



Geertgen tot S. Jans: zijn herkomst en invloed in Holland

<https://hdl.handle.net/1874/298420>

A. C. u. 192.1930.

GEERTGEN TOT S. JANS

ZIJN HERKOMST EN INVLOED IN HOLLAND

BIBLIOTHEEK DER
RIJKSUNIVERSITEIT
UTRECHT.

J. H. H. KESSLER

A. qu.

A 94 192, 1930

GEERTGEN TOT S. JANS

ZIJN HERKOMST EN INVLOED IN HOLLAND

PROEFSCHRIFT

TER VERKRIJGING VAN DEN GRAAD
VAN DOCTOR IN DE LETTEREN EN
WIJSBEGEERTE AAN DE RIJKS-UNIVER-
SITEIT TE UTRECHT, OP GEZAG VAN
DEN RECTOR MAGNIFICUS DR. A. A.
PULLE, HOOGLEERAAR IN DE FACUL-
TEIT DER WIS- EN NATUURKUNDE, VOL-
GENS BESLUIT VAN DEN SENAAAT DER
UNIVERSITEIT TE VERDEDIGEN TEGEN
DE BEDENKINGEN VAN DE FACULTEIT
DER LETTEREN EN WIJSBEGEERTE OP
VRIJDAG 20 JUNI 1930, DES NAMIDDAGS
TE VIER UUR.

DOOR

JOHANN HEINRICH HERMANN KESSLER
GEBOREN TE GAROET.

BIBLIOTHEEK DER
RIJKSUNIVERSITEIT
UTRECHT.

N.V. A. OOSTHOEK'S UITGEVERS MIJ. UTRECHT - 1930

RIJKSUNIVERSITEIT TE UTRECHT



2449 202 1

Gekomen aan de voltooiing mijner universitaire studies, die de geschiedenis van de kunst behelsden, moet ik in de eerste plaats U, Hooggeleerde VOGELSANG, hooggeschatte promotor, danken voor de leiding, die Gij mij gedurende die jaren hebt willen geven. De stalen hardheid van Uw kennis, vereenigd met de soepele kracht van Uw steeds vonkenden geest, maakten U niet slechts tot den eminenten geleerde, zij maakten U tevens tot den vertrouwden mentor.

Het was dan ook door de kracht van Uw lenige overreding, dat ik mij, schoorvoetend eerst, onderwierp aan de bijvakken, die ik toen van zoo weinig beteekenis achtte. Nu, achteraf, keur ik me gelukkig die onontbeerlijke conterforten van het Kunsthistorisch gebouw om me heen te voelen.

U, Hooggeleerden KERNKAMP en OPPERMANN waart het, die voor mij de bestudeering van de Middeleeuwsche en latere geschiedenis gemaakt hebt tot een blijvende vreugde, waarvoor ik mijn erkentelijkheid niet voldoende kan uiten.

Ook U, Hooggeleerde LIGTENBERG, die mij in de beginselen van de Ikonographie inwijdde, herdenk ik met dankbaarheid in de prettige sfeer van Uw zoo leerrijke colleges.

U, Zeergeleerde VAN HOORN, ben ik mijn dank schuldig voor de lessen, die mij een inzicht deden geven in de kunst van de Oudheid.

Tenslotte zij het mij vergund allen, die mij behulpzaam waren in het tot stand komen van deze geschriften, hierdoor mijn dank te betuigen.

AAN MIJN VROUW.

Er is in de Hollandsche kunsthistorie nauwelijks een problematischer figuur te vinden dan Geertgen van Leiden, beter bekend onder den naam van Geertgen tot St. Jans. Het doolhof, waarin de weg moeilijk te vinden is, brengt telkens opnieuw in twijfel, een twijfel die steeds levend is ook bij het grondigste onderzoek. De schaarsche gegevens over den meester, die, nog wel ruim een eeuw later, en dan van hooren zeggen, tot ons gekomen zijn, geven maar een enkel houvast, een houvast, dat wij in onzen nood grijpen, en waarop we hunkerend rondrijven, uitziend naar een vasten bodem. We hebben historisch niets anders dan van Manders relaas en een onderschrift op een gravure van Th. Matham uit denzelfden tijd — let wel ruim honderd jaar later — die elkaar feitelijk tegenspreken¹⁾. Van Mander toch zegt niets van Geertgens niet Haarlemsche geboorte. Hij laat hem optreden in Haarlem en beschouwt hem geheel als Haarlemmer. Van Leiden als Geertgens geboorteplaats gewaagt hij niet. Dan opeens dat onderschrift „Gerardus Leydanus”. In zooverre dus reeds niet een onvereinigbaarheid der twee berichten, echter wel een stille tegenspraak. Gaan we de aan Geertgen door de meeste kenners toegeschreven werken na, dan staan we eveneens voor een dilemma, een dilemma waarvoor Friedländer een oplossing heeft meenen te vinden door verschillende destijds door hemzelf aan den meester toegeschreven werken, die hij vroege werken noemde, af te scheiden en daarvoor een nieuwen meester te creëren. Ik heb zelf een tijdlang zijn zienswijze met enthousiasme gevolgd, heb toen een relatie tusschen Geertgen en den Meester van 't Brunswijksche Dyptichon, ongeveer analoog aan die door Berenson geschapen tusschen Botticelli en Amico di Sandro, aanvaard. Deze „Amicus Gerardi” was me in den beginne zoo sympathiek, omdat hij schijnbaar vele moeilijkheden oploste. Na eenigen tijd kwam een desillusie en die eene werd gevolgd door andere, ergere teleurstellingen en tenslotte was het zoover gekomen, dat

¹⁾ Voor biografische gegevens omtrent Geertgen zie Thieme Becker, *Künstlerlexikon* of *Balet*, der *Frühholänder* Geertgen tot Sint-Jans, den Haag 1910.

ik Geertgen zelf behalve de Weensche Johanniter werken slechts den Lazarus (gedeeltelijk, waarover later), het Praagsche altaar de Amsterdamsche H. familie, de Londensche Kerstnacht en de Berlijnsche Madonna kon toeschrijven. De overige werken waren of geheel of hoofdzakelijk uitgevoerd door dien trouwen vriend van Geertgen, hetzij naar eigen conceptie of naar ontwerp van zijn groteren collega. Maar toen kwam weer de twijfel, gegrond op nadere onderzoekingen. De Anna in Brunswijk en de Anna te Amsterdam waren zoo verwant, dat men moeilijk aan twee meesters kon denken. Daarenboven is het Brunswijksche stukje van kwaliteit fijner dan het Amsterdamsche werk, zoodat de vriend plotseling een bevoorrechte plaats kreeg. De Johannes in Berlijn had veel overeenkomst met het diptiekje en toch kon Johannes zelf niet anders dan van Geertgen zijn. De tweede engel van de Londensche Aanbidding leek sprekend op den tweeden engel van de Hoogendijk-adoratie in Amsterdam. Tenslotte bleek uit de costumes, dat de werken van den vriend van ouderen datum moesten zijn dan die van Geertgen zelf, waaruit dan de verhouding van gevend en nemend element juist werd omgekeerd. Een blijvende ontleening echter in zoovele motieven door een groot meester als Geertgen aan een ouderen meester kon nauwelijks worden aanvaard. Het Kind in de Amsterdamsche Driekoningen was het zelfde kind, alleen in iets andere houding, als het kind te Brunswijk of het kind te Minneapolis. Ik kwam, ten einde raad met mijn gefingeerden vriend, tot de conclusie, dat er geen vriend bestond. Maar wel bleven de verschillen. Ik hoop in dit werkje aan de hand van de schaarsche gegevens en van de ons resteerende werken een uitweg gevonden te hebben, die ik meen, dat kan leiden naar een meer plausibele en meer aanvaardbare oplossing der tegenstellingen, die zich voordoen.

Ik zal daartoe niet slechts de werken van Geertgen en zijn allernaaste omgeving behandelen. Ook de ons overgebleven monumenten, die met Geertgen in verband schijnen te staan, zij dat dan in ruimer verband, wil ik naar aanleiding van het werk van den meester bespreken en voor zoover zulks mogelijk is, klasseeren. Naast de weinige gegevens waarop wij kunnen voortbouwen en die wij aan de waarschijnlijkheid zullen toetsen moeten wij de overblijfselen

van wat een volgend geslacht ons vertoont gebruiken als hulp bij, en moeten we oudere en gelijktijdige voortbrengselen ook van parallel loopende kunstuitingen dienstbaar maken aan ons onderzoek.

Het valt op, dat bijna alle schrijvers over dit onderwerp bij de vermelding der twee eenige historische bronnen een overwegende waarde toekennen aan wat één van hen, Carel van Mander, ons vertelt; dat slechts in zooverre acht wordt geslagen op de andere bron, de prent van Theodoor Matham met het zeer duidelijk onderschrift „Gerardus Leydanus”, dat men zijn Leidsche geboorte aanvaart.¹⁾ Verder is van Manders mededeeling dat Geertgen in de leer ging bij Ouwater voldoende grond om Geertgen reeds op zeer vroegen leeftijd naar Haarlem te laten verhuizen (vijftien jaar neemt Friedländer aan) en hem verder als Haarlemmer te beschouwen. Zelfs al neemt men aan, dat van Manders bericht juist is, of dat de traditie waar hij zijn mededeelingen aan ontleende, dat Geertgen bij Ouwater in de leer ging op waarheid berust — immers Ouwater en Geertgen waren met Bouts de groote namen en een relatie van meester en leerling tusschen twee groote figuren is populair en daarom gemakkelijk geschapen — dan nog blijven vele vragen onbeantwoord. Ten eerste uit niets dan uit van Manders bericht blijkt, dat Ouwater werkelijk in Haarlem woonde; blijkt of hij, behalve voor tijdelijke verblijven aldaar, niet elders voornamelijk werkzaam was. Het openen van een graf in de St. Bavo in 1467 voor zijn dochter, brengt wel de mogelijkheid met zich, dat ook Ouwater toen in Haarlem was, echter allerm minst zekerheid. En of hij later en blijvend Haarlem als zijn woonplaats had, is een open vraag. Noch uit de rekeningen van de stad Haarlem, noch uit de registers van de kathedraal blijkt van eenige opdracht aan Ouwater. Nemen we van Manders bericht, dat Geertgen bij Ouwater leerde, als juist aan, dan nog vragen we ons af, wanneer hij bij hem in de leer was,

