieuwe leerlingschap (?) — of was het een samenwerken en samenwonen — loopen de meeningen, naar mij is gebleken, uiteen. Wat wilde Allebé van Greive? In welk opzicht kon hij zich onder diens leiding nog verder ontwikkelen, of hopen zich verder te ontwikkelen? Men zou zoo zeggen, dat Allebé toen den vroegeren leermeester, in gevoel voor eenheid, aan kracht van uitdrukking, aan technisch vermogen, reeds lang had overtroffen. Bovendien hoorden wij, dat hij zich over het

werk van P. F. Greive allesbehalve vriendelijk placht uit te laten. Dit alles doet mij sterk vermoeden, dat de z.g. leertijd van 1858 bij Greive betrekkelijk kort moet zijn geweest. Ook op de Academie verschijnt hij niet meer. Volgens zijn latere beweringen was ook Greive Allebé niet meer zoo goedgezind als vroeger, en stelde hij hem zijn neef Coen (J. C. Greive) tot een navolgenswaardig voorbeeld. Dit wijst er m.i. nu echter weer op, dat Allebé toch nog door Greive van zijn kant als leerling beschouwd werd. Of Allebé zichzelf zoo beschouwde, weten we niet.

In de laatste maanden van 1858 verschenen eenige nieuwe litho's; zooals het kleine, zeer fraaie, droomerige portretje van HEINRICH HEINE. De dichter is hier met het gelaat ietwat terzijde geleund voorgesteld, in een peinzende houding verzonken, het geheel als in een sprookjesachtig waas gehuld, en in ragfijne teere krijtarceeringen geteekend. Deze beeltenis, die door een Duitsche steenteekening van E. B. KIETZ[1]) geïnspireerd is, komt voor in de Hollandsche uitgave van Heine's gedichten. Karakteristiek voor Allebé's litteraire neigingen was wel, dat hij zich persoonlijk bij den uitgever Bührmann, die een bundeltje van Heine's gedichten uitgaf[2]) en drukte, aanmeldde[3]) tot het maken van dit peinsportretje van den dichter. Allebé, die zelf, als velen in die dagen, een groot bewonderaar was van den Parijschen Duitscher, heeft deze beeltenis wel als een soort ideëele droomfantaisie van het portret van den dichter opgevat. En wij mogen dit werk dan ook meer als een hulde van verre beschouwen, waarin hij zijn eigen droomen over de vereerde figuur wilde vasthouden, dan als een gewoon portret. Als zoodanig heeft het bij alle vaagheid karakter genoeg. Teekent het niet juist Allebé's echte kunstenaarsnatuur, dat hij van een vaag gegeven iets maakt? Zoo zijn ook in zekeren zin de blaadjes te beschouwen, als het

---

[1]) Portretteekenaar en lithograaf 1815—1892.

[2]) Deze uitgave van Heine's gedichten is tot op heden tamelijk onopgemerkt gebleven.

[3]) Jan Veth.

lithografietje, dat in 1859 in de Kunstkroniek verscheen. Het berust op een tamelijk onbeduidend schilderijtje van FELIX SCHLESINGER, en men kan niet anders zeggen, dan dat het het origineel gelukkig vrijwel verloochent. Het zeer fijn in toon doorwerkte blad stelt een slapend jongetje voor, die tegen het hooi ligt, met enkele witte konijnen op den achtergrond. De teekening is met krijt en lithografischen inkt opgewerkt tot een in alle opzichten teeder en ook meer droomerig geheel, waarbij de lichte en donkere partijen een bijzonder schilderachtig weefsel vormen. Is dit blad, zooals te vermoeden valt, ontstaan ingevolge een opdracht van de redactie van de Kunstkroniek, zoo is bij zulk een besteld werk te meer de groote vooruitgang opmerkelijk tegenover vroegere, soortgelijke reproducties van Allebé's hand. In opvatting ongeveer hetzelfde, is de iets vroeger ontstane groote litho naar het schilderij van Josef Israëls „Adagio con espressione" van 1858, als premieplaat voor den 2en jaargang van de Kunstkroniek bedoeld. Hoewel dit schilderij zeker niet als een van de sterkste uitingen van Israël's kunst te beschouwen is, heeft de lithografie door de meer krachtige en marquante accentueering van de zwaar- en zwoel-romantische licht- en toonverhouding, gegrift in een onnavolgbare techniek, aan de vertolking van dit schilderij een voornamen stijl geschonken. Het ook nog in 1858 door hem, eveneens voor de redactie van de Kunstkroniek geteekende genretafereeltje, naar een schilderij van BURGERS, een harmonicaspelenden jongen onder een venster voorstellend, een prentje, dat wij niet noemden, omdat het ons belangrijker voorkwam het in vergelijking met het latere werk de revue te laten passeeren, schijnt, hoewel gevoelig geteekend en goed geordonneerd, toch met de omzetting van Schlesinger's voorbeeld vergeleken nog zeer ten achter te staan. Het eerste was weliswaar vrij vast en puntig geteekend — er zijn kostelijke fijnheden in de stofuitdrukking van het deurkozijn, in het luisterend meisjeskopje en de stemming van het geheel, die een beetje aan Richter maar ook aan Spitzweg doet denken —,

maar de bouw van het geheel, vooral de door den rand, op een zoo gevaarlijke plaats afgesneden beenen van den jongen, de onderste partijen van het meisje, verraden toch den beginner, die hier aan het werk was. In de litho naar Schlesinger en eenige volgende prenten werkt hij herhaaldelijk de figuren dieper in het clair-obscur, en zoo gaat hij dan den juist gangbaren weg van het procédé tot het verkrijgen van verrassend geslaagde licht- en schaduw-effecten. De grauwe, egale partijen van het lithografische krijt alleen, worden door de combinatie met lithografischen inkt, rijker en voller, en een dergelijk blad, heeft veel grootscher dracht, zoo klein als het zijn moge. Toch verliest Allebé den contour nergens uit het oog. Hij blijft gesloten teekenen, wat zijn manier in alle opzichten van velen onderscheidt, maar wat toch ook menig leerling op eigen wijze van hem heeft overgenomen (Monnikendam). Al had men nu in het redactie-bureau van de Kunstkroniek, ook blijkens een kort bijschrift [1]) bij de publicaties, wel eenig denkbeeld van het verschil tusschen Allebé's werk en dat van anderen, toch was de waardeering der tijdgenooten voor zijn grafisch werk over 't algemeen betrekkelijk gering. Het fraaie blad o.a. naar den geslachten os van Rembrandt, werd door den kunsthandelaar Caramelli te Amsterdam indertijd, zonder meer, ter zijde gelegd en als niet de moeite waard beschouwd. Doch ondanks deze niet zeer aanmoedigende daad van een kunsthandelaar, zooals het trouwens reeds eerder het geval was geweest met het huis Goupil, kreeg hij van A. C. KRUSEMAN de opdracht voor het Scheffer-Album [2]), dat nog in 1859 bij A. C. Kruseman te Leiden werd uitgegeven, naar het schilderij „Mignon" van Ary Scheffer, een steen-

[1]) In de Kunstkroniek stond naar aanleiding van deze prent: „De bijzondere wijze waarop de heer Allebé deze teekening op steen bracht, is in 't algemeen als goed gelukt te beschouwen. Hij heeft vooral in sommige deelen zeer aardige uitwerkselen verkregen". Men zag dus bijwijlen in zijn tijd wel, dat hij anders was dan het grootste deel zijner collega's.

[2]) Allebé heeft altijd een zekere vereering voor de figuur van Ary Scheffer gehad, al zal daarbij zijn critische aard hem zeker de vele verschillende kanten van Scheffer's kunst hebben doen onderscheiden.

teekening te maken [1]). In een strakke, vaste omlijning, uiterst voornaam, vol stijl, bij ingetogen opvatting, krachtig en sober van teekening, is deze romantische figuur van Mignon in haar hoekige monumentaliteit en den harmonisch fijnen toon, toch wel een der beste transposities van Ary Scheffer's kunst geworden. Omstreeks 1860 ontstond nog de groote foliolitho naar het schilderij van J. G. Schwartze: „The Pilgrimfathers". Dit stuk werd voor Amerika geschilderd en het zou daarheen gezonden worden, tegelijk met een groot aantal afdrukken van de lithografie, als verkoopbare reproductie. Van het zeilschip, waarmede het vervoerd werd, is echter later nooit meer iets gehoord. Hoogst waarschijnlijk werd het vaartuig door een kaperschip der geconfedereerden in den oorlog tusschen de Noordelijke en Zuidelijke Staten van Amerika, „de Alabama", in den grond geboord. De opdracht voor gemelde lithografie, door Schwartze zelf aan Allebé gegeven, was ongetwijfeld een hooge eer voor den pas 22 jaar ouden kunstenaar. Zoo zien wij toch in het eenige, wat nog van de onderneming is overgebleven, de litho, dat Allebé zich in elk geval op kranige wijze van de hem opgelegde taak heeft gekweten. Hoewel sterk onder den invloed van Mouilleron, mist blad eenigszins de lichtere losheid van vele van Allebé's het andere, ook oudere bladen. Ondanks de kracht van de alles op de juiste plaats zettende teekening en een verbluffende technische vaardigheid, heeft de kunstenaar hier, waar hij zich vermoedelijk al te angstvallig aan het origineel heeft gehouden, wel wat aan frischheid ingeboet. Wij weten, door Veth en van Duyl, dat Allebé in de uitvoering van deze prent, ten gevolge van de opdracht van Schwartze niet geheel vrij was, dat hij zich immers ook nog had te houden aan de eischen, die de schilder zelf aan zijn werk stelde. Schwartze wilde in de reproductie langs dezen weg trachten te bereiken, wat hem wellicht in het origineel nog niet was gelukt. Vandaar dat er, tegelijk met de zorgvuldige uitvoering, een zekere, al te veel

[1]) Behalve van Allebé zijn hierin prenten van Last, P. H. Weissenbruch, Waanders, J. C. d'Arnaud Gerkens, etc.

corrigeerende, droogheid valt waar te nemen in verschillende partijen. Bovendien zijn, door de somtijds al te angstvallige interpretatie, de contrasten van het zwart hier en daar iets te ver doorgevoerd. Het geheel is, zooals men dat in de taal van het atelier uitdrukt, eenigszins „gefatigueerd". Ook deze prent behoort thans tot de meest zeldzame Nederlandsche litho's. (Een voortreffelijk exemplaar bevindt zich in 's Rijksprentenkabinet te Amsterdam, en een in de verzameling Dr. N. G. van Huffel, Utrecht.) De teekening voor de litho van de Pilgrimfathers is in Allebé's atelier ontstaan, toen nog aan de Botermarkt te Amsterdam, waar ook Schwartze in de buurt woonde. Toen het werk nagenoeg persklaar was, togen de beide kunstenaars naar Parijs, waar het gedrukt zou worden door Bertauts. Schwartze scheen zeer ingenomen, zoowel met de teekening als met Allebé zelf, die een open oog bleek te hebben voor de werken van Corot, Millet, Daubigny en Dupré[1]). De publieke opinie over de vertolking van het in die dagen zeer geroemde schilderij was overigens vrij terughoudend, althans in de Kunstkroniek van dat jaar (1860) staat alleen: „Wij vinden hier (ter tentoonstelling in Arti nl.) een lithografie naar die schilderij door den heer Allebé, die goed geslaagd is". Een geldelijk voordeel had Allebé echter na dezen arbeid te boeken, nl. van / 1000, iets ongehoords in die dagen. Men kan de beteekenis van zulk een som het best schatten, als men weet, dat een prent in de Kunstkroniek den teekenaar / 40, en de litho, die den inteekenaren van dit blad als premie werd uitgereikt, zooals de latere naar Israël's „Adagio con espressione", / 100 opbrachten. Voor het gereedmaken, en tevens afdrukken, van den steen van de Pilgrimfathers moest Allebé in ditzelfde jaar 1860 nog weer eenigen tijd in Parijs vertoeven, waar alles onder zijn toezicht uitgevoerd werd[2]). Jammer is slechts, dat het kunstleven in die dagen hier in Holland niet van breeder allure is geweest.

---

[1]) Van Duyl. August Allebé. Elsevier 1896.

[2]) De litho van de Pilgrimfathers werd door Goupil uitgegeven te Parijs, Londen en Berlijn, en in New York bij Knoedler.

Een onderneming als deze, had een geschikte stimulans kunnen worden, om den met succes bekroonde daarna tot een nieuwe taak en verderen arbeid te roepen. Hij had er zijn jonge, maar reeds zoo rijpe, kracht dadelijk ten volle aan kunnen geven. In het artikel van Jan Veth vindt men weliswaar terecht opgemerkt, dat het ook wel een weinig de totaal ontbrekende aanleg om zich te pousseeren was, of, als dit woord minder kiesch lijken mocht, om zich te laten gelden, die Allebé meermalen deed falen, waar anderen hadden doorgezet en . . . overwonnen. Zeker, Allebé zelf elboogde zich niet door het schildersleven, maar een weinig meer aanmoediging, een weinig meer echte belangstelling, hadden wellicht der bescheidenheids boeien tijdig geslaakt. Immers, de kritiek was hem langzamerhand in steeds ruimer mate gunstig gezind, althans ten opzichte van zijn schilderijen; maar toch ook wat het grafische werk aanging meer en meer, voor zoover het ten minste door eenigerlei uiterlijke omstandigheid de aandacht trok. Vergelijkt men nu een oogenblik het werk van de andere tijdgenooten op dit gebied met dat van Allebé, b.v. het werk van WAANDERS, soms zelfs van F. H. WEISSENBRUCH, NUNNINK etc. met al hun peuterige en veelal zoetelijke, soms ook technisch doodsche inferioriteit, dan is het niet twijfelachtig, dat de tot nu toe behandelde reeks van Allebé's steendrukken bijna hun gansche œuvre in de schaduw stelt. ROCHUSSEN, JAN WEISSENBRUCH, BOSBOOM en nog enkele anderen, die hem soms evenaren uitgezonderd, zelfs een z.g. knap technicus als zich F. H. WEISSENBRUCH in zijn overigens verdienstelijk portret van Huib van Hove heeft betoond, of de getrouwe reproduceerder, die A. C. Nunnink was, zij allen houden zich al te suf aan hun voorbeeld. Het te reproduceeren origineel en de kwaliteit daarvan, bepaalde te uitsluitend den graad hunner productie. Bij Allebé is dit niet het geval. Hij blijft tegenover elk werk van een ander toch persoonlijk, soms een zelfstandig dichtend kunstenaar. Het onderscheid, dat hier zoo onmiddellijk in het oog springt, is in den arbeid van den vertolker gelegen,

die immers niet slechts het zuiver mechanische deel van zijn werk met conscientie heeft te verrichten, maar die daar bovenuit kan stijgen, en in gunstige gevallen zijn, op zeker oogenblik overwonnen sujet, te omgeven weet met een getoover, dat aan het origineel ontbrak. Ergens in „the critic as artist" zegt Oscar Wilde over den vertolker van een kunstwerk, hetzij dan etser of lithograaf:

„The etcher of a picture robs the painting of its fair colours, but shows us by the use of the new material its true colour quality, its tones and values, and the relations of its masses" — of wel hij kan datgene, wat in het kleurig origineel onbelangrijk is, tot nieuwe belangrijkheid verheffen — „reinterpreted through a rich artistic nature and made vivid and wonderful to us by a new and intense personality. His own individuality becomes a vital part of the interpretation" . . ."