¹⁾ Slechts Dülberg in zijn dissertatie „Die Leydener Malerschule”, Berlijn 1899, beschouwt Geertgen als het hoofd van de Leidsche school, waaruit de groote meesters uit den aanvang van de zestiende eeuw voortspruiten. Hij motiveert dit echter niet uit de werken, die in die richting aanwijzingen moesten geven. Hij neemt het eenvoudig aan, op grond van Mathams onderschrift, zooals hij op grond van van Manders mededeelingen aanneemt, dat Geertgen naar Haarlem ging. Hij roert de allesbeheerschende vraag wanneer Geertgen naar Haarlem ging niet aan. Daardoor krijgt zijn axiomatisch aanvaarden iets, wat op willekeur gaat lijken.

of hij zijn eerste leermeester was, of dat hij misschien na een leertijd bij een ander naar den grooten Ouwater ging om zijn studiën te voltooien. Het is niet noodzakelijk om met Wurzbach van Manders boek te kwalificeeren als „Märchenbuch” liever dan als „Malerbuch,” maar ook is het niet gewenscht, om zijn berichten zonder meer te aanvaarden, en dit wel omdat wij nimmer uit het oog mogen verliezen dat de overlevering zijn eenige bron was en dat die bron een plaatselijke kleur had. Maar zelfs al nemen we aan dat Geertgen bij Ouwater en Ouwater in Haarlem was, dan moeten we overwegen wat waarschijnlijker is, n.l. of hij reeds als 15-jarige jongen zijn geboortestad verliet om bij een toen plaatselijk beroemden meester in de leer te gaan, dan wel of hij in zijn geboortestad zijn eersten leertijd bij een ander heeft gehad en toen zijn talent voldoende uitgegroeid was, ter voltooiing van zijn studie, eenigen tijd het atelier van Ouwater bezocht. Ik geloof het tweede geval als het waarschijnlijkere te moeten aannemen en hoop dat hieronder nader door vergelijking der verschillende werken te kunnen aantoonen. Een zeer analoog geval levert de levensgeschiedenis van Rembrandt op, die drie jaren bij Swanenburg in Leiden studeerde, toen misschien nog bij een ander en eerst op 21-jarigen leeftijd naar Lastman ging, waar hij niet langer dan zes maanden bleef; waarna hij als zelfstandig meester optrad¹⁾. Ook uit den tijd vóórdat hij bij Lastman kwam, worden hem eigenhandige werken toegeschreven.

Van Mander zegt, dat Mostaert Geertgen noch Ouwater meer gekend heeft. De oude geloofwaardige man, die hem inlichtte, had zijn gegevens van Mostaert zelf. Friedländer rekent uit dat Mostaert ongeveer 1490 in de leer ging bij meester Jacob. Geertgen was bij Mostaerts komst in Haarlem waarschijnlijk al dood, evenals Ouwater. Mostaert zegt toch ze niet meer gekend te hebben. Verder zou Geertgen ongeveer 28 jaar oud gestorven zijn. Van Mander vertelt voorts, dat Geertgen in zijn jeugd leerling van Ouwater is geweest. Friedländer zelf laat echter op grond van zijn werk van Mander in den steek en laat Geertgen ongeveer 1495 sterven terwijl hij Mostaert in 1490 bij meester Jakob in de leer doet. Balet neemt 1466 als zijn geboortejaar, laat hem vóór 1484 naar Haarlem komen, om hem op grond van v. Manders

¹⁾ Zie hiervoor Wurzbach, *Niederländisches Künstlerlexikon*.

mededeeling, bij van Ouwater op 18-jarigen leeftijd in de leer te doen. Balet is consequent, omdat hij slechts die werken als door Geertgen geschilderd aanvaardt, die wij in zijn tweede periode zullen indeelen. De door ons aan te duiden vroege werken bespreekt hij niet, daar hij ze voor het grootste deel niet kende. Friedländer, die al zijn werken zeker evengoed, wellicht beter kent dan wie ook, houdt aan van Manders verklaringen vast, (welke hij met betrekking tot zijn sterfjaar loslaat) doet Geertgen heel jong (15 jaar) bij Ouwater in de leer, ziet dan verschil in de werken die hij Geertgen toeschreef en maakt er twee personen van. Het eigenaardige is, dat beide schrijvers halsstarrig van Manders bericht omtrent Geertgens leeftijd zóó interpreteren, dat hij reeds als jongen, Ouwaters pupil was, terwijl van Mander spreekt van „in zijn jeugd.” Zelfs al zou van Mander de waarheid gehoord hebben en niet een op stedelijke trots berustende legende, dan nog zou een kortere leertijd bij van Ouwater ter voltooiing van zijn studie op b.v. zijn 22ste jaar niet in strijd zijn met van Manders woorden. Dülberg tenslotte beschouwt Geertgen geheel als Leidenaar maar laat hem naar Haarlem „auswandern”. Hij treedt niet in details over de verscheidenheid van zijn werk hetwelk hij geheel als in Haarlem ontstaan beschouwt. Van Mander spreekt van zijn sterven op ongeveer 28-jarigen leeftijd. Bij zijn neiging tot afronden (Albert Simons was zestig jaar geleden bij Mostaert in de leer geweest, die toen zeventig was) is het niet waarschijnlijk dat Geertgen reeds dertig was, toen hij stierf. Hij kan 29, hij kan 27 geweest zijn. Er is geen reden hem 30 of 35 jaar oud te doen worden, tenminste zolang wij aan van Manders mededeelingen vasthouden. Doen wij dat niet, dan is er ook geen reden, om van Mander, die hierin zeer positief is, ten aanzien van zijn overige gegevens te volgen.

Zonder tegenspraak van die mededeelingen in zijn werk, kunnen wij die niet willekeurig negeeren daar wij hem dan evengoed op b.v. zestig- of zeventig-jarigen leeftijd als op dertig- of vijf en dertig-jarigen leeftijd kunnen laten sterven.

Met Balet en Friedländer ben ik het eens dat zijn werkzaamheid niet vroeger dan in 1495 tot een vroegtijdig einde kan zijn gekomen. Indien we aannemen, dat de „geloof-

waardige" oude man naar boven afrondde, is die datum voor Mostaerts komst in Haarlem niet onwaarschijnlijk. Indien hij in 1495 gestorven is, dan zou hij in 1466, 1467 of 1468 geboren moeten zijn. Verder moeten we, zonder bewijs van het tegendeel, de verklaring van den Haarlemmer Matham, dat Geertgen Leidenaar was, aannemen.

Indien hij op 15-jarigen leeftijd zijn eerste passen in een atelier van een schilder deed, zou dat in 1481—1482 of 1483 moeten geweest zijn. Het lijkt me waarschijnlijk, dat hij eerst bij een Leidsch meester in de beginselen van het vak werd ingeleid. Niet minder waarschijnlijk, met het oog op zijn latere, alle op vroegen leeftijd geproduceerde werken, dat hij reeds jong een belangrijke hoogte bereikte, en zijn gave zelfstandig, buiten het atelier om, ten toon spreidde. Ook waarschijnlijk, dat hij in rijpere jeugd, naar het centrum trok van het toenmalige Holland op cultureel gebied, naar Haarlem, waar hij dan bij Ouwater of een ander zijn studie voltooide, om ten slotte door de Johanniters te worden opgenomen, die den veelbelovenden jongeman graag als hun particulieren schilder beschouwden, hem opdrachten van grooten omvang gaven, den waarschijnlijk zwakken man lieten verpleegen en verzorgen. Al deze waarschijnlijkheden zullen we moeten toetsen aan het eenige tastbare, wat we van hem bezitten, zijn werk

Ik zal niet, zooals Friedländer doet, uitgaan van het werk te Weenen en dan deduceerend andere schilderijen die ons resten, Geertgen toeschrijven. Deze wijze is daarom gevaarlijk, omdat men uitgaat van een zijner rijpste werken en vroegere producten, die van mindere kwaliteit zijn, om het verschil in kwaliteit, den meester onthoudt. Ik zie zeer goed in, dat deze methode oorspronkelijk de eenige methode was om te komen tot een min of meer uitgebreide groep van werken, die hem konden worden toegeschreven. Nu dit evenwel geschied is en wij allen ons voorstellen een relatief duidelijk beeld van zijn oeuvre voor oogen te hebben, zal ik alle werken, die ik om stylistische redenen houd voor werken door Geertgen geschilderd, en in de volgorde, waarop ik meen, dat ze geschilderd zijn, behandelen, om dan het materiaal aan de ons overgeleverde geschiedkundige gegevens omtrent den meester te toetsen. Alvorens daartoe over te gaan moet ik twee werken, die in den regel Geertgen worden

toegeschreven bespreken, daar ze m.i. niet behooren tot de werken die Geertgen gemaakt kan hebben.

Het eerste is de voorstelling van de St. Bavo kerk te Haarlem¹⁾. Moes is de eerste, die onze aandacht heeft gevestigd op het feit dat het door van Mander beschreven gezicht van den St. Bavo nog altijd in diezelfde kerk aanwezig is²⁾. De toeschrijving aan Geertgen is afkomstig van van Mander en men heeft die zonder meer aanvaard. Beschouwen we het stuk nader, dan valt het op dat hier niet anders kan bedoeld zijn dan een maquette van de kerk, wellicht om de bestuurderen een idee te geven, hoe de nieuwe kerk er voltooid uit zou zien en zulks aan de hand van de teekeningen van den architect. Zoo'n maquette heeft geen zin indien de kerk voltooid is, wel wanneer men er nog niet of net aan begonnen is. De bouw nam volgens Galland³⁾, in 1471 een aanvang en deze maquette kan dan moeilijk veel later dan 1475 gemaakt zijn, waardoor Geertgen er part noch deel aan gehad heeft kunnen hebben. We hebben van Manders attributie eenvoudig op zij te leggen en te beschouwen als een van die legendarische overleveringen die gaarne alles wat ongeveer in een tijd is ontstaan, toeschrijven aan een der grootere meesters uit ongeveer dien tijd. In dit geval was Geertgen de gelukkige⁴⁾.

Het tweede werk is het schilderijtje in het Aartsbisshoppe-lijk Museum te Utrecht, waarin Christus, opstaand uit het graf, omgeven door Maria, Johannes, en Magdalena, omzweefd door engelen, het groote kruis in de hand, is afgebeeld tegen een gouden fond⁵⁾. Het heele geval is wat stuntelig in elkaar gezet en zou slechts een heel vroeg werk kunnen zijn. De typen zijn geheel en al die van Geertgen, maar de uitvoering is zoo vlot, dat ten opzichte daarvan slechts aan een laat werk gedacht kan worden. Maar ook al zou men die tegenspraak willen negeeren, dan nog is de techniek een

¹⁾ Gereproduceerd bij Balet, der Fröhholander Geertgen tot St. Jans, Haag 1910.

²⁾ W. Moes. Geertgen tot S. Jans. Eigen Haard, 1890, no. 34.

³⁾ G. Galland, Geschichte der Holländischen Baukunst Frankfurt a. M. 1890.

⁴⁾ De geheele opzet van de voorstelling is gericht op een nauwkeurige architectonische weergave van hoe de kerk eruit zou zien. De onderste breede planken zijn maar net toereikend. Het kruis op den voorgevel blijft zelfs gedeeltelijk onzichtbaar. De toren past, wat hoogte betreft, precies in de twee smallere boven de andere aangezette planken. De craquelure wijst niet op een latere schildering van het aangeplakte deel, zoodat wij moeten aannemen, dat men door overwegingen van zuinigheid en overbodigheid de twee bovenste planken smaller heeft genomen. Ook uit het hout of de versterkingen aan de achterzijde is geen verschil in tijd vast te stellen.

⁵⁾ Zie afbeelding bij Friedländer „Geertgen und Bosch.”

andere dan ooit bij Geertgen wordt aangetroffen. De hoogsels van wit op de plooien, het transparant lichtende in de kleeren der engelen, zijn nergens in het werk van Geertgen weer te vinden en de eenige conclusie schijnt mij, dat we hier te doen hebben met een repliek van andere hand. Misschien in zijn atelier ontstaan, naar een verloren of verborgen origineel, dat als een zeer vroeg, nog in zijn eerste leerjaren, ontstaan werk van den meester zou kunnen gelden. Het schilderij, dat ik dus voor een repliek houd, is van goede kwaliteit en een der fijnste werkjes van het voor de Noord Nederlandsche kunst zoo bijzonder interessante museum, maar ik kan er geen werk van Geertgen in zien. Wel is het schilderijtje van belang voor de localiseering, en als zoodanig zal ik er later nog op terug komen. ¹⁾

Als Geertgens vroegste ons overgebleven werken beschouw ik drie schilderijtjes die over twee werelddeelen verspreid zijn. Friedländer heeft de drie paneeltjes, die zich in Londen (Tate Gallery) ²⁾, Amsterdam (Rijksmuseum) en Minneapolis (Jones Coll). bevinden, tot een klein Maria-altaar of een gedeelte daarvan gemaakt, hoewel de maten iets verschillen. Ik geloof echter niet, dat wij hier te doen hebben met deelen van een grooter geheel.

Eerder meen ik een poging te zien van den jongen schilder, misschien met miniaturen als voorbeelden, om op wat grooter schaal zich te oefenen. Ongeveer gelijke paneeltjes stonden te zijner beschikking. Uit de drie composities blijkt niet, dat ze bedoeld zijn om tezamen een geheel te vormen. Elk stuk is geheel zelfstandig behandeld en schijnt niet gedacht als deel van een geheel. Nemen wij de drie werkjes en beschouwen ze compositioneel, dan zou de Geboorte uit de Hoogendijk collectie het meest in aanmerking komen om zich links van een altaar te bevinden. Noch de Verkondiging te Glasgow, noch de Presentatie te Minneapolis zijn als zijluiken gedacht. Een ook bij een polyptiek of een predel komt de Verkondiging iconografisch vóór de Geboorte, dus links daarvan. Zelfs bij een toekleppend altaar kan ik geen volgorde vinden, die mij kan bevredigen. Ik meen dan ook, dat hier eerder oefenin-

¹⁾ De twee door Friedländer met een vraagteeken Geertgen toegeschreven werken te Leningrad, t.w. de H. Bavo en een portret van hertogin Anna van Cleve, zal ik, daar zij me niet bekend zijn, hier buiten bespreking laten.

²⁾ Nu in het museum te Glasgow, in bruikleen van Sir William Burrell.

gen op ongeveer gelijke paneeltjes beoogd zijn en dat wij niet aan een altaar moeten denken.

De Annunciatie van Sir William Burrell ¹⁾ is bekeken door een deur. Men ziet den knielenden engel voor de knielende Maria in een kamer die rechts uitloopt in een tot slaapvertrekje zich vernauwende ruimte. Links leidt het niet van buiten afgesloten vertrek naar een soort gewelfde waranda, die uitkijkt op een heuvelachtig landschap. Het raam in het vertrek vertoont een op den voorgrond vlak landschap, dat uitloopt in een meer dat rechts door bergen begrensd wordt. Het heuvelachtige „waranda-landschap” is een ook later door Geertgen geliefd onderwerp, het andere „vensterlandschap”, is in zijn later werk eenigszins analoog terug te vinden in dat der Drie Koningen te Amsterdam. De stemming is aandachtig. De Moeder Gods, die den H. Geest in zich opneemt, staart in vrome berusting voor zich neer, duidt met een eenvoudig gebaar aan, dat Zij de heilige boodschap heeft begrepen.

De uitvoering toont een jongen meester, die reeds veel moeilijkheden overwon. Zoo is de schildering van het kleed der maagd van zijden damast heel fijn. De heele figuur van Maria is een innig gebed. Zij toont ons Geertgen, zooals wij hem later ook zullen ontmoeten in die momenten, waarin hij geheel tot zichzelf keerde en zijn ontvankelijke, jonge, gepassioneerde en wellicht gedesillusioneerde ziel kon vooruitloopen, temidden der wondere schoonheden van al wat God schiep, op de genade, die hem niet lang meer zou worden onthouden.

Het andere stukje ²⁾, de Geboorte uit de Hoogendijk-collectie, nu in het Rijksmuseum, toont dezelfde devote stemming. Maria in hetzelfde zijden damast, de handen opgeheven in adoratie van het niet pasgeboren, maar toch heel jonge op den grond op haar mantel gelegde Kind; aan de andere zijde de jonge, baardelooze Joseph, wat verwezen en verweg met zijn gedachten; daartusschen drie als kinderen voorgestelde engelen met tot gebed geheven over de borst gekruiste armpjes, allen gekniel. Het tafereel speelt zich af in een van blokken gestapelde schuur, die aan de open zijde door een afdakje, gestut met een zeer primitief zuiltje, tegen den regen is beschermd. Over de trapsgewijze opgestapelde muur kijken we op een specifiek Geertgen-landschap van heuvels met

¹⁾ Afgebeeld bij Friedländer „Geertgen und Bosch” Pl. XVIII.

²⁾ Afgebeeld bij Friedländer, Geertgen und Bosch. Pl. XIX.

boompjes, waarin de herders, te midden hunner schapen, de boodschap der geboorte van den engel ontvangen. Daarachter een stadje met kerktorens. Deze combinatie van beboomd heuvelachtig landschap, en liefst ronde torenachtige spitsigheden op den achtergrond zullen we regelmatig terugzien.

Het kind, jonger en minder gevormd dan op een van zijn andere werken, is dezelfde baby, die we in Minneapolis, in Brunswijk en te Amsterdam (Aanbidding der Koningen) wat meer uitgewerkt zullen terugvinden, hetzelfde kind dat we in Praag wijzer, nadenkender, in wezen hetzelfde kind, dat we in Amsterdam (H. Familie) en in Berlijn (Maria met kind) als te sterk gevoede baby zullen terug zien. Er is een periode in zijn werk waarin het eerst zeer zelfstandig mannetje wordt tot een onbeduidende pronkbaby, die soms haast geen oogen meer heeft om te kijken. Daarna keert hij weer tot zijn oorspronkelijk kind terug. In Londen, waar een even jonge Christus in de kribbe ligt als hier, is het kereltje gaver maar kijkt minder zelfbewust de wereld in, trekt zich zelfs niets van die wereld aan. Nog eens zal Geertgen, dan geheel bewust, geen voorbeelden meer volgend, zijn ziel uitzingend, een geboorte schilderen, zoo zeker van zich zelf, dat hij er zelfs niet tegen opziet die gebeurtenis in den nacht te doen plaats hebben; en al is dan zijn penseel zóó geheel beheerscht door zijn hand, dat die schepping technisch oneindig veel hooger staat dan de Amsterdamsche Geboorte, toch is de sfeer van devotie in beide stukjes geheel dezelfde, is in zijn primitieveren eenvoud het Amsterdamsche werkje, in zijn nog weinig volmaakte technische vaardigheid, in zijn stilte, zeker niet minder innig van conceptie. Hoe meer zijn vaardigheid toeneemt, even zooveel te meer wordt zijn weergave, altijd devoot, mede bepaald door de nieuwe problemen die hij zichzelf stelde en waarin hij zijn overwinning op de techniek moet uitvieren.