Tusschen 1858 en 1860 hield Allebé zich, geïnspireerd door de toenmalige gastvoorstellingen van Madame Adelaïde Ristori in den Hollandschen Schouwburg te Amsterdam, bezig met het vervaardigen van figuurcomposities in eenigszins romantischen trant. Hij staat daarbij nu sterk onder den invloed van Eug. Delacroix, waarvan o.a. een teekening in de collectie Willet getuigt; een vrouwenfiguur in rood en gekleurd krijt geteekend tegen een draperie, blijkbaar te beschouwen als een studie voor de litho met de figuur van Medea van ± 1860. Deze litho is echter in een compositie en arrangement van geheel eigen vinding omgewerkt, broeiend van een geheimzinnig duister. De zware, bijkans zwoele, tonaliteit van het clair-obscur bindt alles aaneen. Moeder en kind vormen, als bij het werk van een groot beeldhouwer, één massa, één geheel, dat het geheele vlak dreigend beheerscht. Strompelend en buiten zich zelven beweegt ze zich voort in haar zware gewaden, als een lugubere vleermuisvlerk wappert de sluier voor haar uit. Vale schemering dekt het kale landschap met een onheilspellende wade. Eerst bij nauwlettend toezien wordt men gewaar, dat de beenen van Medea iets te tenger zijn, de knie iets te hoog, de arm iets te lang. Het

was Allebé, die de anatomie overigens moeiteloos beheerschte, om deze dingen hier niet te doen geweest. Hij voelde en doorleefde alleen het dramatische van dit monumentaal opgezet geval. De hooge voortreffelijkheid van dit blad doet het schier op één lijn stellen met het allerbeste, wat het buitenland geleverd heeft op dit gebied. Iets dergelijks kan men ook aanstonds zeggen van het merkwaardige blad „een gang naar het schavot", dat ongeveer terzelfdertijd is ontstaan. Hier in deze episode uit de Fransche revolutie, hebben we eveneens een eigen compositie van Allebé. De veroordeelde schijnt half in gedachten verzonken, half schijnt zij geluisterd te hebben naar den toegevoegden priester. Thans zwijgt ook deze; het ernstig gelaat meewarig neergewend, het crucifix tusschen zenuwachtig spelende vingers geklemd. „Berusting" zou men de groep hebben kunnen doopen. Voor beiden, hoog opgericht, 'n beetje bewust zichzelf in scène zettend, staat tegen het achterschot van den wagen de soldateske figuur van den plomp knokigen beulsknecht. Hij voelt zich blijkbaar belangrijk actief, terwijl de voerman, die aan een Russischen boer doet denken, geheel buiten het tragische geval, op den bok zijn gewonen plicht doet, als reed hij een kar met steenkool of aardappelen. Over de verre gebouwen der stad gloort een kille morgen. Evenals in de Medeaprent is hier een zoeken naar een zekere, meer compacte monumentaliteit in de compositie merkbaar. De eenvoudige indeeling van het zwart en wit, is sterk geconcentreerd op de hoofdzaak, den grooten contour, die het heele geval domineert. Ook het segment van het grove wagenwiel is, de schetsmatige behandeling ten spijt, een levend détail geworden. Dat was de man, die nooit een prijs voor composities van „historische samenstelling" had kunnen behalen! Jammer, dat wij de afgekeurde proeven van zijn bekwaamheid, uit vroeger dagen, niet meer kunnen beoordeelen. Naar dit blad zou men zeggen, dat men hem zeker niet heeft kunnen terugwijzen, omdat hij zich niet genoeg in het geval gedacht had. Allebé heeft altijd litteraire neigingen gehad, maar ze waren waarschijn-

lijk, zooals men het ook hier ziet, van te zeer intiemen aard voor dien tijd. Niet het geweld van bewegende lijnen, het verbazingwekkende effect van oversnijdingen en grimassen interesseerde hem. Een lyricus méér dan een episch talent, een man, wiens gemoedsleven juist voor de fijnste nuances openstond. Is er ooit een uitdrukking feller en vinniger tegelijk dan van Medea, die haar smalle lippen perst op de wang van haar kind; ooit een stom duet welsprekender, dan dat van den priester en het meisje op den wagen? Allebé's gevoelens gaan ook uit naar de hoogste qualiteiten der groote meesters. Hij wilde niet alleen hun werken uit eigen aanschouwing kennen. Hij streeft naar die beschaving, die „de poorten tot hun geesteswereld" vrijer opent. Als een bewijs van zulk een verlangen beschouw ik ook de door Allebé in 1859 nog bewerkte artikelen naar HERMANN GRIMM over RAFAEL en MICHELANGELO, opgenomen in de Kunstkroniek van dat jaar. Deze artikelen, behalve dat zij belangrijk zijn als proeven van zeer verdienstelijke bewerking door den toen nog altijd jeugdigen kunstenaar, geven ons tevens een merkwaardigen kijk op de geheele, meer historisch-novellistisch getinte, litteraire opvatting van kunsthistorische stijlkritiek dier dagen. Het is jammer, dat Allebé, die altijd bewezen heeft een gezond en zeer scherp kritisch oordeel in zake kunst en litteratuur te hebben, zich later, voor zoover wij weten, aan dergelijk litterair werk nooit gewaagd heeft. Het kan reeds uit al het voorgaande gebleken zijn, uit welk een breede wereld hij zijn onderwerpen trachtte te putten. Hij was daarin veelzijdiger dan een van zijn Nederlandsche tijdgenooten. Als men hem ten minste beoordeelt naar de diepte, niet naar de hoeveelheid. En daarbij groeide de zelfstandigheid van zijn opvatting. Zijn technisch kunnen ontplooit zich, en hij handhaafde weldra ten opzichte van zijn binnenlandsche collega's het hooger peil. Als portrettist overtrof hij reeds toen allen, voor zoover men vergelijken kan. Maar ook op het gebied der compositie blijft hij vooraan. Zelfs in vergelijking met den ontegenzeglijk talentvollen Rochussen ontwikkelde

hij toch nog iets verfijndere kwaliteiten, en toonde hij zich in het algemeen ook meer toegankelijk voor die teedere, moeilijk tot uitdrukking te brengen sentimenten, die in de weinig Europeesch georiënteerde kunst van Nederland, toen zoogoed als geheel over het hoofd gezien werden. Slechts te verwonderen is het, dat hij, behoudens enkele uitzonderingen, ontoegankelijk geweest schijnt te zijn voor de lyriek in de stemming van het landschap en van het stadsgezicht op zichzelf. Een landschapsbeeld, geheel zonder epische of dramatische stoffeering is dan ook, behoudens enkele teekeningen, een zeldzaamheid in zijn overigens omvangrijk werk. Als zoodanig is de lithografie van „de Westerbouwing", naast het reeds vroeger door mij genoemde romantische landschapje, dat echter, naar uit de notitie bleek, een kopie was, vrijwel het eenige materiaal. Bewust vertolkte stemmingen in een stadsgezicht, een landschap zonder figuren, was zeker niet wat hij zocht. En dat schijnt ons nu ook geenszins onverklaarbaar. Allebé heeft zoowel op de Akademie, als gedurende zijn studie in het buitenland, steeds hard geworsteld met de voorstelling der menschelijke figuur; juist omdat men die in Nederland niet, of slechts gebrekkig, wist weer te geven en te gebruiken, trok hem dit, voor een Hollander moeilijkste thema, aan. Het andere was voor hem betrekkelijk gemakkelijk. Het vond ergens zijn plaats als de situatie het meebracht, maar het was niet wat hij bovenal begeerde. Het landschap — sedert onze middeleeuwen heet immers het landschapschilderen een bijzondere gave der Nederlanders — moet Allebé juist in zijn eigen tijd als een soort bijkomstigheid zijn voorgekomen. Hij zou het, om zoo te zeggen, slechts kunnen aanvaarden in een hooger teeken, als mystiek symbool voor vage stemmingen, als een soort half-muzikale vertolking zijner innerlijkste gevoelens. En zoo beschouwen wij dan ook die geheel op zichzelf staande litho „de Westerbouwing", waaraan in onze reeks slechts het bovengenoemde, romantische landschapsvignetje voorafging. Op een sterk glooiend terrein, dat, bijna als een silhouet, ternauwernood belicht, in

volle massa tegen de lichtende lucht uitkomt, staat, hoekig, gebroken, in spookachtige grilligheid, een verwaaide boom op lagen stam. De groote diagonalen van de bewolkte lucht, de hellende bodem en de door een storm scheefgedrukte boom, doorkruisen elkaar, bij evenwichtige verdeeling van de donkere en lichte partijen van het geheel. Zoo is de compositie, ondanks de sterk bewogen en wild gewrongen gedeelten, in evenwicht gebleven. Bijzonder breed, en in die vereenvoudiging persoonlijk, is de wijze, waarop de boom is geteekend. Al is vooral het brok terrein op den voorgrond nog ietwat te ijl, te dun van stof gebleven, door de behandeling, zoo is toch voor dien tijd deze litho iets nieuws, zooals trouwens het geheele sobere gegeven van dit landschap, waarvan de opvatting vooruit schijnt te loopen op den trant van WILLEM DE ZWART. In het jaar 1860 ongeveer ontstaan, wordt deze teekening bovenal belangrijk in vergelijking met werk van het toen opkomend geslacht van jonge landschapschilders.

De jonge Haagsche school begon zich immers toen reeds te ontwikkelen en in samenhang daarmede, o.a. met de studies, die Jacob en Matthijs Maris in Gelderland schilderden, is het misschien niet overbodig, aan de mogelijkheid van eenig verband te herinneren, al weten we ook hier weer niets positiefs. Maar aan een gevende rol, die de Marissen gespeeld zouden hebben, denk ik daarbij niet. Een ander landschapschilder bij uitnemendheid, een der meest belovende, dien Allebé heeft gekend, is de helaas te vroeg gestorven GÉRARD BILDERS geweest, en wellicht is het juist deze, die hem met anderen in aanraking heeft gebracht.

In de geteekende potloodstudie voor bovengenoemde litho (collectie Weber) zijn de verschillende onderdeelen, ondanks groote uitvoerigheid, nog niet zoo tot een compleet geheel samengeweven. In de litho corrigeert Allebé, hij vat samen. In het jaar 1860 werkt hij vooral veel in de buurt van den Haag, o.a. in het Westland, waar verschillende teekeningen en studies ontstonden, zooals die van het toen nog bestaande oude Jachtslot te Poeldijk, dat later afge-

broken werd. In de collectie Willet bevinden zich enkele fraaie voorbeelden uit dezen rijken oogst, o.a. de mooie zwartkrijtteekening van een keldergewelf, het interieur van een gang, onderdeelen van architectuur en fragmentarische studies. Te Amsterdam vervaardigde hij nog in datzelfde jaar een litho met een doorkijk door een geopende deur, waar op den achtergrond een zittende vrouw gedeeltelijk zichtbaar is; op sommige exemplaren staat met potlood vermeld in Allebé's eigen handschrift: „Vanuit mijn atelier aan de oude Botermarkt bij de Utrechtsche straat 1860". Tamelijk realistisch, nuchter van opvatting, bijna schoolsch precies in de weergave, heeft dit teekeningetje van een voorzeker alledaagsch onderwerp, ondanks de argeloosheid, waarmede juist het onromantische is verzichtbaard, toch een zeer eigen charme. Men gelooft aanstonds aan de observatie, men weet zich overtuigd. Wel zullen de tijdgenooten zich verwonderd hebben, dat iemand zulk een „weinig zeggend onderwerp" aandurfde. Een geval zooals de werkelijkheid er dagelijks honderden aanbood. Zonder den bijna voor onmisbaar gehouden bric à brac, zonder een sprankje van novellistischen inhoud, dit kon toch niet als „schilderachtig" gelden. Tot op heden is het prentje trouwens vrijwel onopgemerkt gebleven, en al kwam het een enkelen keer op veilingen voor, ontging het menigeen, die overigens Allebé's werk waardeerde.