Het derde schilderijtje dat bij de twee vorige werkjes hoort, omdat het ongeveer te zelfder tijd en in dezelfde omstandigheden is geschilderd is de voorstelling in den tempel uit de Coll. Jones te Minneapolis. Helaas ken ik het slechts uit de reproductie, die Friedländer er van geeft¹⁾. Het lijkt me wat sterk afgewreven en Jesus' kruisnimbus is onge-
woon. Door een geopende deur links is Maria binnen ge-

¹⁾ Friedländer, Geertgen und Bosch. P. XX.

komen en heeft het kind aan Symeon overgegeven. Zelf overhandigt zij de twee duiven die ze juist uit de mand, die Joseph in de hand houdt, heeft genomen aan een jongen priester. De ruimte is, behalve door deze personen en Joseph, geheel gevuld met drie mannelijke en twee vrouwelijke toeschouwers. De voorstelling geschiedt in een kleine kerkruimte en we kijken door twee open togen, waarvan de zuil het schilderij en de daarop in het midden geplaatste tafel in twee vrijwel gelijke deelen snijdt. Van de drie schilderijtjes is dit het minst geslaagde. De personen die erin optreden kijken allen wat leeg voor zich uit. Toch is het werkje belangrijk met het oog op de strekking van dit betoog. Het kind is n.l. bijna geheel gelijk, zooals ook Friedländer¹⁾ opmerkt, aan het kind van het Brunswijksche diptiekje. Het is het door hem uitgesproken motief, waarom hij een nieuwen meester heeft gemaakt, dien hij dan naar zijn beste werk (het tweeluik te Brunswijk) noemt. Maar het kan hem niet ontgaan zijn, dat het ook geheel hetzelfde kind is als wij zien op de Aanbidding der Koningen te Amsterdam. In Minneapolis kijkt het wat op, in Brunswijk nog iets meer, omdat het wil opgenomen worden door Anna, in Amsterdam echter kijkt het recht vooruit naar de hand van den eersten Koning. Het verschil ligt in het verschil van houding. Verder is het 't zelfde veel voor zich vergende kereltje, dat zich er niet bij schijnt neer te leggen, als een baby behandeld te worden. Het konden drie portretjes van hetzelfde kind zijn in verschillende houding. Indien Friedländer dus mede op grond van de gelijkenis der twee kinderen te Minneapolis en Brunswijk een aparten meester creëert, dan moest hij ook het Amsterdamsche werk om het Kind aan dien meester geven. Zonder aarzeling wordt echter dat schilderij aan Geertgen geattribueerd. Deze contradictie is het natuurlijke gevolg van de deduceerende methode, waarbij een zeer rijp werk als maatstaf wordt genomen voor de kwaliteit van 's meesters geheele oeuvre.

Ook Symeon te Minneapolis lijkt sprekend op den eersten koning in Amsterdam, en dat niet slechts uiterlijk. In beide gevallen slaagde de kunstenaar erin de afwezigheid van hun gedachten, ver boven de stoffelijke aanwezigheid van den

¹⁾ Friedländer, Geertgen und Bosch, blz. 53.

Verlosser, dwalend in hogere sfeeren, weer te geven. De sfeeren, waarin Geertgen, in zijn contemplatieve stemmingen, zelf zoo graag verwijlde; die van den Johannes te Berlijn en de Kerstnacht te London. Technisch staan de werkjes niet op de hoogte van wat Geertgen later zal produceeren. Hij streeft geen andere stemming na dan die van vrome devotie, waarschijnlijk ook al omdat hij met de opgave alleen al last genoeg heeft. Zoo zijn de handen nog aarzelend geteekend en ongelijk. In Symeon en Joseph blijkt reeds de neiging tot de lange schrale vingers der handen, zooals Geertgen die later bij voorkeur maakt.

2 → Geheel in zijn element is de jonge meester blijkbaar in het misschien wat latere op perkament geschilderde miniatuurtje in de Ambrosiana te Milaan. Zulke afmetingen moeten hem vertrouwd zijn geweest. Ook het materiaal kende hij goed. Winkler¹⁾ spreekt terloops in zijn boek over de Oud-Nederlandsche schilderkunst over de betrekkingen die Geertgen moet gehad hebben met de miniatuurschilderkunst en haalt dit werkje aan als bewijs²⁾ Ook ik meen dat hij, daar geen voldoening bij vindend, door oefening op grooter en ander materiaal gegaan is in de richting, die hem tot belangrijker voortbrengselen kon brengen. Dit zou verklaren dat hij, terwijl hij een volmaakt uitgevoerd miniatuurtje als de Milaneesche Maria met Kind kon vervaardigen, als paneel-schilder, waar hem geheel andere problemen werden gesteld, nog in de kinderschoenen stond. Ook later, in het Brunswijksche diptiekje, in den Dooper te Berlijn, de Geboorte te Londen openbaart zijn meesterschap in fijne uitvoering zich volmaakt, toont hij die stille aandacht, die juist in de gebedenboekjes meer dan ergens anders gevraagd werd, die liefde voor het detail, die juist daar zoo'n belangrijke plaats inneemt.

→ Maria, in een teer blauw kleed, zit voor een gordijn in een donker kamertje, waar nog juist een lichtende streep van het venster zichtbaar is. Zij heeft het kind op haar schoot en een doek houdt het overigens naakte lichaampje om de

¹⁾ Friedrich Winkler „Die alt Niederländische Malerei“, Berlin 1924, blz. 178, waar het stukje ook is gereproduceerd.

²⁾ Reeds bij de bespreking der vorige werken zinspeelde ik op zulk een verband en zijn opleiding in het atelier van een boekverluchter lijkt ook waarschijnlijk. Een direct verband echter met een groep van Hollandsche miniaturen is niet te vinden, zooals dat b.v. bij den Meester van Delft het geval is.

Ambrosiana

lendenen bedekt¹⁾). Het kind wijkt in uitdrukking iets af van Geertgens nu eens vetgemeste, wat bot voor zich uitkijkende pronkbaby dan weer bewegelijke veeleischende mannetje. Dit kind voelt meer zijn hemelsche taak, leeft meer in die sfeer, waar hij na zijn moeilijk aardsche bestaan, zal terugkeeren. In het hooge voorhoofdje, is de haaraanzet iets lager dan gewoonlijk bij Geertgen het geval is en het haar weliger, waardoor het voorhoofd breeder lijkt.

De Moeder is in geen enkel opzicht afwijkend van dat op hout wat gladder, op ruimer schaal in grootere vlakken, behandelde type van den meester.

Friedländer spreekt het vermoeden uit dat een diptiek in het Museum te Brussel hoort bij twee paneelen, die hij in 1920 in den Amsterdamschen Kunsthandel zag en die zich nu in particulier bezit bevinden en die de heilige Cecilia en Valerianus voorstellen. Ofschoon de maten niet geheel overeenkomen, (Brussel 62.5×22 en 62×22 c.M. Londen $65 \times 23,5$ c.M. beiden) is zijn veronderstelling dat deze werken bij elkaar hooren aannemelijk, daar ze in stijl zeer verwant zijn. (zie afbeeldingen). Dit altaartje staat technisch boven de reeds besproken paneelen en moet ontstaan zijn in een tijd, dat Geertgen zijn vaardigheid door gedurige oefening moet hebben vergroot. Een tusschenruimte van één tot twee jaar moet aangenomen worden. Op den voorgrond van het linksche paneel te Brussel ziet men de gevangenneming volgens de traditie afgebeeld. Judas staat op het punt Christus den kus te geven, krijgslieden en pharizeeërs hebben reeds hun slachtoffer ontdekt. Petrus houdt met zijn zwaard naar het oor van den slaaf van den hoogepriester. De achtergrond ligt op een verhoogd niveau, daar de gevangenneming in een kloof tusschen rotsen plaats vindt, en ver- toont na eenige lage rotsen, waar de scène van Gethsemane zich afspeelt, een typisch Geertgen-landschap van beplante heuvels, door water omgeven, waarachter Jerusalem zich in torens verheft. Een vlondertje brengt de krijgslieden op het plateau van Gethsemane. Rechts zien we de graflegging met Maria, Maria Magdalena, Maria Salome en Maria Kleophae, Johannes, Joseph van Arimathia en Nicodemus, waarachter op een plateau de kruisafneming en in het met

¹⁾ Ook afgebeeld bij Ludwig Baldass „Geertgen van Haarlem.“

water doorsneden, met boomen bezette heuvelandschap van den achtergrond de ontmoeting van Christus en Magdalena. Heel in de verte achter een boomgroep, steken de torens van de heilige stad de lucht in.

Op de twee andere paneelen houdt Valerianus¹⁾, staande in een nis, in den rechter een zwaard en in de linker hand een rozenkransje, terwijl Cecilia, op gelijke wijze in een nis opgesteld, de rechter hand ophoudt waarvan een duif de wijsvinger omspant. Het orgel ligt aan haar voeten en haar hoofd is gekroond met een kransje van rozen.

Het graf op den rechter vleugel te Brussel is de rechthoekige marmeren sarkophaag, die we kennen uit het stuk te Weenen, waaruit de beenderen van Johannes worden geschept. Slechts is hier een rand aangebracht die daar ontbreekt. Ook hier houdt als bij de graflegging van Johannes op het Weensche relikwienstuk de oudere man het lichaam aan het voeteneinde op, terwijl de jongere sterkere (Nicodemus) het zwaardere bovenlichaam langzaam in de zerk laat glijden. Opvallend is bij de kruisafneming de knielende Magdalena. Zij doet onmiddellijk denken aan dezelfde figuur bij de kruisiging te Florence van den Virgomeester. Dit is niet de eenige reden, waarom ik meen, dat Geertgen in zijn heel jonge jaren den Virgomeester gekend moet hebben. Te Weenen toch hangt een geboorte, door Friedländer aan dien meester toegeschreven. De catalogus van het museum stemt in met de attributie, wijst op den invloed van Geertgen die duidelijk uit het werk blijkt en noemt het een vroeg werk van den meester.

Zeër zeker wijkt het stuk af van de overige ons bekende werken van den Virgomeester. Het is stiller van handeling; het gepassioneerde, dikwijls overdreven hartstochtelijke gebaar van dien meester is hier beheerscht; de toon gestemd op een bij hem ongebruikelijk lichter accoord.

Echter wijst de ronde schoen van een der herders op een laat en niet op een vroeg werk. Geertgens knielende Magdalena in 't Brusselsche altaartje is deel van een vroeg werk van den meester en de conclusie ligt voor de hand, dat de jonge Geertgen het werk van den ouderen Virgomeester heeft gekend en dat de oudere man zekeren invloed onderging van den zeer jongen meester of wel, dat het Weensche werk van een volger is van den Virgomeester, die tevens door

¹⁾ Het onderschrift „Valeman" moet wel op Valeriauus duiden.

Geertgen werd beïnvloed. Het ééne sluit trouwens het andere niet uit. Hoewel zij beiden te sterke persoonlijkheden waren om niet hun eigen weg te blijven bewandelen, is een wederzijdsche invloed in dit tijdvak aan te nemen. Indien Geertgen zooals Friedländer en Balet aannemen, al op ongeveer 15-jarigen leeftijd in Haarlem bij Ouwater kwam, zou zoo'n aanraking tijdens zijn leertijd in Haarlem hebben moeten plaats vinden. Haarlem was echter rijk aan bekende plaatselijke schilders, zoodat een opdracht aan een anderen meester dan een Haarlemmer niet waarschijnlijk is, minder waarschijnlijk dan een tijdelijk verblijf voor het uitvoeren van een werk door den Virgomeester b.v. in Leiden, wat toch Geertgens geboorteplaats was. Hoe het ook zij, wij komen hier later op terug en zullen nu onzen weg vervolgen.

* De krijgsman, die den fakkel houdt in de gevangenneming van Christus is een populair type van Geertgen. Later zullen we hem in de Weensche Beweening de trap zien dragen om den tweeden moordenaar van het kruis te halen. De houding van den slapenden Petrus loopt vooruit op den Johannes in meditatie te Berlijn. De op den rug bekeken apostel in witten mantel vertoont voor het eerst 's meesters voorliefde voor van achter geziene, gewoonlijk staande figuren. In de copie, die we nog hebben van een werk naar Geertgen, de Dominicuslegende in het museum te Leipzig¹⁾ zien we bij de prediking, soortgelijke van achter bekeken zittende figuren. Dat geheele tafereeltje roept tevens direct Lucas' prediking in het Amsterdamsche museum voor den geest, waarover later meer.

Het altaartje is een groote schrede vooruit op de drie paneelen, die wij hebben leeren kennen, als behoorend tot zijn vroegste voortbrengselen. Naarmate hij zijn techniek meer gaat beheerschen, ontluikt de neiging tot het stellen van problemen, waarover hij in den aanvang niet gedacht zou hebben. Het „verkort” in de figuur van Valerianus van den linker arm b.v. is voortreffelijk gelukt. De paneeltjes, die Cecilia en Valerianus weergeven zijn dunner in de verf dan die te Brussel, zijn vluchtiger opgezet waardoor de figuren iets onlichamelijks hebben, en tegen den blauwgrijzen achtergrond, doorschijnend aandoen. De neiging om de vingers

¹⁾ Afgebeeld bij Friedländer. Geertgen und Bosch. Pl. XV.

→ vooral die der mannen, langer, smaller en knokkeliger te maken, blijkt duidelijk. De meester begint aan zelfvertrouwen te winnen en wordt zich zijn kunnen bewust.

→ Uit ongeveer denzelfden tijd, maar van lateren datum, moet het uiterst fijne tweeluikje te Brunswijk zijn. ¹⁾ In een binnenhof, over de twee paneeltjes een geheel vormend, zit links op een breed begroeid muurtje Anna met een boek op haar schoot. Maria op den grond, houdt met teere voorzichtigheid het bewegelijke Kind vast, dat de handjes opheft om door de grootmoeder opgenomen te worden. Rechts wordt knielende, de stichter door een vrouwelijke heilige die hem als naar voren dringt, aan het goddelijk gezin voorgesteld. De openstaande deur in de afsluitmuur van het pleintje voert met een trapje, waarvan de leuning zichtbaar is, naar den waterkant. Het landschap op den achtergrond bestaat uit de typeerende met boomen gestoffeerde heuvels, waarop een heide met schapen, waarin een vijver en waarachter de torens van een stad. Aan de buitenzijde staat in een nis de H. Bavo, het zwaard in de rechter-, de valk in de linkerhand.

Niet alleen is het kind, zooals ik reeds boven bij de behandeling van de Presentatie te Minneapolis zeide, naar Friedländer terecht opmerkt, hetzelfde kind als op dit paneel is voorgesteld, ook de Marias op beide stukken moeten van één hand zijn. Maar ook het kind op de Amsterdamsche Aanbidding der Koningen, is in type geheel gelijk aan dit kind en Anna hier is zoo gelijk aan de Anna op de Amsterdamsche Heilige Familie, dat, indien men voor die figuren niet dezelfde hand wil aanvaarden, men slechts aan een ontleening kan denken, die feitelijk een copie is. Friedländer spreekt van een „geschickter Schüler“, die in Brunswijk eigenlijk meer presteert dan hij waard is. Maar niet alleen het schoeisel op de twee schilderijen duidt op een vroeger ontstaan van het Brunswijksche schilderijtje, dat laatste is ook ouderwetscher in opvatting dan de H. Familie. Neemt men dus hier twee handen aan, dan zou men tot de bizarre conclusie komen, dat Geertgen de ontleener is. We hebben hier echter te maken met één en dezelfde hand in verschillende stadia van een ontwikkeling, die steeds een vroege ontwikkeling blijft. Bekijkt men bijvoorbeeld de flora op het Brunswijksche dip-

¹⁾ Afgebeeld bij Friedländer, Geertgen und Bosch. Pl. XVI en XVII.

tiekje en vergelijkt men die met de flora op den Berlijnschen Johannes den Dooper, die door niemand, behalve Voll, als werk van Geertgen wordt betwijfeld, dan ziet men niet alleen dezelfde bloeiende primulas, dezelfde delphinium, maar volkomen gelijke behandeling van planten, bloemen en gras. De Bavo is een tegenhanger van Valerianus. De val der plooiën van den wijden mantel, de wijze waarop die is verdeeld, zijn zeer gelijk. De Bavo echter is veel uitvoeriger behandeld, de Valerianus oppervlakkiger, luchtiger, transparanter.

Eveneens uit dezen tijd stamt een stuk in de Johnson collectie te Philadelphia (zie afbeelding), een zeer strak portret in een gamma van zwart, licht- en donkerbruin. Het belangrijke van dit werk is een onderschrift „Petrus Veenlant Consul Schiedamensis tempore Maximiliani Romanorū Regis et Comititis Hollandiae ANO. 1489”¹⁾.

Het geeft dus een datum. Kunnen we de overtuiging vestigen, dat het portret door Geertgen geschilderd is of teruggaat op een door Geertgen geschilderd portret, dan is onze kennis van Geertgen, tenminste wat den tijd van zijn werkzaamheid betreft, vermeerderd; dan hebben we bij de datering tenminste één houvast. Het portret is sterk afgewreven, vrijwel verwreven, waardoor in gezicht en hand van de vormgeving verloren is gegaan. Daardoor is er wat ongedecideerd in gekomen. Ter vergelijking geef ik hier een détail van het Weensche relikwienstuk n.l. de portretten der Johanniters bij de geopende zerk (zie afbeelding). Gaan we deze groep van twaalf mannen in haar geheel na, dan valt de strakheid van de weergave in de eerste plaats op. Als plechtige standbeelden staan de mannen, zeer zelfbewust en zelfs zij die door een gebaar veronderstellen iets te willen uitdrukken, houden de lippen vast op elkaar geperst. Een andere individualiseering dan de foto zich in het algemeen ten doel stelt, heeft de schilder niet nagestreefd. Hij geeft de trekken der verschillende personen zoo nauwkeurig mogelijk weer en behandelt de rest, zelfs de handen volgens één schema; ze dienen niet tot karakteriseering der individuen, eerder tot idealiseering volgens de opvatting van den kunstenaar. Het zijn voorname heeren, die gewend zijn met opgeheven

¹⁾ In den catalogus van de collectie Johnson, door Valentiner verzorgd, wordt het portret reeds met een vraagteken aan Geertgen toegeschreven.

hoofd door de wereld te gaan en eenigszins streng beschermend met hun medemenschen om te gaan. Slechts één van hen, de man die het hoogst staat, achteraan, vertoont een vriendelijker uiterlijk en met den ouderen man (de tweede van rechts) is te praten. De man met de baard, waarin Balet Geertgen zelf ziet, staart loom laatdunkend ter hoogte van het oor van den man met den scherpen neus vóór hem, met dat typische Geertgengebaar, dat we al kennen uit de Gevangeneming in Brussel en dat we herhaaldelijk terug zullen zien. Ook deze man kijkt naar een punt, waar hij niets ziet. De man achter hem met fijn gebogen dunne neus en wat naar voren gespitste lippen is niet gemakkelijk te genaken. Hij die het groote been aanneemt doet dat werktuigelijk, niet geïnteresseerd. Bij den ridder, met het kleine bot in de hand, zweeft een ironisch trekje om den grooten mond. Zijn buurman weet, dat hij op die manier genomen, het knapst is en luistert niet naar wat zijn collega aan zijn andere zijde doceerend verkondigt, zonder zijn lippen te bewegen, als was hij bij het uitspreken van een P ge,,snapshot”.

De knielende Jansheer, die juist het groote bot heeft overgegeven aan zijn ordegenoot, vindt die houding te geslaagd, dan dat hij zijn bezigheid direct weer zou willen hervatten. Het steunen op de zerk van de linker hand waarmee hij zich opheft, is prachtig geteekend en drukt de functie bijzonder goed uit. Het gezicht van den bukkenden Johannes is zóó verkort¹⁾, dat we hem buiten deze portretbeschouwing moeten laten, terwijl de jonge man geheel rechts al even bewust is van het feit dat hij geschilderd wordt, als de overigen. Balet lijkt Riegels²⁾ vermoeden waarschijnlijk dat de sterk in het verkort geziene ridder geheel links, misvormd was en daarom zoo wordt afgebeeld. Waar zijn portret aan de andere zijde van het boompje nog eens terugkomt, maar van verder wordt gezien, zou hij een al te duidelijke detaillering van zijn gebrek niet gewild hebben. Het is mogelijk, schoon een puur vermoeden, dat zulks de reden is, en een barst, die juist door zijn gezicht loopt, waar dat geheel te zien is maant tot voorzichtigheid. De bedoeling van deze lange uitweiding is te doen uitkomen,

¹⁾ Let op de overeenstemming in houding van deze figuur en den Nicodemus van de Graflegging te Brussel.