Omstreeks 1860 komt een periode, die zich meer en meer bepaalt tot het portret en de genrevoorstelling in interieur of landschap. Voor Allebé moest het portret steeds een bijzondere aantrekkingskracht hebben. Waar elders kon men zooveel gevoelens en gedachten in zijn lijnenstel weven, waar kon men zonder rompslomp van allerlei bijkomstigs zoo veelzeggend zijn en waar was het ten slotte vereischt zoo sterk te individualiseeren. Wij hebben met bijzondere aandacht Allebé's eerste proeven op dit gebied bekeken; wij dienen ook nu weer ieder blad afzonderlijk met opmerkzaamheid ter hand te nemen. Laat ons niet vergeten, dat Allebé juist op dit kleine terrein — nl. in het bijzonder van het portret in zwart en wit

— de voorganger en voorlooper zou worden van JAN VETH, JAC. VAN LOOY en zelfs van TOOROP. Een analiseerend, geenszins een à tout prix synthetiseerend teekenaar, is Allebé in zijn portretten gebleven. Nauwkeurig observeeren, gevoel toonen voor elken hoek, plaats bepalen, goed verdeelen van plastische en vlakke partijen en ten slotte teer en vast neerschrijven, dat is zijn recept. Daarmee hangt dan samen, dat hij geen bewegelijke, rijke ordonnanties zocht, zooals ze in wijlen HODGES' dagen, als laatste herinnering aan A. VAN DYCK'S roem, nog in zwang waren geweest. Zijn sujetten zitten en kijken stil, maar er is in een ooghoek, in de wenkbrauwen, een neusvleugel of het hoekige van den mond, juist genoeg van die onmiddellijk te begrijpen mimiek, die iets van het innerlijk wezen openbaart. Had Allebé als Veth, in een zekere periode van zijn loopbaan, gestadig aan hetzelfde onderwerp zijn krachten geschonken, had hij practisch gesproken b.v. wekelijks een van die persoonlijke beeltenissen, zooals zijn leerling ze voor de Groene teekende, moeten leveren, dan zou men ongetwijfeld een duidelijke climax hebben kunnen waarnemen. Maar in de jaren na 1860 speelde nu juist de litho niet meer dezelfde rol voor den kunstenaar als vroeger. Zoo wordt Allebé dan ook telkens weer eens ontrouw aan het procédé, dat nu eenmaal zooveel oefening en gestadigheid eischt. Het komt ons zoo voor, of hij er nog slechts een enkele maal mee experimenteert. Toch weet hij er ook dan nog steeds weer goed mee om te gaan, en toch vindt hij, ondanks zijn minderende routine, wederom wegen tot verdieping der techniek, die hij reeds scheen te hebben afgezworen. Men denke dan in de eerste plaats aan het portret, dat vroeger heette voor te stellen den heer „van Santen Kolff", doch dat in werkelijkheid bleek te zijn het conterfeitsel van „Gualtherus Kolff" te Batavia[1]), een vriend van Allebé. Het is,

[1]) De identificatie van den geportretteerde met den heer van Santen Kolff berust op een dwaling. De heer GUALTHERUS KOLFF (1826—1881) te Batavia was de stichter der firma G. Kolff & Co. aldaar, en mede-oprichter en uitgever der Uitgevers-Maatschappij Elsevier, gelijk mij gelukt is vast te stellen.

merkwaardig genoeg, gemaakt naar een daguerreotypie en werd in 1860 onmiddellijk in krijt geheel op den steen geteekend. In den teekentrant van dit portret voelt men het streven van een uiterst gevoelig schilder-lithograaf, die er in alles op uit is, teekenachtige stroefheid te overwinnen; alles te laten vloeien als ware hij niet met de stift, maar met penseelen en doppende vingers aan het werk. Daarbij laat Allebé de strenge contrôle nooit varen. Zijn structuur blijft vast, zijn teekenend verklaren van de vormen, en haar onderlinge verhouding, mist nergens duidelijkheid. De beperking der middelen ging zeer ver. Geen overdadig gevlak en gekriskras, plan aan plan voegt zich het geheel tot een bondig resultaat. We kunnen niet nalaten, de woorden, die een zoo ervaren portrettist als Jan Veth hierover schreef, aan te halen: „Dit gelaat is als met lichte vingerdeuken in de gevoeligste was geboetseerd. Hoe wist de kunstenaar hier om te gaan met het fijne grein waar hij zijn spitse lijnen overheen laat glijden, waar hij zijn fluweelen of ook meer rulle krachten op estompeert, waar hij de soepele rondingen zijner stuivend strak gemarkeerde, half-schaduwplans overheen vleit, dat stugge grein dat hij in het bijwerk breekt en wegkrast of murw drukt om er in de zuiverder bewerkte vleeschpartijen, het zilverig modelé slechts gaver te doen spreken." Nog iets verder: „En het was dan ook maar een heel magere lof, toen ik reeds vroeger mocht getuigen, dat Allebé's portret van Kolff verreweg het mooiste is, wat de portretteekenkunst in Holland geleverd heeft, en vermoedelijk ook het beste is, dat zij ooit voortbrengen zal." — Maar dit portret beteekent ook een nieuwe phase in het werk van Allebé. Vergelijkt men achteraf de portretten uit de jaren 1855, 1856 en 1858, dan dragen die nu toch, in weerwil van hun ampel besproken eigenschappen, alle kenmerken van jeugdwerk. Men kan niet veel toevoegen aan de bewoordingen, waarmee Jan Veth dit portret beschrijft, en waarin de kennis, de ondervinding, de liefde van den toeschouwer aan den dag komt, die bij het bekijken van ieder deel zelf in verbeelding het vettige krijtje in de hand gevoeld

moet hebben, om er als 't ware de beeltenis mee na te trekken. Maar wij schrijven hier geen verheerlijking, doch een waardeering van Allebé. En al zijn we het er volmaakt mee eens, dat het portret van Kolff tot het beste is te rekenen wat in dien tijd in Nederland ontstond, zoo meenen wij toch, dat er van de enkele voortreffelijke portretten, die Jan Veth zelf later heeft gemaakt, wel vrijelijk een of ander naast dat van den leermeester mag worden gezet. Een merkwaardige leemte vertoont Allebé's teekening, een lichte broosheid in den bouw, die hij zeker in een volgend exemplaar zou hebben verholpen, ware het hem gegeven geweest er dadelijk weer een te maken; de rechter kaakrand blijft tegen het rechteroor van den geportretteerde als de contour van een masker staan, en groeit met hals en schedelpartij niet zoo aaneen als men zou wenschen; karakteristiek voor den tijd — dien men anders uit het werk zelf, wanneer men het costuum afdekte, niet licht zou kunnen aflezen, zoo modern doet het nu nog aan — is de summiere krabbel, die de strik van de das voorstelt. In die lijnlussen met hun fraaien zwier, leeft iets van de herinnering aan Gavarni's streek.

Ondanks den niet met het leven gelijk te stellen grondslag van de daguerreotypie, die voor het zooeven besprokene en ook voor de hierna ontstane portretten werd gebruikt, mag men, meen ik, over deze conterfeitsels toch wel degelijk als over oorspronkelijke werken spreken. Het gebruik van mechanisch verkregen portretten was nu eenmaal in dien tijd een algemeen geworden methode. En daarbij geloof ik er volstrekt niet aan, dat men juist dit hulpmiddel als de voorbode kan beschouwen van een spoedig en onafwendbaar naderend verval der steenteekening als artistiek middel van uiting. Is het niet welbeschouwd al te veel een teekenmeesterstandpunt, het gebruik der fotografie als een ongeoorloofden steun bij het teekenen van een portret te veroordeelen? Hebben ook niet in onze dagen telkens portretschilders van grooten naam terecht van dit zakelijk, maar ook nooit meer dan zakelijk, en dan ook zoo eenzijdig en misleidend compen-

dium, gebruik gemaakt ten behoeve van een vrije, en verre boven dit aan een toevallig moment gebonden mechanisch hulpmiddel uitgaande, portrettuur? Het is aan den anderen kant niet meer dan natuurlijk, dat men in een tijd, toen men nog aan de onomstootelijke, alle menschenwerk overtreffende en universeele gelijkenis van het lichtbeeld geloofde, al spoedig niet dezelfde belangstelling, geen hart meer had voor de geteekende en gelithografeerde beeltenis. Die moest immers minder getrouw zijn! Het is zoo beschouwd ook weer te vergeven, dat een door dien waan bedwelmd publiek de conclusie trok, dat een conterfeitsel, vervaardigd met behulp van een mechanisch verkregen beeld, in het geheel niets te beteekenen kon hebben. Zoo is inderdaad de gewoonte om portretten op den steen te laten teekenen spoedig sterk geluwd, tot men veel later moest erkennen, dat een schilder en teekenaar, die iets te zeggen heeft, uit een reeks van ziellooze foto's heel iets anders en iets veel beters kon halen. Zoo gezien treedt dit geheele verschijnsel voor ons in een ander licht.

Bijzonder is ook het, naar de opvatting en techniek te oordeelen, vermoedelijk in dezen tijd ontstane, portret naar het schilderij van Alfred Stevens „Lutetia", welk schilderij zich toen in de verzameling Willet te Amsterdam bevond. Het is in een fonkelend rijk modelé gehouden, met veel expressie en in een over 't algemeen realistische opvatting. Maar er is toch een zweem van echte romantiek doorheengezegen en juist daardoor is zij wel het tegendeel van den, zoo ruiterlijk en toch zoo teer opgezetten kop van Gualtherus Kolff. Het hoofd der Lutetia is naar rechts gewend, het haar hangt los, tegen den broeierig zwaren achtergrond licht het gelaat. Zwaar van toon is ook het kleed met de breede en in groote vlakken ingedeelde licht- en schaduwpartijen, waarbij overal, ook in den achtergrond, door gebruikmaking van het rullig korrelig grein van den steen, een tintelend fluweelig zwart wordt verwekt. De teekening van de figuur is hier voortreffelijk, het modelé van den lichtenden kop met de bovenal resolute gelaatstrekken — zooals Stevens dit zelf gaf was

het kenmerkend voor zijn vroegen tijd — is van een resolute factuur, die Allebé hier ook zoo geheel doorvoelde en begreep. Men vraagt zich af, onbekend met het oorspronkelijke schilderij, of Stevens hier zooveel Courbetachtige kracht had ontwikkeld, dan wel of Allebé er zijn eigen herinnering aan Courbet's trant in heeft gelegd. Eigenaardig voor Stevens zou trouwens in dit schilderij ook de dramatische, ietwat uitdagende houding van de vrouw zijn, zoo geheel anders dan wat we gewoonlijk van den meester der second-empire-weelde kennen. Heeft men de tot nu toe behandelde nieuwe reeks van prenten aandachtig beschouwd, dan is het niet te ontkennen, dat Allebé hierin kanten raakt, die hij in zijn overig œuvre, zoo niet zelden, dan toch haast nooit treft. Men merkt een sterker verdiepen, een zoeken en een wroeten naar een veel meer geprononceerden eigen stijl. En deze stijl uit zich het meest onomwonden in zijn kleine serie portretten, met een zuiverheid en klaarheid, die hij niet altijd zoo zou behouden, en die in zijn latere producten merkbaar vertroebeld worden.

Vermoedelijk ook uit dezen tijd dateert een andere vrouwenkop (Rijksprentenkabinet, Amsterdam). Waarschijnlijk is ook deze figuur naar een schilderij van Stevens geteekend. Zij vertoont namelijk geheel dezelfde opvatting; men zou bijna kunnen zeggen, dat het eenige verschil daarin bestaat, dat de houding is veranderd. Terwijl het gelaat naar links gewend is, in een peinzende houding, heeft deze prent overigens denzelfden krachtig-coloristischen teekentrant. Bij deze litho is ook nog een geteekende studie bewaard, met lithografisch krijt op papier geteekend.

Ook op het z.g. historische terrein beweegt hij zich in deze phase nog wel eens, zoowel schilderend, als teekenend. Een van zijn sterkste uitingen is de groote foliolithografie, in de manier der penteekening, waarop onderscheidene momenten en tafereelen uit de gedenkwaardige gebeurtenissen van 1813 zijn geteekend voor het onderwijzersgenootschap, en die in 1863 is ontstaan. Het is ditmaal een oorspronkelijke compositie en reeds daarom van een geheel ander karakter

dan vele van de hieraan voorafgaande prenten. Naast de eigen onnavolgbare techniek dringt hier ook de eigen visie van den kunstenaar tot een uiting. Bracht reeds de groote omvang van het geheel weer veel moeilijkheden mede, zoowel wat de groepeering en verdeeling der verschillende episoden, om de centrale groep heen, aangaat, als ook wat het zoo zuiver volhouden van het evenwicht in de compositie betreft, zoo moet men te meer de groote vaardigheid bewonderen, waarmee de verschillende figuurgroepen, vol variatie en levendigheid gekrabbeld, zijn gerangschikt. Het zeer bewegelijke, soms op het kriebelige af, dooreengewoelde lijnenspel, herinnert eenigszins aan het gelijktijdige werk van ADOLPHE MENZEL, zonder dat men er echter diens doordringende hardnekkigheid uit leest, die onbuigzame recht-toe-recht-aanheid, waarmee hij de dingen rondom aanschouwend betastte en naschiep. Gemoedelijker is ook Allebé's opvatting van de gevallen in vergelijking tot Menzel's gelithografeerde penteekeningen. De verschillende historische tafereelen in Allebé's prent zijn verdeeld en gerangschikt om de voorstelling van den intocht van Koning Willem I te Amsterdam in 1813, in het midden. Helaas werd dit blad door de toenmalige onderwijzers niet goed genoeg bevonden, en op last van de uitgevers, C. L. Brinkman te Amsterdam, door krijtarceeringen van andere hand bedorven. De onaangename hardgele kleursteen doet het overige. Toch werd dit blad in de Kunstkroniek van 1864 zeer geprezen, zooals ook overigens bijna steeds in dit tijdschrift aan het werk van Allebé een gunstige kritiek ten deel viel.[1]) Na een tijdsverloop van 7 jaar verschijnt in het album van den „Nederlandschen Spectator" van 1870[2]),

---

[1]) In ditzelfde jaar evenwel was, na zijn inzending op de tentoonstelling te Rotterdam, de kritiek in dit orgaan merkbaar koeler. Over zijn schilderijen, toen ingezonden, „Sabbath" en „Klavierstemmen", luidde de kritiek: „Met geen van beiden zijn wij zoo ingenomen, als met het vroegere werk van den kunstenaar. Het komt ons voor dat de intentie beter was dan de uitslag."

[2]) Deze litho van de Brabantsche boerin werd nog vervaardigd te Brussel, waar Allebé van 1868—1870 tijdelijk verblijf hield.

de steenteekening van de „Dongensche vrouw aan de wasch", in interieur, gemaakt naar studies en teekeningen uit zijn werkperiode in Dongen. Minder hoekig, daarentegen alles breeder geaccentueerd dan de vorige figuurteekeningen, is de opvatting van deze laatste teekening meer open en klaar, de vormen zijn grooter gezien, en het geheel is, ondanks den niet altijd onberispelijken druk, toch rustig en voornaam. De houding van de figuur drukt onmiddellijk en krachtig den aard van een bepaalde persoonlijkheid in stand en houding uit. Het pathos, dat gemeenlijk figuurstudies uit die dagen eigen is, blijft vermeden. Allebé was, zooals we reeds zagen, iemand die, van een scherp analytische beschouwing uit, tot den opbouw van zijn verbeelding overging. Spontaan is zijn werk gewoonlijk niet, en wie het minder aandachtig beschouwt, mag meenen met een nuchteren intellectualist te doen te hebben. Een nauwkeuriger studie van zijn œuvre toont ons wel anders, en brengt de overtuiging, dat een fijner soort mensch zich achter dat koele masker verschool.

De qualiteiten, die hij bezat, moesten hem in menig opzicht zeer zeker geschikt maken om jonge kunstenaars op te leiden. Toen bij koninklijk besluit van 1870 de oude Koninklijke Akademie van Beeldende Kunsten werd opgeheven, en veranderd in de Rijks-akademie van Beeldende Kunsten, werd onder den nieuw benoemden hoogleeraar-directeur B. DE POORTER, naast de hoogleeraren J. W. KAISER, STRACKÉ, B. WIJNVELD JR., ook AUGUST ALLEBÉ benoemd. Hij verhuisde toen, in het najaar van 1870, dus wederom naar Amsterdam, om daar zijn ambt te vervullen. De antiekklasse aan de Academie werd onder zijn leiding gesteld, d.w.z. de klasse waar naar pleisterafgietsels van werken uit de klassieke oudheid werd geteekend, terwijl Barend Wijnveld in de schilderklasse les gaf. Ook gaf Allebé nog om beurten met een ander hoogleeraar les in wat men „compositie" placht te noemen. Daar werden dan de bijbelsche en algemeen religieuze, later ook wel allegorische en symbolische onderwerpen van allerlei aard, behandeld en besproken eerst, en

daarna aan de leerlingen opgegeven ter uitvoering. Ondanks zijn drukke werkzaamheden aan de Akademie, heeft Allebé in de jaren na 1870 toch nog veel en geregeld geschilderd en geteekend. Vooral studies naar dieren zijn in dezen tijd ontstaan. Maar ook verscheidene portretten heeft hij toen nog ter hand genomen. Ook lithografieën kwamen er weer van de pers, en wel thans voornamelijk portretten. In het jaar 1874 ontstond een kleine reeks voortreffelijk uitgevoerde beeltenissen, die, hoewel zij doorgaans betrekkelijk bescheiden van omvang zijn, in de uitvoering, in de nog meer conciese en vaster gesloten teekenwijze en door een psychologische ontleding, die zelf boven die van het portret van Kolff uitgaat, een nieuwe phase beteekent in dit edele gedeelte van Allebé's werk. Gewoonlijk werden ook deze portretten met behulp van fotografieën of daguerreotypen geteekend.

Zoo is hier in de eerste plaats nog te noemen het stille, ingetogen, in diepen toon doorwerkte portretje van den „overleden zoon van den heer Boom". Den naam van den voorgestelde ontleenen we aan het eigenhandig opschrift van Allebé. Het gelaat, met dien eigenaardigen, melancholisch peinzenden blik, is uitvoerig en rijp doorwerkt, waarbij dan tevens de in lichte krijtarceeringen gehouden achtergrond de illusie-diepte rondom het beeld volkomen voor ons schept. Breed en forsch is de teekening van de jas, ook de summiere kantige aanduiding van den boord, die met de krachtige, plastisch zoo voortreffelijk aangetipte das, tegen de dieptonige hals-partijen uitkomt. Ook de ruim en synthetiseerend bekeken haar- en schedelpartijen, doen volledig doorwrocht aan. En toch is het, op den keper beschouwd, verbazend, met hoe weinig middelen Allebé in dit schoone portretje tot deze treffende gaafheid van uitvoering is gekomen. Ook het portret van zijn leermeester P. F. Greive, bij diens dood in 1873 [1]) geteekend, doch in 1874 in de Kunstkroniek verschenen, treft door een

[1]) Ontstaan in opdracht van de redactie van de Kunstkroniek, waarin doorgaans het portret van een kunstenaar verscheen, bij diens dood.

onverwachte, zeer virtuoze wijze van teekenen. Hoewel het beeld van dezen ouden teekenmeester door de eigenaardige, schijnbaar luchtige, in waarheid toch zeer scherp ontledende, tevens puntig accentueerende, teekenwijze, een geheel nieuwe opvatting in Allebé's portretteekenen vertoont, is het niet minder dan het vorige, wat de zeer uitvoerige en als 't ware ,,kleurrijke" behandeling van de lithografie aangaat. Met groot meesterschap is hier de haardos in enkele scherpe en daarbij luchtige vegen neergestreken, de lichtpartijen hierin zijn door nijdige naaldkrassen uitgespaard. Zeer kernachtig en uiterst gevoelig van teekening zijn de das en de deelen van de jas, en ofschoon, of wellicht juist doordat de achtergrond niet te sterk doorwerkt is, komt het beeld met de volle, uiterst plastische behandeling van het gelaat, sterk sprekend en markant naar voren. Niet onmogelijk is het, dat ook deze en dergelijke portretten nog lichtelijk onder den invloed van A. Mouilleron's werk stonden, wiens geteekende beeltenissen, o.a. dat van Bordillon, opmerkelijke verwantschap vertoonen, zoowel in teekening, als in opvatting, met de laatst genoemde lithografieën van Allebé. Kijkt men het geheel van dit laatste portret er nog eens op aan, dan treft in de eerste plaats hoe krachtig en sterk het ,,ruimtelijke", het driedimensioneele, in zoo'n verbeelding is uitgedrukt. Ook de vormen van het voorhoofd zijn in hun ronding en kantigheid ruiterlijk opgebouwd; het hoofd staat kranig, vast op de breed aangeduide schouders die, hoewel ze maar licht gearceerd zijn, duidelijk, bijna tastbaar in de ruimte staan. In ditzelfde jaar 1874 is ook de tamelijk bekende beeltenis van Multatuli geteekend, naar een slecht geretoucheerde foto. Ze is op instigatie van Mr. C. Vosmaer vervaardigd. Door Vosmaer ook werd de teekenaar, na de voltooiing van gemeld portretje, aan den ,,dichter der Ideeën" voorgesteld, en zoo moest Allebé het dan aanhooren, hoe Multatuli er zijn meening over uitsprak. Multatuli, kritisch en paradoxaal, zonder dieper gevoel voor het wezen der Beeldende Kunst, vond dat alle lithografie uit den booze was. Ook over den arbeid van Allebé was hij zelf volstrekt

niet te spreken. Ware het in gravure of etstechniek uitgevoerd, dan zou het meer genade gevonden hebben in zijn oogen. Maar ook met dit veel te absoluut uitgesproken orakel bewijst Multatuli ons slechts voor den zooveelsten keer, hoe weinig verhouding hij tot deze dingen had, en hoezeer het hem aan zelfbeheersching placht te ontbreken. De tijdgenooten dachten gelukkig nog anders over dit portret. In de Kunstkroniek van 1875 staat: „De heer Aug. Allebé heeft een zeer schoon portret van den heer Douwes Dekker op steen geteekend, en deze beeltenis is thans bij den heer L. Funke te Amsterdam uitgegeven. Wij hadden reeds een paar portretten van Multatuli van voor 15 jaren. Nu echter is voor het eerst een beeltenis gegeven, die als kunstwerk blijvende waarde heeft. Op fijne, edele wijze heeft de schilder den kop opgevat en behandeld. Hij heeft er gansch iets anders, iets veel edelers van weten te maken, dan zoo vaak weinig artistiek behandelde portretten ons te zien geven. De heer Allebé is zeer eenvoudig en streng geweest in zijn uitvoering. Het is een lichte, poëtische beeltenis van den fijnen denker en dichter der Ideeën." Ik geloof inderdaad wel, dat we van dit portret kunnen getuigen, dat Allebé hiermee het hoogtepunt heeft bereikt in zijn lithografisch œuvre. Hierin ontbreken alle zwaardere accenten van het zwart, het geheel is in een licht grijs van de meest teere schakeeringen opgebouwd. De teekening van dezen kop is haast van een streng klassieke gaafheid, die echter niet schoolsch aandoet, omdat ze getemperd blijft door een wonderbaarlijk vloeiende en uiterst vlotte behandeling. Zoo wordt de realiteit geheven tot een idealiteit, waarbij alle gedachte aan stof en makelij is opgeheven. We missen helaas in zijn latere portretten al te zeer dit groote, ongezochte en klare omvatten en weergeven van alle vormen. Maar hier in dit portret verkrijgt nog iedere omtrek een spanning en een onmiddellijkheid van uitdrukking, die de werking van het geheel zoo levend maakt. Zie b.v. den omtrek van het haar, waar de verschillende plans zoo eenvoudig zijn verdeeld met hun kloeke vlakken, zonder nochtans den minsten storenden

invloed uit te oefenen op de massale structuur van den kop. Met hoeveel gevoeligheid is de voorhoofdscontour gevolgd! Ook de oogen, neus, mond en snor zijn met haast onmerkbare krijtarceeringen als het ware in een teer weefsel van lichtgrijs aaneengehecht, afgebroken slechts door enkele pittige accenten, b.v. in de teekening van de wenkbrauwen en oogen; ook van het oor gaat juist genoeg plastische kracht uit. Zoo heeft dit gelaat voorts met zijn matte, dweepzieke trekken, een groote voornaamheid gekregen door de wijze, waarop Allebé een simpele fotografie getransponeerd en verwerkt heeft tot dit compact en gesloten geheel. Bij de voorbereiding van het overzetten op den steen, is de kunstenaar zeer angstvallig en voorzichtig te werk gegaan. In het Museum Willet bevinden zich o.m. de in potlood geteekende studie, en een doortrekteekening voor dezen kop, waar in de teekening vooral te zien is, hoe Allebé als het ware van den contour uit zoo'n portret opwerkt en opbouwt, om vervolgens op den lithografischen steen pas die verdieptheid te bereiken, die ons die paar partijen zwart en grijs en wit tot zulke kostelijke juweelen maakt.

Het portret van den dierenschilder W. Verschuur, dat in 1875 [1]) in de Kunstkroniek verscheen, in werkelijkheid echter reeds in 1874, kort na het overlijden van dezen schilder, door Allebé naar een fotografie werd geteekend, vertoont een merkwaardigen ommekeer in de behandeling. Hier is m.i. de kunstenaar niet tot zoo'n klaarheid gekomen. Het geheele portret mist, ondanks de te waardeeren eigenschappen, ook de doordringende psychologische uitbeelding van het karakter, die de portretten van Kolff, Greive en Multatuli zoo doet spreken. Ook de eigenaardige, ietwat wollige streek van het krijt, waardoor de kop in vegende, korrelige arceeringen, weliswaar

---

[1]) Op een exemplaar in het museum Willet staat nog vermeld in Allebé's handschrift: „Kort na zijn overlijden naar photo op steen geteekend, daar de kop een zoo metaalachtig aanzien had gekregen. Er bestaan ook exemplaren met roodaard gedrukt, die wat beter zijn. Deze druk is zeker de slechtste." —

„tonalistisch" zeer gevoelig is, opgewerkt, geeft aan dit portret meer schilderachtig cachet dan de suggestie van menschelijk karakter. We missen hier die zekere monumentaliteit van bouw, die intensieve spanning en zien een veelzeggende verslapping van den contour; alles is droomeriger, wazigongewisser. Het schijnt dat Allebé zelf over dit portret hoogst ontevreden was, zooals hij zelf achterop een exemplaar vermeldde [1]). Toch is deze beeltenis altijd nog vol ernst en niet zonder iets gedragens. In het Rijksprentenkabinet te Amsterdam berust verder een merkwaardige afdruk in bruinrood van ditzelfde portret, dat in deze kleur zeker meer tot zijn recht komt.

Ook het bekende folioportret van Ds. O. G. HELDRING [2]), dat in 1876 — eveneens kennelijk naar een foto — op steen werd geteekend, vertoont, hoewel krachtig, meer „vierkant" opgezet, veel overeenkomst met het laatst beschrevene. Het is gemoedelijker van karakter, korreliger, ietwat stugger geteekend, daardoor mist ook deze prent het voorname en toch zoo eigengereide cachet van Multatuli's portret. Wankel en zwak zijn bovendien de partijen van de jas, ook het hoofd, en vooral de gelaatstrekken. Elk deel blijft te veel op zichzelf, men mist de eenheid en de gulle samenvloeiing der omtrekken en plans. Op een exemplaar in het Museum Willet staat dan ook in Allebé's handschrift de volgende vermelding, die den scherpen criticus van eigen werk kenmerkt: „De steen was veel te grof gegraineerd, zoodat de teekening slechts zeer weinig goede drukken gegeven geeft. Ik geloof niet, dat daarvan nog te krijgen zijn, dit is een der allereerste proeven, die ik toevallig nog vond; eene dergenen als de steen door drukken opgehaald wordt, om hem op zijn kracht te brengen." Ook bevindt zich in het Museum Willet nog een interessante doortrekteekening in potlood, op geel transparant papier, vervaardigd. Altijd systematisch en nauwkeurig in alles wat

[1]) In opdracht van de redactie van de Kunstkroniek ontstaan.
[2]) Op verzoek van den heer C. M. van Gogh naar een fotografie geteekend, en bij Tresling te Amsterdam gedrukt.

hij deed, maakte Allebé voor elke steenteekening eerst een zwartkrijt- of potloodstudie, hoofdzakelijk in omtrek, die dan lichtelijk gearceerd in de verschillende toonwaarden werd ingevuld. Vervolgens ontstond dan op dezen grondslag de z.g. calque of doortrekteekening, waarop het beeld, slechts in een strakker omlijnden omtrek werd gefixeerd. Deze doortrekteekening werd vervolgens weer overgebracht op den steen, waardoor dus de omtrek van het geheele beeld in enkele lijnen vastgehouden, ter verdere bewerking gereed lag. Deze werkwijze scheen Allebé steeds, en reeds vroeg, toe te passen. Zij immers stelde hem beter dan eenige andere in de gelegenheid, van den aanvang af, niet alleen zijn teekening grondig te controleeren, maar die tevens aanmerkelijk te verscherpen of, zoo noodig, te doen vervloeien. Toen hij nu in de zomervacantie van 1876 van Mr. C. Vosmaer, met wien hij naar 't schijnt meer dan oppervlakkig bevriend was, de uitnoodiging kreeg, om voor diens bijna voltooide vertaling van Homerus' Ilias, eenige illustraties op den steen te teekenen, toog Allebé onmiddellijk aan den arbeid. Vosmaer wilde, volgens de notitie van Allebé, zelf op een der afdrukken in het museum Willet, „den tekst van zijn werk vergezellen van getrouwe afbeeldingen der overblijfselen van Grieksche kunst". Helaas was het resultaat van Allebé's werkzaamheden niets anders en niets meer dan de streng geteekende Apollokop, dien hij naar een fotografie uit het Britsch Museum vervaardigde. Hij moest tot zijn groot leedwezen er verder van afzien, daar zijn drukke werkzaamheden aan de Akademie, hem tot dergelijk werk geen vrijheid meer lieten[1]). Het was zeer zeker te betreuren, dat Allebé deze vertalingen van Vosmaer, de Ilias

[1]) Allebé zelf vermeldt nog in een notitie op een exemplaar in het museum Willet: „Tot mijn leedwezen heb ik er na deze van moeten afzien, omdat het op steen teekenen meer tijd nam, dan mijne werkzaamheden aan de Akademie toelieten." De illustraties in deze vertalingen van Vosmaer zijn ten slotte gemaakt door J. Ph. Koelman, en gedrukt bij S. Lankhout te 's-Gravenhage. De vaasbeschilderingen zijn door Vosmaer zelf gecalqueerd en de aanvangsletters ook door hem geteekend.

en de Odyssee niet kon illustreeren, daar deze werken zeker een waardiger aanzien hadden gekregen, dan ze nu met de zeer slecht geteekende illustraties hebben.