²⁾ Alois Riegel. Das holländische Gruppenporträt. Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen der Allerh. Kaiserhauses Weenen 1902.

dat men in een door den kunstenaar gemaakt stramien slechts de gelaatstreken der verschillende daarvoor in aanmerking komende heeren heeft willen weven, zonder daarbij verdere individualiseering te wenschen. Integendeel zoo weinig mogelijk moest de buitenwereld het innerlijke wezen der geportretteerden worden vertoond. Daarvoor stonden zij te ver van die wereld. De Jansheeren waren zeer aanzienlijke potentaten. Dat Geertgen ook een ander portret kon maken, blijkt uit den prachtigen Nicodemus in de Weensche Beweening, uit den stichter in den Parijschen „Lazarus”. Het portret te Philadelphia is — al is het aanzienlijk vroeger dan één van die werken en uit een tijdvak waarop de meester slechts ongeveer 22 jaar moet zijn geweest — volgens hetzelfde systeem opgezet als de Weensche portretten. Ook hier is slechts gestreefd naar nauwkeurige afbeelding der trekken. Pieter Jacobsz. Veenlant immers was ook een gewichtig heer. Hij was, volgens inlichtingen uit Schiedam, in de jaren 1483 tot 1516 schepen, herhaaldelijk Kerkmeester, tesorier en 12 maal burgemeester (consul) van die stad. Bij de beoordeeling echter moeten we, zooals ik boven reeds aangaf, de schade door de mishandeling van den restaurateur niet uit het oog verliezen. Niet slechts wreef hij te veel af, maar hij vulde met ongevoelige hand aan. Dit is b.v. duidelijk te zien aan de zeer onbeholpen wijze van bijwerken van de wenkbrauw boven het linker oog.

Dat we hier te doen hebben, hetzij met de resten van een eigenhandig door Geertgen vervaardigd portret, hetzij met een later b.v. voor familiedoeleinden gemaakte copie naar een portret van Geertgen, lijkt buiten twijfel.¹⁾ Ik sprak reeds van de overeenkomst in systeem en opvatting met de Weensche portretten. Ten overvloede kan ik wijzen op de typeerende houding van de rechter hand. De teekening van de linkerhand doet sterk denken aan die der rechter van Valerianus. Het plezier in ruim geplooi van wijde golvingen, dat in deze periode zoo sterk zich uit in de afbeeldingen van Bavo en

¹⁾ Het museum te Schiedam bezit een fotografie in de kamer der burgemeestersportretten van een eertijds te Brussel in den handel aanwezig schilderij, waarop met geringe variaties dezelfde Pieter Veenlant op ongeveer dezelfde wijze is afgebeeld. Ook het onderschrift verschilt slechts in volgorde en in wijze van schrijven. Het wapen, in zilver drie zwarte turven, vertoont zich hier onder de balustrade. Naar wat de foto ons laat zien — het schilderij zelf is sindsdien onvindbaar — hebben we hier te doen met een copie, die op zijn vroegst van 1540 is. Het Philadelphische portret benadert veel meer den stijl van Geertgen, dan deze wat flauwe nabootsing.

Valerianus, openbaart zich in dit toch zoo strakke portret in de bontmanteldrapeering over de borstwering en den daardoor veroorzaakten val van de bontvoering onder de rechter hand. De vingers van de rechterhand loopen in elkaar over, alweer dank zij de grondige bewerking van den hersteller en ook de modelleering van de hand is daardoor grootendeels verloren gegaan, heeft al haar scherpte moeten inboeten. Zoo is het ook met het gezicht dat aan klaarheid verloor, tengevolge waarvan de wang en halsplooiën van den ouderen man minder scherp geteekend schijnen dan Geertgen ze liet zien in den bejaarden heer (tweede van rechts) van de groep Johanniters. De teekening van den mond, van het oog, stemt overeen met die van den Jansheer in de groep, geheel links boven of met die van den man, die het kleine botje in de hand heeft. Alles lijkt minder geaccentueerd, loomer ten gevolge van den arbeid van den hersteller. De vraag, of dit portret een origineel is, dan wel een copie naar een origineel, is door den toestand, waarin het verkeert, niet uit te maken, maar kan ons voor dit betoog onverschillig laten. Ik meen echter, dat ik voldoende heb aangetoond, dat het terug moet gaan op een door den meester geschilderd portret van Pieter Veenlant en is men het daarmede eens, dan hebben we niet alleen een datum, maar tevens een uitgangspunt voor de dateering van de werken, die wij met alle voorzichtigheid om stylistische overeenkomsten in dezen tijd kunnen plaatsen, en wel de diptiek te Brussel met de bijbehorende vleugels en het diptiekje te Brunswijk¹⁾.

Wanneer we door middel van stijlvergelijking nagaan, wat het volgende werk van den meester zijn kan, ontdekken we, dat er tusschen de behandelde stukken en de werken, die in aanmerking komen om daarop te volgen, een verschil is, dat een gevolg moet zijn van een veranderde wijze van opvatting bij den kunstenaar. Tegenover de zuiver naieve miniaturistische stillere opvatting van deze stukken, openbaart zich een rangschikking der figuren over het vlak die

¹⁾ De muts met oorkleppen van Veenlant in minder strakken vorm, roept een dertig jaar lateren tijd voor den geest. Een nader onderzoek echter deed mijn oog vallen op een soortgelijke muts met puntige oorkleppen op een houtsnede, die een Raadsheer uit „Dat scaecspul” voorstelt, hetwelk in 1483 door van der Meer te Delft werd gedrukt. Wij hebben hier blijkbaar met een dier modellen te doen, die zich over een lange periode, telkens wat door de mode van den dag gewijzigd, handhaven, (houtsnede afgebeeld bij Schretlen, „Dutch and flemish Woodcuts”, Benn. London 1925, Pl. 56).

meer met de diepte rekening houdt, een werken in groteren stijl, waarbij de techniek zich vanzelf aansluit. Hoewel de meester in wezen geheel dezelfde blijft, begeeft hij zich, aarzelend eerst, daarna bouter, in experimenten, waaraan hij vroeger niet zou gedacht hebben, omdat hij ze niet gekend heeft. We hebben dit te begrijpen als gevolg van een groote verandering in zijn levens-omstandigheden, van een ander milieu, waarin hij gekomen is en waarin hij hetzij in het atelier van een beroemden collega nog eens ging leeren of buiten zulk een atelier om, aan den voor hem nieuwen invloed niet ontkwam, dien invloed gretig bestudeerde en in zich liet ontwikkelen. Of die invloed Ouwater is geweest, dien van Mander zegt dat zijn leermeester was of een ander, is voor ons niet uit te maken. Uit het eenige werk, dat wij met zekerheid aan Ouwater kunnen toeschrijven, de Opwekking van Lazarus te Berlijn kunnen we geen doorslag gevende conclusies trekken. Wel zijn er punten van overeenkomst, zooals Balet ¹⁾ tracht aan te toonen, maar ook punten van overeenkomst met den „Meester van de Tiburtijnsche Sibylle” zijn te vinden en dat ééne werk van Ouwater is geen voldoende maatstaf voor een beslissing gevend onderzoek. Een invloed van Ouwater in dezen tijd behoort niet tot de onmogelijkheden, ook niet indien we van Mander geheel gelooven. Mostaert immers zeide, dat hij, die in Haarlem bij meester Jacob studeerde, noch Ouwater noch Geertgen meer gekend heeft. Hieruit kunnen we opmaken dat van Mander aannam, dat beide nog niet zoo heel lang dood waren. Indien we Ouwaters geboorte ongeveer 1420 stellen, dan zou hij in 1490 $\pm$ 70 jaar geweest zijn.

Wij zijn in geen enkel opzicht in strijd met de woorden van van Mander, wanneer we Geertgens komst in Haarlem ongeveer in 1489 of 1490 stellen. Ook is een verhouding tusschen Ouwater en Geertgen — wij zeiden het reeds — als leermeester en leerling in onze opvatting niet uitgesloten. Het eenige verschil tusschen dit oordeel en dat van Friedländer en Balet ligt in het tijdstip van de komst van Geertgen in Haarlem, die Balet op achttienjarigen leeftijd, Friedländer op 15-jarigen leeftijd stelt, die wij echter mee-

¹⁾ Der Frühholländer Geertgen tot Sint Jans. Haag 1910.

nen, dat op ongeveer twee en twintigjarigen leeftijd heeft plaats gevonden. Van Mander spreekt van „jeugdigen leeftijd”, en geen dezer opvattingen zijn met die woorden in strijd. We zullen echter gelegenheid hebben later op deze beschouwing terug te komen en ze aan te vullen.

Hier was een korte aanduiding noodzakelijk, omdat van dit moment af de stijl van den meester zich wijzigt en die wijziging in ons betoog niet zonder meer kon worden voorbijgegaan. Hoe ontwikkelde die wijziging zich? Indien men de vroege werken van Geertgen nauwkeurig bekijkt, dan blijkt, dat hij gaarne het vlak waarop hij werkt in tweeën deelt. Reeds uit de stukken in Minneapolis en Amsterdam komt die voorliefde sterk naar voren. In beide gevallen deelt een zuil op den voorgrond het vlak in ongeveer twee gelijke deelen. In zijn diptieken in Brussel en Brunswijk gaat hij nog verder. Ofschoon de twee vleugels in Brussel niet zooals die te Brunswijk als één geheel gedacht zijn, is er toch geen sterk geaccentueerde scheiding. De twee landschappen konden, als twee niet geheel aansluitende fotografieën van hetzelfde landschap gelden. De lijstjes tusschen de paneelen dienen als scheiding van het vlak in tweeën waarin een groote in episoden vertelde geschiedenis wordt afgebeeld.