De lithografie van den Apollokop werd niet in den handel uitgegeven, en behoort dus tot zijn meest zeldzame prenten, daar er slechts een hoogst beperkt aantal exemplaren van gedrukt werd. Het is mogelijk, dat Allebé bij het teekenen van dezen kop onbewust een lichten invloed onderging van het teekenwerk der Prae-Raffaëlieten, in het bijzonder dat van LEIGHTON of BURNE-JONES. Door de koele, voorname opvatting, door de evenwichtige, gelijkelijk vloeiende bewerking, waarbij het modelé van de teekening volkomen de zachtwelvende oppervlakte van het marmeren origineel weergeeft, doet zij sterk denken aan sommige werken van deze Engelschen. Typisch voor Allebé's werkwijze is hier weer te zien, hoe hij, evenals bij het portret van Multatuli, de verschillende ingewikkelde partijen, het golvend hoog en laag van zulk een klassiek brokstuk, oplost en verwerkt in groote teeromlijnde vlakken, waardoor de teekening ruimer en overzichtelijker geworden is. Ook de krijtteekening, die aan deze lithografie, als studie, voorafging, vertoont dezelfde typeerende eigenschappen. Ook zij is stellig en strak en brengt ons een monumentaal effect, daarbij is zij toch gedetailleerd genoeg en met onvermoeibaar studieuzen zin uitgevoerd. Plastisch nog ietwat sterker dan de lithografie — de lijnen zijn trouwens ook scherper —, is deze teekening nu door de overzetting op den steen, ten gevolge van dien eigenaardigen, altijd toch weer eenigszins gematteerden, fluweeligen toets van het krijt, dien de lithografie geeft, ook tevens rijker van kleur; ten slotte is het geheel tot een nieuwe synthese gekomen[1]).

Na deze teekening verschijnen er pas weer litho's na een vrij lang tijdsverloop, dat tot omstreeks 1885 duurde. Wel ontstonden nog eenige omvangrijke portretten en genre-composities, tallooze krabbels, dierstudies en enkele stillevens in

[1]) In het Museum Willet bevindt zich ook een fraaie afdruk op blauwgrijs papier van deze prent.

deze periode Het schijnt echter, dat Allebé, overladen als hij was door zijn meer en meer zich uitbreidende werkzaamheden als hoogleeraar aan de Academie, en geremd door de daarmee verbonden verantwoordelijkheden, voorloopig van het toch steeds ietwat omslachtige graphische procédé geen gebruik heeft kunnen maken. Toen B. de Poorter tegen Januari 1880 ontslag vroeg en kreeg als hoogleeraar-directeur van de Rijksakademie van Beeldende Kunsten, werd Aug. Allebé in zijn plaats te Amsterdam als directeur benoemd. Hoe algemeen geroemd en geacht, als merkwaardig geïsoleerd peadagoog, maar ook niet minder als mensch en kunstenaar hij in deze functie moge geweest zijn, voor zijn artistieke werkzaamheden ware het allicht toch beter geweest, indien hij dit verantwoordelijke ambt niet zoo spoedig had aangenomen. Was reeds door zijn hoogleeraarschap de tijd voor het teekenen en schilderen noodzakelijkerwijze beperkt geweest, zoo dreigde de beperking, tengevolge van het directeurschap, zijn geheele eigen werkzaamheid aan banden te leggen. Toch teekende en schilderde hij tegen de ambtelijke verdrukking in nog betrekkelijk veel in deze periode, maar het gehalte van dit werk is niet altijd meer van dezelfde kwaliteit als het eenige tientallen jaren eerder geweest was. Ook het lithografische werk, dat van na 1880, is niet meer van die hooge voortreffelijkheid. Het algemeen peil zinkt ongetwijfeld. Dit is ook te constateeren in het lithografisch portretje van zijn oom Dr. P. Scheltema, den archivaris van Amsterdam en van Noord-Holland, gelithografeerd voor het laatste en zevende deel van diens werk „Amstels Oudheid" of „Gedenkwaardigheden van Amsterdam", in 1885 ontstaan. Het is naar een fotografie op den steen geteekend, en hoewel nog krachtig en sober opgevat, heeft het bij de uitvoering een eigenaardig hard, metaalachtig aanzien gekregen, zoodat wij dit portretje toch niet meer zoo grif kunnen bewonderen als het vroegere werk. Het gaat nu eerst, merkwaardig genoeg, eenigszins gelijken op sommige beeltenissen van A. J. Ehnle, al is Allebé's teekentrant iets minder droog. Vermoedelijk heeft

hij dit portretje trouwens wat al te haastig moeten afwerken en is daardoor het een en ander van zijn oorspronkelijke gaafheid en zakelijkheid te loor gegaan. Droog, maar scherp en hoekig zijn de deelen van het gelaat geteekend, ietwat houterig zijn de vierkante schouders, waardoor de algeheele bouw van het al te stugge lijnenspel niet geheel tot uiting kon komen. Zoo bezit dan deze laatste portretlitho van Allebé, ondanks de enkele goede eigenschappen, niet die superbe kwaliteiten, waardoor zijn andere lithografische beeltenissen tot het allerbeste behooren, wat wij in Holland op dit gebied kennen.

Het is misschien niet ondienstig, hier nog even de aandacht te vestigen op een in de Kunstbode van 1880 voorkomende prent, met een „sundasch luipaard", die blijkbaar volgens de daarop voorkomende vermelding, geen oorspronkelijk werk is, doch een fotolithografie naar een penteekening van Allebé. Deze prent komt nogal eens in den handel voor, en wordt dan gemeenlijk vermeld als een oorspronkelijke litho, maar zonder het onderschrift natuurlijk; blijkbaar is dit laatste dus weggeknipt, om de prent des te meer het aanzien te geven van een oorspronkelijke lithografie. De verschillen tusschen het fotolithografisch procédé en den gewonen steendruk zijn in de meeste gevallen zeer moeilijk aan te wijzen. Ik heb deze prent meermalen in verzamelingen gezien, waar zij dan in den regel doorging voor een eigenhandige lithografische penteekening van Allebé.

Als zijn allerlaatste uitingen op lithografisch gebied, kunnen we nog twee kleine, zeer gevoelig geteekende composities vermelden, in de eerste plaats het fraaie prentje met de ijsberen, dat vermoedelijk omstreeks 1906 [1]) moet zijn ontstaan, en waarvan zich, in de collectie Weber, een in potlood geteekende studie en de te verwachten doortrekteekening bevinden. Enkel met het krijt op den steen geteekend, is het resultaat rustig en evenwichtig van compositie te noemen. Op

[1]) Volgens den heer Moulijn moet deze prent van 1906 dateeren.

den voorgrond van deze teekening vindt men een bijzonder karakteristiek geobserveerde ijsbeermoeder met jong; daaromheen rotsen en water. Op den achtergrond een in lichte, blonde krijtarceeringen geteekend, glooiend rotslandschap, door nog een derden ijsbeer verlevendigd. Voortreffelijk zijn al die dieren waargenomen, in de logge soepelheid van hun bewegingen. Minder gedecideerd daarentegen, veel meer weifelend en tastend is het poollandschap weergegeven; men voelt hier, dat de kunstenaar dit alles nog niet met zulk een samenvattenden blik tot een aaneengesloten geheel heeft weten te verwerken. De beesten zijn hier nog te los gebleven van het landschap; ze zijn ook nog te veel alleen goedgeteekende ijsberen uit Artis, met een fictief rotslandschapje als onecht décor. In deze laatste periode poogt Allebé zoo eenvoudig mogelijk, in een enkelvoudig procédé, meestal alleen dus met het lithografische krijt, zonder lavis, te werk te gaan. Hij tracht nu ook alle overbodige, voor hem op dit standpunt te schilderachtig geworden effecten te vermijden. Slechts iemand, die het lithografisch werk zoo volkomen in zijn macht heeft gehad, en die zich het steenteekenen tot in de uiterste finesses van het métier heeft eigen gemaakt, kan met deze simpele middelen, zonder leegheid te verwekken, tot zulke subtiele technische verfijningen geraken. Meer nog dan in de teekening van de ijsberen, bereikt Allebé die hoogte in het omstreeks dienzelfden tijd ontstane prentje van een paar figuren in een korenveld, naar een schilderij van Jac. van Looy[1]). In een teer grijs gamma geteekend, nog veel lichter van toon dan de straks beschreven prent, is hier de luministische werking van het zonlicht, dat het korenveld in een gouden gloed zet, prachtig atmospherisch weergegeven. Te midden daarvan doet de zeer ijl en teer geteekende meisjesfiguur met parasol en een man met breedgeranden hoed, die volkomen met het landschap één geworden zijn, een vroeger nauwelijks aangeduid sprookjesachtig sentiment tot

[1]) De studie in penteekening voor deze prent bevindt zich eveneens in de collectie Weber te Eerbeek.

uiting komen, dat wij alleen in deze allerlaatste door hem gepubliceerde steenteekening vinden. Beduidde dit een nieuw keerpunt?

Allebé heeft hierna nog wel een enkele maal een lithografie opgezet, maar van een verder afwerken is nooit meer iets gekomen. Wij kennen niets verder dan die enkele composities met dierenfiguren, die, schetsmatig en vluchtig neergekrabbeld, schijnbaar onmiddellijk daarna weer onvoltooid ter zijde gelegd zijn. Hij was nu eenmaal in dergelijke dingen een eenigszins geheimzinnig man. Wat hem van de voltooiing terughield, weten wij niet, maar deze steenen werden onafgewerkt weer door de drukkers afgehaald, om — afgeschraapt te worden, zoodat voor ons de teekeningen voor altijd zijn verloren gegaan.

## BESCHRIJVING VAN HET LITHOGRAFISCH WERK IN CHRONOLOGISCHE VOLGORDE.

### 1. ITALIAANSCHE JONGEN.

Links onder gemerkt: Aug. Allebé 1855. 16—24.5 cM.
Gedrukt op wit papier.
Krijtteekening op steen.

Een Italiaansche knaap met een langen stok in de linker hand, en een grooten zak op den rug, waarop men het woord LAVA leest, staat, geleund tegen een rotsachtige verhooging, ietwat droomerig, onder zijn hoogen hoed voor zich uit te staren.

Het Museum Willet Holthuyzen te Amsterdam bezit één exemplaar van dit prentje. (Legaat D. Franken, Le Vesinet.)

Zeer zeldzame litho.

### 2. LANDSCHAPSTUDIETJE.

Op het exemplaar in het Museum Willet staat een eigenhandig opschrift: „Zeer vroeg voorbeeld van litho. Aug. Allebé".
Vermoedelijk ontstaan in 1855 of 1856. 7—10.5 cM.
Op Chineesch papier gedrukt.
Krijtteekening met de pen opgehaald.

Achter op hetzelfde exemplaar is ook nog met blauw potlood geschreven: „Dit moet een vignetje voor een boek geweest zijn, ook copy, gooi maar weg s.v.p. Andere vignetjes vind ik niet meer. A."

Op den voorgrond een donker geteekende steile oeverkant, met eenige in een donker silhouet gehouden boomen, daaronder een zittend figuurtje, eveneens en silhouet gezien. Aan dezen oever een boothuis of iets dergelijks. Hieromheen, en gedeeltelijk op den voorgrond zichtbaar, stroomt de rivier.

Aan den anderen oever een gehucht. Licht bewolkte lucht.

Het exemplaar in het Museum Willet (Legaat D. Franken) kan vermoedelijk wel als het eenig overgebleven exemplaar van deze prent beschouwd worden.

3. TWEE LITHOGRAFIEËN MET KINDERFIGUREN EN EEN DANSENDEN BOER, OP ÉÉN BLAD.

Gemerkt: Aug. Allebé lith. 12.5—8.25 cM.
Gedrukt op wit papier.
Met de pen op steen geteekend naar Duitsche prentjes, vermoedelijk naar een teekening of teekeningen van Ludwig Richter.

1°. Tegen een boschachtigen achtergrond, waarboven de zon opkomt, zit een huilend meisje, dat door een ander kind getroost wordt.

2°. Een boer, blootshoofds, loopt, dansend van pret, met de armen in de lucht te zwaaien.

Zeer zeldzame vroege prentjes. Het Museum Willet heeft van dit blad één exemplaar. (Legaat D. Franken, Le Vesinet.)

4. PORTRET IN MEDAILLONVORM.

Gemerkt: Aug. Allebé 1855. 12.5—9.5 cM.
Op Chineesch papier gedrukt.
Krijtteekening, met de pen opgehaald.

In de notitie in Allebé's handschrift achter op het exemplaar in het Museum Willet staat: „Portret van wijlen den heer Gerard Bakker, Medisch student. Gedrukt bij Dessaur, O. Z. Achterburgwal alhier. Vernietigd als niet geslaagd, dit is waarschijnlijk het eenige overgebleven exemplaar".

De persoon is voorgesteld met het gelaat lichtelijk naar links gewend, ze is gekleed in een ouderwetsch kostuum met hoogen jaskraag, omgeslagen boord en breede stropdas. De achtergrond is in toon bewerkt.

In het Museum Willet is hiervan één exemplaar. (Legaat D. Franken.)

Zeer zeldzaam portretje.

5. MEISJE LEZEND AAN EEN OPEN RAAM.

Ongemerkt en ongedateerd. 12—10 cM.
Vermoedelijk ontstaan tusschen 1855 en 1858.
Op Chineesch papier gedrukt.
Krijtteekening op steen, heel licht met de pen opgehaald.

Een meisje zit met een groot, geopend boek in de handen, waarover zij heen kijkt. Achter haar staat in de vensterbank een bloeiende plant tusschen twee flesschen, waarboven een vogelkooitje hangt.

Vermoedelijk als een illustratie bedoeld. Er zijn in het Museum Willet twee verschillende afdrukken, beide zonder naam. (Legaat D. Franken.)

Deze lithografie komt nog een hoogst enkelen keer voor. Zij is overigens, met het andere werk uit dezen tijd, zeldzaam.

6. 7. 8. DRIE ILLUSTRATIES VOOR HET WERK VAN DR. P. SCHELTEMA

„Amstels Oudheid of Gedenkwaardigheden van Amsterdam".
1°. Gemerkt Aug. Allebé del. et lith. 9—16 cM.
2°. Ongemerkt. 9—16 cM.
3°. Gemerkt Aug. Allebé del. et lith. 16—9 cM.
Gedrukt op wit papier.
In 1856 voor het tweede deel van bovengenoemd werk op steen geteekend.

1. Een rij z.g. gravenbeeldjes, naar de bekende bronzen beeldjes van Jacques de Gérines geteekend, en toen algemeen als de beeltenissen van de graven en gravinnen van Holland beschouwd. Vijf figuren in verschillende houdingen.
Lith. van Ch. Binger, Amsterdam.

2. Een gezicht in vogelvlucht van het Amsterdamsche Karthuizer Klooster. Het klooster staat te midden van weilanden, die met slooten doorsneden zijn. Op den grond, in het complex van gebouwen, de kapel en het hoofdgebouw. Rechts bijgebouwen, waarlangs eenige wegen loopen.

3°. Een rij z.g. gravenbeeldjes, naar de bronzen van Jacques de Gérines geteekend. Geheel in dezelfde opvatting als de eerste illustratie. Vijf figuren in verschillende houdingen.
Lith. Ch. Binger, Amsterdam.

## 9. ZEILSCHIP, DRIEMASTER.

Gemerkt: Aug. Allebé del. et lith. 48—33 cM.
Lithografie in twee kleuren gedrukt en met de hand bijgekleurd in de vlaggen en wimpels.
Gedrukt bij Ch. Binger te Amsterdam.
Achter op deze prent staat een gedrukt opschrift: „Het Clipperschip Metalen Kruis. Amsterdam 1856. Uit hoogachting opgedragen aan de medereeders van voornoemden bodem".

Driemaster met volle zeilen, varend door een tamelijk woelige zee, eenigszins conventioneel van teekening. Op den achtergrond, aan den horizon, de lage kustlijn met een vuurtoren. Lichtbewolkte lucht.

Het exemplaar in het Museum Willet (Legaat D. Franken) is door Allebé zelf met blauw potlood gemerkt.

Weinig voorkomende prent.

## 10. PORTRET VAN JAN LOMAN.

Gemerkt en gedateerd: Aug. Allebé pinx. et lith. 1856.
18.5—13.5 cM.

Gedrukt op Chineesch papier.
Geteekend naar een eigenhandig geschilderde studie.

Op het exemplaar in het Museum Willet (Legaat D. Franken) staat de notitie in Allebé's handschrift: „Portret van den heer Jan Loman bij zijn vertrek naar Ned.-Indië. Op 25 exemplaren gedrukt bij Desguerrois. Bloemmarkt, Amsterdam".

De jonge man is voorgesteld met het gelaat ietwat naar rechts gewend, tegen een heel licht gehouden achtergrond, waarvan alleen enkele gedeelten tegen de schouders een weinig met krijt zijn gearceerd. De jas en het vest zijn met enkele

krijtstreken summier opgezet. Zoo ook de omgeslagen boord en de stropdas. Het hoofd is in diepen toon tegen den lichten achtergrond gemodeleerd.

Zeer zeldzame prent.

## 11. PORTRET VAN DEN KUNSTSCHILDER LOUIS VAN ERVEN DORENS.

Gemerkt: Allebé. 19—23 cM.
Geteekend volgens een notitie van den kunstenaar in Parijs, Maart 1858, naar een zelfportret.
Gedrukt op Chineesch papier.
Krijtteekening op zacht-korreligen steen.

De teekening stelt den kunstenaar voor, bijna geheel van ter zijde, het gelaat naar rechts gewend. Ook het lichaam is geheel naar rechts gedraaid. De rechter schouder en een gedeelte van de jas schetsmatig, maar fiks geteekend. Ook een gedeelte van den omgeslagen kraag is nog even zichtbaar. De achtergrond is geheel in toon bewerkt.

Op het exemplaar in het Prentenkabinet te Amsterdam zijn nog lichte sporen te zien van vegen sepia of Oost-Indischen inkt. Op ditzelfde exemplaar staat een notitie in rood krijt: „Rue neuve des bons enfants. Mars '58".

## 12. DE GESLACHTE OS.

Naar het schilderij van REMBRANDT in het Louvre.
Ongemerkt. 14—18.5 cM.
Op wit plaat-papier gedrukt.
Krijt en penteekening op steen.

Op het exemplaar in het Museum Willet (Legaat D. Franken) staat de volgende notitie in Allebé's handschrift: „In het Louvre-museum op steen geteekend in den zomer van 1858 en gedrukt bij Bertauts (te Parijs). De heer Taco Scheltema, een mijner vrienden, toentertijd te Parijs woonachtig, had een ander drukje van dit probeersel, zoo is dit waarschijnlijk het eenig overgeblevene. Dit is zoo verbleekt, althans zoo

raar geworden, doordien ik er koffie- of tabakwater over gegoten heb, daar de heer Bertauts weigerde het op Chineesch papier te beproeven. Hierin had de man gelijk (althans voordat ik een uitgever gevonden had) „parceque on voit mieux le travail". Vruchteloos heb ik het toen aan het huis Goupil aangeboden, mij werd terug geschreven, dat de uitvoering niet kwaad was, maar dat het huis Goupil geen recueil of cahier uitgaf, waar juist dit een plaats kon vinden".

De geslachte os hangt wijd opengespalkt aan de balken in een schemerig binnenhuis in diepen toon, rechts op den voorgrond een houten stut. In deze ruimte is op den achtergrond, achter het opengesneden beest, links een trap zichtbaar en een even belichte vrouwenfiguur. Boven de os, de balken van de zoldering. Rechts de wand van planken, met waarschijnlijk de aanduiding van een gesloten raam.

Het Museum Willet heeft van deze lithografie 2 afdrukken. Het is een zeer zeldzame prent, waarvan ten hoogste een paar exemplaren bestaan.

## 13. DE AAP ALS ANTIQUAIR.

Ongemerkt en ongedateerd 20.5—26.5 cM.
(vermoedelijk ± 1858).
Vermoedelijk op Chineesch papier gedrukt (de prent is versneden en daardoor is dit niet goed te zien).
Krijtteekening op steen naar het schilderij van J. B. S. Chardin in het Louvre.

Het exemplaar in het Museum Willet (Legaat D. Franken) is voorzien van de volgende, in potlood geschreven aanteekening: „Essai op het Louvre-Museum, gedrukt bij Bertauts te Parijs, vernietigd."

De aap-antiquair zit gehuld in een soort 18e-eeuwsche kamerjapon tegen een kleine tafel geleund en houdt met de rechterhand een sieraad of kostbaren steen, dien hij met de linkerhand aandachtig door een vergrootglas observeert. Op de tafel een platte open doos, met allerlei steenen of munten. Op den voorgrond links een kleine, lage tabouret

met opengeslagen folianten en losse papieren. Rechts op den achtergrond een soort vuurtest met een ketel erop.

Zeer zeldzame prent.

## 14. BEDELJONGEN.

Naar het schilderij van MURILLO
Ongemerkt en ongedateerd (± 1858) 20.75—25.75 cM.
Vermoedelijk op Chineesch papier gedrukt.
Krijtteekening op steen.

Op één der exemplaren in het Museum Willet staat in Allebé's handschrift: „Vernietigd. Essai op het Louvre-museum. Gedrukt bij Bertauts, Parijs, gelijktijdig met de os naar Rembrandt en een croquis naar de schilderij van P. Ch. Comte (Luxembourg), Duc de Guise etc. Hiervan kan nog een drukje bij den heer van Gogh te vinden zijn".

In den hoek van een sober vertrek ligt een in lompen gehulde knaap op den grond, met aandacht in zijn kleeren naar het ongedierte zoekend. Aan zijn voeten staat een groote Spaansche waterkruik, waarnaast een toegevouwen rieten hengseltasch met appelen ligt.

Twee afdrukken in het Museum Willet (Legaat D. Franken), beide ongemerkt en langs den rand afgeknipt.

Zeer zeldzame prent. Bestaat ten hoogste in een paar exemplaren.

## 15. ONVOLTOOIDE SCHETS.

Naar het schilderij van P. CH. COMTE, Duc de Guise in het Luxembourg te Parijs.
Ongemerkt en ongedateerd. 36—27.5 cM.
Gedrukt op wit plaat-papier.
Krijtteekening op steen.

Geteekend in 1858 tegelijk met „de geslachte os" naar Rembrandt, „de singe antiquair" naar Chardin en „de Bedeljongen" naar Murillo.

Op den voorgrond staat de buigende figuur van een edel-

man in 16e-eeuwsch Fransch hofkostuum. Daarachter links en rechts eenige hooge geestelijken. Links op den voorgrond, en achter deze personen, is een dichte groep hovelingen geschaard.

In het Rijksprentenkabinet te Amsterdam is een fraaie afdruk op wit papier.

Zeer zeldzame prent.

### 16. PORTRET VAN HEINRICH HEINE.

Gemerkt en gedateerd rechts onderaan: A. A. '58. 8—10 cM.
Gedrukt op wit plaat-papier met een gelen kleursteen.
Krijtteekening op zacht korreligen steen.

Geteekend naar de litho van E. B. Kietz (1815—1892), en bedoeld als vignet voor de Hollandsche uitgave van Heine's gedichten. Uitgegeven bij Bührman te Amsterdam 1858.

De dichter is voorgesteld in een peinzende houding, het hoofd geheel van ter zijde gezien, en naar rechts gewend, lichtelijk gebogen en op de linkerhand gesteund. Schouder en hemd zijn schetsmatig aangeduid. Het hoofd staat in diepen toon tegen den slechts even gearceerden achtergrond.

Dit portretje komt een enkele maal voor in de boven vermelde uitgave van Heine's gedichten.

### 17. HARMONICASPELENDE JONGEN.

Naar een schilderij van H. J. Burgers.
Midden-onderaan gemerkt: Aug. Allebé lith. 23—18 cM.
Gedrukt op dun wit plaat-papier met een gelen kleursteen.
Krijtteekening op steen.

Geteekend voor de Kunstkroniek van 1858 en gedrukt bij C. W. Mieling te den Haag.

De jongen staat, geleund tegen het balkonnetje van een dorpswoning, op een trapje harmonica te spelen. Aan de deurpost van de open deur staat een jong meisje luisterend naar omlaag te kijken. Op het hek van het balkon bevindt zich links in den hoek een flesch met bloemen. Rechts hangt tegen

den muur van een aangrenzende woning een vogelkooitje.
Dit prentje is door de uitgave van de Kunstkroniek nogal tamelijk algemeen verspreid.

### 18. ADAGIO CON ESPRESSIONE.

(La dernière pensée de Weber).
Rechts onderaan gemerkt: Aug. Allebé lith. 26.5—34.5 cM.
Gedrukt op Chineesch papier.
Krijtteekening op steen, lichtelijk met de pen opgehaald.
Gedrukt bij J. D. Steuerwald.

Aan het raam zit de violoncellist, het gelaat omhoog en naar links gewend. Hij is gekleed in een romantisch, lang toga-achtig kleed, met wijde mouwen en open borst, waaronder het hemd gedeeltelijk te voorschijn komt. Hij houdt de violoncel, met de linkerhand de snaren rakend, tegen zich aan. Met de rechterhand bespeelt hij het instrument. Deze hoogst romantische figuur heeft een eenigszins geëxalteerd, lijdend voorkomen, en lang neergolvend haar. Over den rug van den stoel, waarop de musicus gezeten is, hangt een lang kleed in zware plooien. Het interieur is schemerachtig verlicht. Op den achtergrond rechts staat een kastje waarop eenige folianten en wat losse bladen muziek. Daarboven, geheel rechts in den hoek, nog even zichtbaar, hangt een schilderstuk. Bij het raam, dat op een eigenaardige wijze getralied is, hangt een zwaar gordijn.
Deze lithografie komt nogal eens voor.

### 19. MIGNON.

Naar het schilderij van Ary Scheffer in 1859 voor het „Schefferalbum" van A. C. Kruseman geteekend.
Gemerkt rechts onderaan: Aug. Allebé lith. 10—19.5 cM.
Op Chineesch papier gedrukt.
Krijtteekening op steen.
Gedrukt bij Desguerrois.

Mignon is geheel op den voorgrond, en frontaal opgesteld.

Het hoofd is eenigszins naar rechts geneigd. Daarbij houdt zij den linkerarm, door de rechterhand gesteund, tegen de linkerheup, de linkerhand en wijsvinger daarbij lichtelijk gebogen in de hoogte. Zij is gekleed in een licht keurslijf, met wijde open mouwen, aan den hals laag uitgesneden, Over de heupen valt een donkerkleurig kleed. Zij loopt op bloote voeten. Het hoofd is onbedekt. Achter de figuur een somber getint vlak landschap, met duistere lucht, waarin rechts achter een zwerm vogels zichtbaar wordt.

Het Museum Willet bezit van deze prent een beschadigden proefdruk „voor de letter". (Legaat D. Franken.)

De lithografie, zoo ook het z.g. Schefferalbum is tamelijk verspreid.

### 20. HET SLAPENDE JONGETJE MET KONIJNEN.

Naar het schilderij van Felix Schlesinger voor de Kunstkroniek van 1859.
In het midden onderaan gemerkt: Aug. Allebé lith.