In Brunswijk is het één landschap, één voorstelling, door de lijst in twee gelijke deelen verdeeld. Waarschijnlijk is ook uit die neiging tot ongeveer gelijke verdeeling in tweeën, zijn voorkeur voor de diptiek in dien tijd te verklaren. Deze naïve, misschien uit een in de miniatuurkunst vrij vast blijvende traditie overgehouden voorstellingswijze, verdwijnt plotseling als zoodanig. Uit andere bron puttend, leert hij op groote schaal componeeren, waarbij hij echter zijn neiging voor de verdeeling van het vlak in tweeën, nimmer verloochent. In al zijn latere werken, die in hun geheel tot ons zijn gekomen, is die neiging nog steeds duidelijk. Hij legt het midden van het vlak als uitgangspunt vast en gaat van daaruit in diagonalen naar de hoeken. Nemen we als voorbeeld zijn Weensche Beweening. De knielende figuur van Johannes, voortgezet in de lijn van den rotswand, daarna in den alleenstaanden boom, deelt het vlak in tweeën. Johannes' hoofd is tevens het snijpunt van de twee diagonalen, waarvan die, gevormd door de hoofden van Maria, Johannes, Joseph van Arimatia en Nicodemus

naar den rotskoepel van het graf, de sterkst aangeduide is, omdat het een rechter vleugel gold. De andere zijde van dezen vleugel vertoont hetzelfde schema. De man naast Julianus die in die groep de meest opvallende figuur is, vormt, langs de vijf Johanniters en den boom daarachter, de grens. Ook hier is die grens wat naar rechts getrokken, omdat het nu op den rechtschen vleugel van het gesloten altaar terecht kwam. Daarom ook is de diagonaal naar boven rechts zoo doorgetrokken. Naar links zet de diagonaal zich over het hoofd van den scheppenden man voort langs de Johanniters naar de graflegging van Johannes, die in de tweede plaats onze aandacht vraagt, zooals bij de Beweenning van Christus het tooneel van de kruisafneming en het begraven der moordenaars links boven secundair onzen blik aantrekt. Bij den „Lazarus” is het niet anders, alleen niet zoo duidelijk; Christus voortgezet in den hoogen boom op den achtergrond, deelt het vlak in twee ongeveer gelijke deelen. Van de handen der stichters af kruisen de twee diagonalen elkaar door het hoofd van den Heiland en loopen naar de boomen rechts en links. Een ieder kan hetzelfde constateeren in de twee latere werken van het Amsterdamsche museum, in de Geboorte te Londen of den Johannes te Berlijn. De twee Aanbiddingen te Praag en Winterthur vertoonen hetzelfde verschijnsel, met dien verstande, dat te Praag de diagonaal van rechtsonder naar linksboven niet precies in den linker bovenhoek uitkomt maar lager, in Winterthur de diagonaal van rechtsboven naar linksonder niet in den linker benedenhoek uitkomt maar hooger, waaruit m.i. blijkt dat beide paneelen aan de linkerzijden gekortwiekt zijn.

Indien dus Geertgen, door welk voorbeeld dan ook daartoe gekomen, zijn wijze van componeeren zoo wijzigt, dat een vast geheel op grootere schaal en minder primitief opgelost, bereikt kan worden dan hij tot nog toe placht uit te beelden, dan blijft hij in wezen toch dezelfde. Hijzelf is in den grond niet veranderd, noch in de typeering zijner personen, noch in de grondlijnen van den opbouw zijner werken. De vonk zocht lang reeds brandbaar materiaal, breidde zich gestadig uit in meerder gevlam, maar kon eerst oplaaien, toen zij voldoende voedsel vond.

Het eerste werk, dat naar ik meen, Geertgen in zijn nieuwe

milieu geschilderd moet hebben, is het in het Rijksmuseum bewaarde kerkinterieur. Het ligt niet in de bedoeling van dit boekje de reeds zoo vaak beschreven monumenten nog eens aan een uitvoerige omschrijving te onderwerpen. Te dien opzichte verwijs ik naar de werken van Balet en Friedländer. Nog eens daartoe overgaan zou nuttelooze herhaling zijn. Bij de H. Familie in de kerk in 't Amsterdamsche museum treft onmiddellijk de sterke verdeeling van het vlak in twee gelijke deelen ¹⁾. Tusschen de vrouwen op den voorgrond is een ruimte gelaten die met de drie spelende kinderen en Abrahams offer, tenslotte met de sluitstenen in het gewelf een lijn suggereert, aan weerszijden waarvan de figureerende personen zijn verdeeld over de kerkruimte. Het kruispunt der diagonalen ligt in het groepje der drie kinderen. De vraag dringt zich op, waarom ik dit stuk in den aanvang van deze nieuwe periode stel. Van de mij bekende werken van Geertgen is deze H. Familie de meest onbewogen kunstuiting, die de meester geschilderd heeft. Het is alsof Geertgen in zijn nieuwe uitdrukkingswijze zichzelf beperkt, te schoolsch nog is, zich nog niet durft te geven. De vrouwen zijn, op de zeer menschelijke figuur van Anna na, onbewogen. De stille overgave, die hij in vroegere werken kon uitdrukken, is hier verward tot academische onberoerdheid, het is of de heilige vrouwen in hun eenmaal aangenomen houding versteend zijn. Zij zouden in een panopticum kunnen staan. Ook bij de mannen treft de afwezigheid van eenige innerlijke aandoeningen. Christus is van het levendige veel-eischende knaapje tot een vetgemeste ronde uitdrukkingslooze baby geworden. Waar hij geen gezichten heeft weer te geven, waar hij beweging kan geven, schijnt de meester zich op veiliger terrein te voelen. Zoo is de als koorknaap fungeerende jongen, die de kaarsen aansteekt, in levendige actie voorgesteld.

Voor het bezit van den houten altaargroep (Abrahams offer), zou ieder verzamelaar heel wat over hebben. Ook de jongen, naast Anna, met den stok in de hand, is in zijn braniebeweging aantrekkelijk. In schrille tegenstelling tot de overige, wat wasachtige figuren, staat de prachtige Anna. De zuivere menschelijkheid van deze vrouw is in haar voornamen een-

¹⁾ Afbeelding bij Friedländer, Geertgen und Bosch. Pl. XIII.

voud niet door Rembrandt zelfs in zijn latere werken overtroffen, nauwelijks geëvenaard. Wel heel duidelijk spreekt in deze Anna dat wat Bode het „provinciale” karakter van Hollands kunst in dien tijd noemt. In de 17de eeuw immers komt een dergelijk sentiment bij Maes, Dou, Brekelenkamp e.a. herhaaldelijk tot uiting. Daar echter wordt het dikwijls tot een wat dik opgelegd huiselijk tafereel van burgerlijke vroomheid: hier is alles ingetogenheid; de moeder en grootmoeder, die goed de sombere toekomst zien voor haar kind en kleinkind, maar die zich schikken in het goddelijk Gebod met fijne tot leven trillende berusting.

Deze Anna is zóó verwant aan de Anna uit het Brunswijksche diptiekje, dat men, indien men niet aan een ontleening wil denken, die op een copie gaat lijken, dezelfde hand moet aannemen. Niet alleen verwant in type maar, wat meer zegt, innerlijk dezelfde heilige vrouw met dezelfde mengeling van menschenlijke en goddelijke gedachten. Het dualisme, dat uit deze vrouw spreekt, is het dualisme van Geertgens eigen wezen, dat, naarmate hij tot man groeit, zich steeds sterker zal uiten.

Uit ongeveer denzelfden tijd, maar eer wat later, schijnt mij de monumentale Maria met Kind, het stuk dat uit de collectie Huldshinsky voor het Berlijnsche museum werd verworven. Het geval is wat compositie betreft, zeer goed te vergelijken met twee andere Madonnas, die beide van Hollandschen oorsprong zijn en bewaard worden in het Metropolitan Museum te New-York en de National gallery te Londen. Ik meen natuurlijk de in New-York en door Conway Ouwater genoemde Maria met het Kind van het Metropolitan Museum en de Salting Madonna te Londen.

In alle drie gevallen zit Maria voor een met brokaat gesierde muur naast de raamopening, die een landschap van verschillende allure vertoont, waarbij dat van het New-Yorksche schilderij, uit een hoog punt in de kamer gezien, herinnert aan van Eycks miniaturen uit het Turijnsch-Milaneesch gebedenboek.¹⁾ Bij de Madonna van Bouts kijkt men op de torens van een stad, terwijl Geertgen ons een van een lager

¹⁾ Vergelijk ook hiermede het volgens van Puyvelde kortelings door reiniging te voorschijn gekomen landschap op het Maelbeke altaar, dat is afgebeeld in Burlington Magazine Januari 1930, Pl. III. C. Hij moet zich evenwel vergissen, daar ik hetzelfde landschap op een veel oudere reproductie van het altaar, toen het nog in het bezit was van den heer Helleputte, terugvind.

punt bezien beboscht heuvelachtig landschap vertoont, zooals wij dat van hem kennen. Het kind bij Geertgen zit op Marias schoot, zooals een moeder dat op schoot pleegt te hebben. Het kijkt ons recht aan. Zijn blik is niet meer zóó weinig belangstellend als die van het kind in de H. familie te Amsterdam, al is het lang niet meer de vlotte, zeer bewegelijke baby, zooals wij dien in Brunswijk hebben gezien. Later zullen we dien echter weer ontmoeten en wij vragen ons af, welke de reden kan zijn, die Geertgen er toe bracht dat aantrekkelijke figuurtje te vervangen door het onbewegelijke en expressielooze kind uit deze periode. Omdat die verandering van de opvatting van het kind samenvalt met de wijziging van techniek, die weer het gevolg is van zijn grootere manier; omdat hij later terugkeert tot den vorm van het kind, zooals we het in zijn vroegere werken hebben leeren kennen, moeten we die tweede opvatting beschouwen als een gevolg van den invloed van denzelfden meester, die hem ook in de geheimen van die breedere manier inwijdde, wie die meester dan ook moge geweest zijn. Vergelijken we de drie Madonna's nader, dan valt in de eerste plaats het geheel afwijken van het kindertype bij Geertgen en in het New-Yorksche schilderij van het Bouts-kind op. De twee eersten vertoonen een duidelijken familietrek, terwijl de Bouts-baby uit een Zuid-Nederlandschen, aan Rogiers kind herinnerden kring voortspruit, die daarvan geheel afwijkt.