17.5—20.5 cM

Op Chineesch papier gedrukt bij Desguerrois.
Krijtteekening met de pen opgehaald.

Het jongetje ligt tegen het hooi te slapen, het linkerbeen opgetrokken en het rechter languit. Het hoofdje is voorover en naar rechts gewend, de rechter hand, onder de kersen bedolven, rust in een hoed. Het ventje heeft ook kersen aan zijn rechter oor hangen. De beenen en voeten zijn bloot. Rechts in den hoek staat een klomp. Rechts boven twee knabbelende konijnen op een stapel hooi of gras.

Deze prent is door de uitgave van de Kunstkroniek vrij algemeen bekend, en behoort tot Allebé's meest voorkomende lithographieën.

### 21. DE GANG NAAR 'T SCHAVOT.

Een episode uit de Fransche revolutie.
Eigen compositie.
Ongemerkt en ongedateerd. 16.5—11.5 cM.

Gedrukt op Chineesch papier (?).
Krijtteekening, hier en daar lichtelijk door een pennestreek opgehaald.

Op het exemplaar in het Museum Willet is met potlood door den kunstenaar genoteerd: „Vermoedelijk eenig exemplaar van dit schetsje, van dergelijke croquis op steen, heeft de heer C. M. van Gogh een betere, voorstellende Mevr. Ristori in de rol van Medea. Dit was eveneens het laatste, dat ik daar van had. Gedrukt bij Desguerrois en Co., Bloemmarkt te Amsterdam. 1859 of '60. A."

De veroordeelde jonge vrouw zit, gebonden met de handen op den rug, op een open kar, geleund tegen een houten beschot. Naast haar de priester, die met beide handen een crucifix omklemd houdt. De vrouw zit peinzend met eenigszins afgewend gelaat te luisteren. Rechts tegen het andere beschot staat de imposante figuur van een beulsknecht. Over het beschot hangt een flapperende mantel. De voorgrond wordt ingenomen door een gedeelte van de zware kar met een segment van het wiel. Links achter het beschot is de figuur van den koetsier nog even zichtbaar. Tusschen de drie figuren in de kar is een licht silhouet van de stad even aangegeven. Daarboven een onheilspellend bewolkte lucht.

Het Museum Willet bezit misschien het eenig bekende exemplaar van deze litho. (Legaat D. Franken.)

### 22. MEDEA.

Eigen compositie.
Ongemerkt en ongedateerd.
Vermoedelijk ontstaan 1859 of 1860. 13—22.5 cM.
Gedrukt op Chineesch papier.
Krijtteekening op zacht korreligen steen met lichte penarceeringen.

In een somber berglandschap, spookachtig belicht, schrijdt de Medeafiguur in loshangende gewaden gehuld. Zij houdt haar beide kinderen tegen zich aangeklemd, het eene op den

linker arm. Over het andere kind slaat ze haar rechter arm en houdt het daarmee tegen haar lichaam aan. Zij loopt voorover gebogen en geheel naar rechts gewend, waarbij zij haar hoofd meewarig tegen de wang van haar jongsten telg houdt. Achter haar hoofd en dat van haar kind, pakt de wind haar sluier. Over de vrouw hangt een mantel in zware plooien. Op den achtergrond een sombere lucht.

Het Museum Willet (Legaat D. Franken) en het Prentenkabinet van het Gemeente-Museum te 's-Gravenhage en te Amsterdam hebben elk een fraai exemplaar van deze litho.

Zeer zeldzame prent.

## 23. LUTETIA.

Vrouwenkop naar een schilderij van Alfred Stevens. (Kabinet A. Willet.) Uitgegeven bij Frans Buffa en Zoon te Amsterdam.

Gedrukt op Chineesch papier bij Desguerrois. 24—20.5 cM. Krijtteekening, hier en daar met een penstreek opgehaald.

De zeer krachtig geteekende vrouwenkop, van ter zijde gezien, is met loshangend haar naar rechts gewend. Het haar bedekt ten deele de schouders. De hals is gedeeltelijk ontbloot. De donkere achtergrond is breed geteekend.

Het Rijksprentenkabinet bezit van deze prent een fraaien afdruk „met de letter". Van deze betrekkelijk zeldzame litho zijn in de verzameling van het Museum Willet (Legaat D. Franken) drie staten aanwezig:

1°. 1e staat. Proefdruk „voor alle letter" op klein papier, zonder den naam A. Stevens.

2°. 1e staat. Proefdruk op Japansch papier „vóór alle letter", zonder den naam Stevens, doch met handteekening in potlood: Aug. Allebé.

3°. Een zeer fraaie afdruk op groot papier met onderteekening van den lithograaf.

4°. Volledig gemerkt exemplaar op gewoon papier met adres: „Uitgave Frans Buffa en Zonen, Amsterdam".

24. MEDAILLON-PORTRET VAN EEN JONGE VROUW.

Ongemerkt en ongedateerd. 23.5—25 cM.
Vermoedelijk geteekend tusschen de jaren 1850 en 1860.
Vermoedelijk op Chineesch papier gedrukt.
Krijtteekening op steen.

De buste van een jonge vrouw is voorgesteld met het gelaat in licht peinzende houding naar links gewend; zwart loshangend haar. De figuur heeft een wijden mantel om zich heen geslagen, waarvan de breedgeteekende plooien in groote vlakken zijn aangezet. De achtergrond is donker.

In het Rijksprentenkabinet te Amsterdam is een kortafgesneden exemplaar; vermoedelijk het eenige, dat van deze prent overgebleven is. Ook de studie in lithografisch krijt op lichtgrijs papier is daar nog bewaard gebleven.

Zeer zeldzame prent.

25. STORM.

Landschap aan de Westerbouwing.
Eigen compositie.
Ongemerkt en ongedateerd. 21—12.5 cM.
Vermoedelijk om 1860 ontstaan.
Gedrukt op Chineesch papier.
Krijtteekening hier en daar met de pen opgehaald.

Heuvelhelling, waarop een door sterken wind naar rechts gebogen, grillig gevormde dwergeik. Zware onweerslucht.

Zeer zeldzame prent.

26. DOORKIJK DOOR EEN GEOPENDE DEUR.

Gemerkt: A.A. 12—18.5 cM.
Geteekend in 1860 te Amsterdam.
Gedrukt op Chineesch papier.
Krijtteekening op steen.

Van een eenvoudig huisje hangt de deur open (naar rechts). Links hangt een strooien mat aan den muur. Door

de deuropening is een vrouw, op een stoel gezeten, gedeeltelijk zichtbaar.

Op sommige exemplaren staat nog door den kunstenaar zelf genoteerd: „Vanuit mijn atelier aan de oude Botermarkt, bij de Utrechtsche straat. 1860".

Deze prent komt een enkelen keer voor.

27. PORTRET VAN DEN HEER GUALTHERUS KOLFF.

Rechts onder gemerkt en gedateerd: „A 60" 16—17.5 cM.

Op wit plaat-papier gedrukt.
Krijtteekening op steen.

De figuur is en face voorgesteld. Het gelaat heeft energieke, eenigszins ironische trekken en een hoog gewelfd voorhoofd. Jas en schouder zijn summier maar krachtig opgezet. Een hooge boord is even zichtbaar boven de breedgeteekende stropdas met strik. Achtergrond onbewerkt.

Het Museum Willet (Legaat D. Franken) en het Rijksprentenkabinet te Amsterdam hebben beide een exemplaar.

Zeldzame prent.

28. THE PILGRIMFATHERS.

Holding their first meeting for public worship in N.-Amerika (Sunday, January 21. 1621).
Lithografie naar het schilderij van J. G. SCHWARTZE.

Eerste godsdienstoefening der Puriteinen in Noord Amerika.
Gemerkt. folio 52—72 cM.
In 1860 door Allebé, in opdracht van J. G. Schwartze, naar diens schilderij op steen geteekend en bij Bertauts gedrukt. Uitgegeven bij Knoedler, New York en bij Goupil en Co., Parijs-Londen-Berlijn.
Op Chineesch papier gedrukt.
Krijtteekening, met penstreken lichtelijk opgehaald.

In een ruim vertrek (schuur) staat te midden van een groote menigte mannen en vrouwen, de prediker in 17e-eeuwsch kostuum. Het gelaat ernstig omhoog geheven, den linkerarm uitgestrekt, houdt hij in de rechterhand een opengeslagen

bijbel. Om hem heen de aandachtig luisterende menigte, mannen, vrouwen en kinderen in 17e-eeuwsch kostuum.

De eerste staat, proefdruk, is in het Museum Willet (Legaat D. Franken) links onderaan gemerkt: J. Schwartze, rechts onderaan: Aug. Allebé. In het midden onderaan staat gedrukt: Imprimerie Bertauts, rue Cadet 11.

Zeer zeldzame lithografie.

### 29. JUBILEUMPRENT 1813-'63.

Penteekening op steen, naar een eigen compositie en in opdracht van het onderwijzersgenootschap in 1863 geteekend en bij C. L. Brinkman te Amsterdam uitgegeven.

Gemerkt en gedateerd: A '63. folio 73—54.5 cM.

Gedrukt op wit papier met een kleursteen.

In het midden: de intocht van den Prins van Oranje, later Koning Willem I, te Amsterdam; rechts daarvan de aankomst van den Prins in Scheveningen. Links een nachtelijke conferentie, vermoedelijk met Van Limburgh Stirum, Van der Duyn van Maasdam en Van Hoogendorp. Onderaan: een groote compositie met bivakkeerende kozakken bij Amsterdam. Bovenaan: de portretten van Koning Willem I en zijn beide zonen. Hiertusschen, en eromheen gevlochten, guirlandes, vaandels, wapens, enkele figuren en portretten.

Sommige exemplaren van deze teekening zijn met lichte krijtarceeringen door een andere hand geretoucheerd.

In het Museum Willet (Legaat D. Franken) zijn de volgende exemplaren van deze prent aanwezig:

1°. Geteekend A '63.

2°. Zonder initialen met de jaartallen 1813 en 1863.

3°. Zonder initialen.

### 30. BRABANTSCHE BOERIN.

Gemerkt links bovenaan in spiegelschrift, en gedateerd 1870.

21.5—15.5 cM.

Sommige exemplaren zijn gedrukt op wit papier met een gelen kleursteen, andere op Chineesch papier.

Krijtteekening op steen.
Gedrukt in de lith. drukkerij van de Wed. E. Spanier en Zn. Lith. des Konings.
Geteekend te Brussel in 1870 voor het Album van den Nederlandschen Spectator en daarin verschenen in hetzelfde jaar.

De Brabantsche boerin staat met de rechterhand op de heup, terwijl zij in den linkerarm schoon waschgoed heeft, bij een ouderwetsche eikenhouten tafel, waarop ook waschgoed ligt. In de rechterhand houdt zij eenige groote sleutels. Links onderaan vlijt de kat zich tegen haar. Op den achtergrond enkele treden van een trap. Rechts boven de tafel, in den muur, eenige tegels.

Achter op het exemplaar in het Museum Willet (Legaat D. Franken) staat in Allebé's handschrift met potlood vermeld: „Voor het album van den Nederlandschen Spectator te Brussel op steen geteekend en bij Lankhout te 's Gravenhage gedrukt. 1869 of '70".

Het exemplaar in het Museum Willet, op Chineesch papier gedrukt, zonder letter, is vermoedelijk een proefdruk.

Blijkbaar is deze prent bij twee verschillende drukkerijen gedrukt.

Vrij algemeen voorkomende litho.

## 31. PORTRET VAN DEN OVERLEDEN ZOON VAN DEN HEER BOOM.

(Volgens de aanteekening van den kunstenaar zelf) „chir. doct. te Amsterdam, gedrukt door den heer De Vries, St. Luciensteeg, aldaar."

Gemerkt links onder en gedateerd: A'74 17.5—21,5 cM.
Gedrukt op Chineesch papier. (?)
Krijtteekening op zachtgekorrelden steen.

De jongenskop is en face gezien, tegen een achtergrond in toon. De jongeman draagt een tot aan den hals gesloten jasje, waaroverheen een smalle witte kraag aan den hals te voorschijn komt. Daarbij een donkere strikdas.

Het museum Willet (Legaat D. Franken) bezit van dit zeldzame portret, de doortrekteekening in inkt en twee afdrukken, waarvan een op getint Chineesch papier.

## 32. PORTRET VAN DEN KUNSTSCHILDER P. F. GREIVE.

Gemerkt links onderaan in spiegelschrift en gedateerd: Allebé '73. Rechts: „Koninklijke Ned. Steendruk. 's Hage". 15.25—20.75 cM.
Op Chineesch papier gedrukt.
Krijtteekening op steen.
Verschenen in de Kunstkroniek van 1874.

De schilder is voorgesteld met het gelaat ietwat naar links gewend, de haren zwierig en los geteekend. Hij draagt een lagen boord, stropdas en strik. Schouder en jas zijn schetsmatig aangegeven. De achtergrond is niet bewerkt.

Zeer fraaie proefdruk op Chineesch papier in het Rijksprentenkabinet te Amsterdam.

Vrij algemeen voorkomende prent.

## 33. PORTRET VAN MULTATULI.

Gemerkt en gedateerd: A. A. 1874. 21—28 cM.
Geteekend in 1874; Uitgegeven bij G. L. Funke te Amsterdam.
Gedrukt bij L. Mertens. 18 rue du Poinçon. Brussel.
Gedrukt op lichtgeel, imitatie Chineesch papier.
Krijtteekening op zacht korreligen steen.

De schrijver is voorgesteld met het gelaat van ter zijde gezien en naar links gewend. Een gedeelte van den schouder en de jas zijn schetsmatig aangegeven. Hij draagt een lagen boord met strikdas. De achtergrond is onbewerkt.

In het Museum Willet zijn van dit, vrij algemeen voorkomende, portret (Legaat D. Franken) behalve de potloodstudie en de doortrekteekening:

1°. Een proefdruk met alléén den naam van den drukker L. Mertens, 18 rue du Poinçon, Bruxelles.

2°. Een exemplaar volledig gemerkt en met hetzelfde adres als boven, daarbij ook nog met den naam van den uitgever: G. L. Funke.

## 34. PORTRET VAN DEN KUNSTSCHILDER W. VERSCHUUR.

Ongedateerd en rechts onderaan gemerkt: litth. S. Lankhout, s'Hage

23—19.5 cM.

In 1874, kort na het overlijden van den schilder voor de Kunstkroniek geteekend en daarin in 1875 uitgegeven.
Op Chineesch papier gedrukt.
Krijtteekening op zacht korreligen steen.

Het portret geeft den schilder van voren gezien weer, het gebaarde gelaat tegen een lichten achtergrond geteekend. Een gedeelte van de schouders, jas en vest zijn zichtbaar. De geportretteerde draagt een lagen staanden boord met strikdas.

Een proefdruk van dit portret is in het Museum Willet aanwezig. (Legaat D. Franken.) Dit is zonder eenige letter. Achter een exemplaar in het Museum Willet is een aanteekening van Allebé, waarin hij zegt, dezen afdruk niet onderteekend te hebben, omdat de kop hem bij den zwarten druk te metaalachtig was. Er bestaan echter, zegt Allebé, afdrukken in roodaard, die beter zijn.

Het Rijksprentenkabinet heeft zoo'n afdruk in roodbruin met paars potlood gemerkt: „Allebé, naar foto".

## 35. PORTRET VAN Ds. O. G. HELDRING.

Rechts onderaan gemerkt en gedateerd: A. A. 1876.

folio 28—39 cM.

In 1876 geteekend op verzoek van den heer C. M. van Gogh, en bij Tresling te Amsterdam gedrukt.
Op Chineesch papier gedrukt.
Krijtteekening op korreligen steen.

Achter een der exemplaren in het Museum Willet staat door den kunstenaar genoteerd: „De steen was veel te grof gegraineerd, zoodat de teekening slechts zeer weinig goede drukken gegeven heeft. Ik geloof niet, dat daarvan nog te krijgen zijn, dit is een der allerlaatste proeven, die ik toevallig nog vond, eene dergenen als de steen door drukken opgehaald wordt, om hem op kracht te brengen."

Borstbeeld; het gelaat met de bakkebaarden en bril van voren gezien, het hoofd is ietwat naar rechts gewend. De achtergrond is weer in toon gehouden. De jas en het vest zijn uitvoerig geteekend. De boord is niet zichtbaar. Daarentegen is de stropdas krachtig en breed bewerkt.

Twee verschillende staten zijn in het Museum Willet (Legaat D. Franken), benevens een studie en doortrekteekening.

1°. Een proefdruk op Chineesch papier, rechts onder gemerkt: A. A. 1876.

2°. Een exemplaar „met de letter" op Chineesch papier gedrukt; links onder gemerkt: „Aug. Allebé lith." In het midden onderaan: „Amsterdam C. M. van Gogh" en rechts onder: Tresling en Co. Hoflith. In het midden onderaan de facsimilé handteekening van Heldring.

Deze prent komt vrij algemeen voor.

## 36. APOLLOKOP.

Ongemerkt en ongedateerd. 22—18 cM.

Geteekend in 1876 op verzoek van Mr. C. Vosmaer en oorspronkelijk bedoeld als een illustratie voor diens vertaling van Homerus' Ilias, doch daarin ten slotte niet opgenomen.

Op wit papier gedrukt.

Krijtteekening op zacht korreligen steen.

Bij Lankhout gedrukt.

Geteekend naar een antieken Apollokop in het Britsch Museum, volgens de aanteekening op één der exemplaren in het Museum Willet door den kunstenaar oorspronkelijk bestemd voor bovengenoemd werk. De kop is ter zijde gewend en krachtig geteekend. Ook de achtergrond is geheel bewerkt.

Het Museum Willet heeft, behalve de in zwart krijt uitgevoerde teekening en de doortrekteekening, twee verschillende afdrukken, waarvan één op blauw-grijs papier met de naamteekening Aug. Allebé del.

Zeer zeldzame prent. Is slechts in een zeer beperkte oplaag gedrukt.

### 37. PORTRET VAN DR. P. SCHELTEMA.

Links onder gemerkt: Aug. Allebé del. 15.5—18.5 cM.
Geteekend in 1885 en verschenen in het 7e deel van diens werk „Amstels Oudheid" of „Gedenkwaardigheden van Amsterdam".
Gedrukt op Chineesch papier.
Krijtteekening op steen.

De persoon is voorgesteld met gladgeschoren gelaat, ietwat naar links gewend. Een gedeelte van de schouders, jas en vest is zichtbaar. Hij draagt een lagen, staanden boord met strikdas. De achtergrond is lichtelijk gearceerd en in toon bewerkt.

Vrij algemeen voorkomende prent.

### 38. KORENVELD, MET TWEE FIGUREN OP DEN ACHTERGROND.

Ongemerkt en ongedateerd. 16—10.75 cM.
Vermoedelijk ontstaan in 1906 en geteekend naar een schilderij van Jac. van Looy.
Gedrukt op lichtgeel papier.
Krijtteekening op zacht-korreligen steen.

Door een korenveld loopen op den achtergrond twee figuurtjes, een meisje met een parasol en een man met een strooien hoed met breeden rand. Op den voorgrond, struiken en bloemen. Zoneffect op het korenveld. Op den achtergrond zijn eenige hoekig geteekende boomgroepen even zichtbaar. Lichtbewolkte lucht.

Drie exemplaren in het Rijksprentenkabinet te Amster-

dam, waarvan twee met potlood gemerkt: „Jac. van Looy pinx. Allebé lith."

Niet veel voorkomende prent.

### 39. ROTSLANDSCHAP MET IJSBEREN.

Eigen compositie.
Links onderaan gemerkt in spiegelschrift: „Allebé".
10,75—15.50 cM.
Vermoedelijk ontstaan in 1906.
Gedrukt op lichtgeel papier.
Krijtteekening op korreligen steen.

Op den voorgrond een jong ijsbeertje, dat bezig is zich te likken. Daarachter, slechts gedeeltelijk zichtbaar, op een rots, de moederijsbeer, met één van de voorpooten naar voren neerhangend, den kop ook naar voren, in een loome, liggende houding. Daarachter een glooiend rotslandschap met nog een ijsbeer op den achtergrond.

Twee exemplaren in het Rijksprentenkabinet te Amsterdam, waarvan één op Chineesch papier gedrukt.

Niet veel voorkomende prent.

## LITERATUUR.


JAN VETH: Hollandsche teekenaars van dezen tijd.

— Artikel over August Allebé in het jaarboekje van de vereeniging tot bevordering der grafische kunsten.

— Artikel over de lithografie in Holland in het werk: „Die Lithographie von ihrer Erfindung bis zur Gegenwart". Wien 1903. Gesellschaft für vervielfältigende Kunst. Band IV.

— Portretten en Silhouetten.

S. MOULIJN: De lithografische prentkunst.

— De eerste jaren der lithografische prentkunst in Nederland. 's-Gravenhage 1927. Mart. Nijhoff.

J. KNOEF: Het grafische werk van Aug. Allebé. Elsevier's Geïllustreerd Maandschrift. Maart 1926.

MAX J. FRIEDLÂNDER: Die Lithographie. Berlin 1922.

H. BOUCHOT. La lithographie.

H. MARIUS: Schilderkunst der 19e eeuw in Holland.

G. VAN DUIJL: August Allebé. Elsevier's Maandschrift 1896.

JOH. GRAM: Onze schilders in Pulchri Studio.

C. VOSMAER: Onze hedendaagsche schilders.

FRED. MULLER: La lithographie. Ecoles française, néerlandaise, allemande et russe.

L. ROSENTHAL: La gravure.




Aug. Allebé

Gerard Bakker



Aug. Allebé

Jan Loman



Aug. Allebé

Heinrich Heine



Aug. Allebé Harmonicaspelende jongen naar H. J. Burgers



Aug. Allebé

Medea



Aug. Allebé

De gang naar het schavot



Aug. Allebé

De Westerbouwing



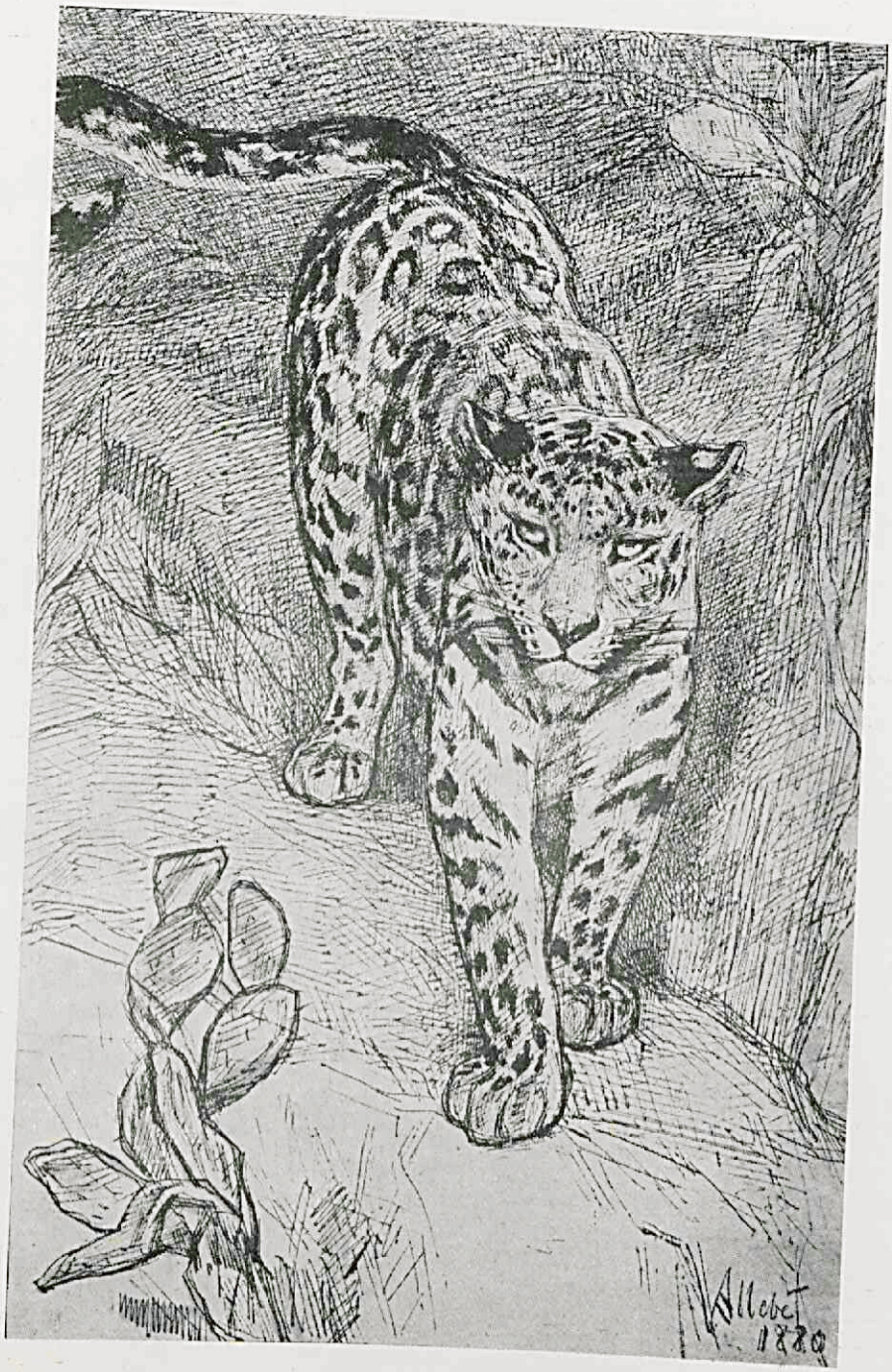
Aug. Allebé

Lutetia naar Alfr. Stevens



Aug. Allebé

Gualtherus Kolff




Aug. Allbeé

Sundasch luipaard. Fotolithografie

# STELLINGEN

I

Speciaal, wat de bouwkunst betreft moet men aan de woorden Renaissance en Barok, een andere beteekenis toekennen, naar gelang men ze doet slaan — op Italiaansche, dan wel op de kunstverschijnselen der overige landen in Europa.

II

De invloed van de Venetiaansche School op JAN VAN SCOREL gaat vooral uit van GIORGIONE en Palma Vecchio.

III

In tegenstelling tot de beweringen van L. ROSENTHAL, is aan te nemen, dat de zwarte kunstgravure *in Frankrijk* nooit tot grooten bloei is gekomen, nog minder is dit het geval geweest in *Duitschland* en *Oostenrijk*.

IV

Het schilderij toegeschreven aan JAN STEEN, voorstellend „Zoo de ouden zongen, zoo pijpen de jongen", uit de voormalige *verzameling von Nemes* moet als valsch gekenmerkt worden.

V

De opvatting van HULIN DE LOO in tegenstelling tot die van Mr. J. Schretlen, dat de Hollandsche houtgraveurs, en speciaal degene die ± 1485 voor BELLAERTS te Haarlem werkte, een directen invloed ondergingen van TAVERNIER en niet die van de Hollandsche miniaturisten is te aanvaarden.

VI

Het is bewezen, dat LUDWIG PLATTNER *te Rotterdam*, toen hij in 1809 zijn *octrooy* als steendrukker kreeg, in Holland de eerste en de eenige was, die de lithografie als bedrijf uitoefende.

VII

Vóór de 4e eeuw, zijn in de ondergrondsche Coemeteria geen belangrijke bijeenkomsten gehouden, tenzij bij uitzondering.

VIII

Het is niet bewezen, zooal bewijsbaar, dat GODEFROID DE CLAIRE in zijn typologieën te St. Denis (E. Mâle I. 150) slechts de uitvoerder is geweest, de ontwerper van den Abt Suger.

IX

De argumenten van K. KÜNSTLE (Ikonographie der *Christlichen Kunst* Band I 215) voor de meening, dat de doodendansen zich hebben ontwikkeld, uit de legende der: „*drie Levenden en drie Dooden*" lijken niet overtuigend.

X

De lacune in onze historiographie, wat betreft het tijdperk van Frederik Hendrik is door het werk van Prof. Dr. P. J. BLOK „FREDERIK HENDRIK, PRINS VAN ORANJE", nog slechts zeer onvolledig aangevuld.

XI

Aan een handwoordenboek voor het laat zestiende-eeuwsche en zeventiende-eeuwsche Nederlandsch bestaat groote behoefte. Het zou overweging verdienen, dat één of meer leden, van de „Redactie" van het „Woordenboek der Nederlandsche Taal" zich met die taak belastten.