De Maria's te Londen en New-York zijn gelieerd, al heeft die van Bouts een Zuid-Nederlandsche afpolijsting ondergaan. Geertgens Madonna daarentegen staat geheel op zichzelf. Het lijkt me dan ook niet twijfelachtig, dat het New-Yorksche schilderij door een Noord-Nederlander is vervaardigd. Niet geloof ik, dat het een werk is van Albert van Ouwater alleen al niet om de metalige behandeling van vleesch, stoffen en haar, die zóó geheel afwijkt van den Berlijnschen Lazarus, dat men niet aan één man kan denken. De familietrek echter tusschen het New-Yorksche kind en Geertgens kind, de gelijkenis in type tusschen de Maria van het Metropolitan Museum en den Christus der Opwekking te Berlijn, wijzen wellicht toch in de richting van Van Manders mededeeling, dat er een verband heeft bestaan tusschen Geertgen en Ouwater.

De rose toon, die Balet zoo stuit in het Praagsche altaar

is ook in de Berlijnsche Madonna overheerschend, wat echter nog geen reden is, om het schilderij uit het authentieke werk van den meester te schrappen.

Het werk, dat ik voor het volgende houd in de reeks van wat ons van den meester overbleef, is een uit Hollandsch particulier bezit door handen van den Amsterdamschen handel in bezit van een Zwitsersch verzamelaar belande Aanbidding der Koningen. Zooals bekend is, werd de geheel overschilderde achtergrond te voorschijn gebracht, waardoor een vrij onverschillig beschouwd werk tot een belangrijk en onbetwistbaar product van den meester werd verheven. Ook in deze Driekoningen, evenals dat, zooals we zullen zien in het stuk te Praag het geval is, meen ik dat links een gedeelte ontbreekt, een reep, die ik mij als ongeveer het zesde deel van de breedte van het ons bewaarde schilderij denk en waarin zich achter het nu doormidden gesneden rustieke zuiltje een figuur heeft bevonden, die waarschijnlijk Joseph is geweest¹⁾.

Het kind op het schilderij te Winterthur vormt den overgang van den kleinen Christus, dien we in zijn twee laatst besproken werken zijn tegengekomen naar het kind, dat we in de Driekoningen te Amsterdam zullen ontmoeten. Er is weer wat meer leven in het jongske gekomen, het lichaampje begint te slinken, terwijl het hoofd door het uitstekende oor vierkanter is dan we in Amsterdam en Berlijn zagen. De meester begint zich te ontworstelen aan den invloed die hem tijdelijk sterk moest vasthouden en bij het geheel zichzelf worden, keert hij terug tot den baby dien hij vóór dien invloed placht te schilderen. Voor het eerst zien we in dit werk de andere zijde van den meester sterker op den voorgrond treden, met name het plezier om aan zijn technisch kunnen den toom te laten, zoodat hij zich uit in gewaagde verkortingen, in genreachtige tooneeltjes, in de neiging tot felle karakteriseering. Hoe goed hij daarin slaagt, bewijst de man achter de pages, die zijn paard even inhoudt om een kort en grimmig bevel aan den naast hem staanden dienaar te geven, bewijst die andere ruiter, die zijn paard op den naar het water aflopende glooiing laat drinken. De soepel-

¹⁾ Ik had dit gevoel bij mijn laatste bezoek aan Zwitserland, nog eens aan het schilderij zelf, willen toetsen. Mijn verzoek echter om het schilderij te mogen bezichtigen, bleef onbeantwoord.

heid van deze evenwicht bewarende houding is de opvattingen der vijftiende eeuw ver vooruit en wordt eerst in de technische volmaaktheid der zeventiende geëvenaard. Uit het zonnige tafereeltje links op den achtergrond, waartoe de opening in de muur ons toegang verschaft, spreekt een intieme sfeer van tevreden kleine-stadsgedoe, zooals wij in de doorkijkjes van Pieter de Hoogh weervinden. De stad rechts vertoont alle eigenaardigheden van Geertgens voorkeur tot rondende architectuur en koepelende torenachtigheden. De knielende houding van den tweeden koning keert terug in zijn Weensche Beweening en zal daar uitvoeriger worden behandeld.

→ In de Aanbidding der Koningen in het Rijksmuseum te Amsterdam¹⁾ hebben we een werk van den tot volle rijpheid wassenden meester, waarin hij zuiverder dan in één ander van zijn grootere stukken de contemplatieve zijde van zijn wezen laat zien.

In zijn allengs verworven virtuositeit schildert hij met de eerbiedige devotie, die reeds zoo duidelijk aan het licht kwam in zijn eerste werken, de epiphanie. Zuiverder dan in één zijner grootere werken uit zich de zijde van zijn wezen, dat kan wegdroomen in gevoel van samenhoorigheid met al de schoonheid om hem heen, in onderworpenheid aan de Opperste Macht, den schepper en drager van het al-schoone. Hoewel het schilderstuk sterk afgewreven is en daardoor erg heeft geleden, behoort het nog tot de fraaiste werken, die de kunstenaar schiep. Heel duidelijk treedt in dit geheel voltooide werk de verdeeling in tweeën, die we boven reeds behandelden, te voorschijn. De lijn loopt door den hoed op den voorgrond, den geknielden koning en het boompje bij den driesprong; aan weerszijden daarvan is het tafereel bijna symmetrisch opgebouwd.

Gaan we de typen der verschillende personen na, dan valt het duidelijk verband met het vroege werk te Minneapolis in het oog, dat hoewel veel primitiever van opzet en uitvoering, ook geheel dezelfde sfeer weergeeft. Het kind daar is lichtelijk verwonderd door Symeon opgenomen te worden en het ziet er niet naar uit, zich bij alles, wat met hem zou kunnen gebeuren te zullen neerleggen. Datzelfde kind, wat ouder, ook bewuster, maar nog steeds met de verbaasde,

¹⁾ Afgebeeld bij Friedländer, Geertgen und Bosch. Pl. II.

nu zelfs bijna veeleischende uitdrukking op het gezicht, neemt hier 's konings zeer eerbiedige, zeer voorname hulde als vanzelfsprekend aan. De eerste koning hier is de gesoigneerde, verfijnde Symeon daar, Joseph hier de luxe uitgave van den man rechts te Minneapolis. De vorming der plooiën is dezelfde en wederom rijst de vraag of men daar misschien met copieachtige ontleeningen van een kundigen navolger te doen kan hebben, zooals Friedländer denkt. Maar waarom is dan die vermeende navolger ouderwetscher dan zijn voorbeeld, niet alleen ouderwetscher van opvatting, maar ook ouderwetscher in zijn costumes? ¹⁾ En hoe evenaart de sfeer van dien vermeenden navolger de sfeer van den meester zelf, hoe overtreft hij in zijn Brunswijksche diptiek ook in uitvoering sommige van 's meesters werken! De vergissing is het gevolg van het verkeerd interpreteeren van van Manders woorden (jeugdige leeftijd), vindt haar ontstaan in het stellen van den leertijd bij van Ouwater te Haarlem in Geertgens heel vroege jongensjaren, waardoor de mogelijkheid van een veranderde werkwijze op lateren leeftijd door een sterk onderganen invloed, over het hoofd werd gezien.

De Kerstnacht te Londen ²⁾ is het volgende werk dat we hier hebben te behandelen. Het beroemde schilderijtje, dat na vele mutaties, een veilige plaats heeft gevonden in de National Gallery te London, is naast den Johannes te Berlijn wellicht het meest algemeen bewonderde werk van den meester.

Het is niet verwonderlijk, dat Geertgen juist in die werkjes het meest tot ons spreekt, waarin zijn meditatieve droomziel in volkomen overgave aan zijn onderwerp, zich uitzingt in bovenwereldsche zangen, meer dan daar, waar hij zich tevens verlustigen kan in de problemen, die de werkelijkheid hem opwierp en die zijn tot volmaaktheid groeiende techniek met gemakkelijken zwier overwon. Al kunnen we constateeren, dat hij zijn tijd daarmede ver vooruit was, wij zijn sindsdien te veel gewend geraakt aan overheersching van technisch kunnen — waarbij een innerlijk leven uit niets blijkt of waarbij met negeering daarvan allerlei andere idealen werden nagestreefd — dan dat de eerste stappen in die rich-

¹⁾ Het schoeisel der figuren te Minneapolis is nog de half puntige schoen, terwijl in Amsterdam naast den zeer puntigen schoen van den oudsten Koning, die reeds een tiental jaren uit de mode was, ook het stompe schoeisel, dat in de negentiger jaren in gebruik kwam, te zien is.

²⁾ Afgebeeld bij Friedländer, Geertgen und Bosch, Pl. I.

ting, hoe stoutmoedig dan ook, ons sterk kunnen boeien. Waar echter de kunstenaar met een diep innerlijk leven, zooals Geertgen moet hebben gehad, zijn techniek in dienst weet te stellen van zijn dichterziel zonder meer, daar wordt bij vele onzer een snaar aangeroerd, die doordat zij uit eigen beweging geen trillingen kon voortbrengen, haar klank bijkans had verloren, den klank van het gebed. „O somma luce, che tanto ti levi dai concetti mortali; alla mia mente ripresta un poco di qual che parevi ¹⁾.” Zoo is het gebed van Geertgens kerstnacht, het gebed tot het hemelsche licht, dat dit heele schilderijtje doorstraalt. Maria is hier de „Vergine Madre, figlia del tuo figlio” ²⁾; de engelen zullen straks het Hosanna aanheffen. Ook in dit werkje is de verdeeling in tweeën duidelijk. Het licht verspreidende Christuskind en de engel in de lucht vormen het duidelijk aangegeven midden, vanwaaruit het geheel naar twee zijden is opgebouwd. Maria is de Maria te Weenen, de Martha te Parijs, hier alleen minder van deze wereld dan die vrouwen ginds, die uit het werkelijke leven zijn. Ik wees reeds bij de bespreking van de Geboorte te Amsterdam op de gelijkenis van den tweeden engel daar en den tweeden engel hier. Het geheele schilderijtje is een technisch hoogst volmaakte verbeelding van een door Geertgen geliefd onderwerp. In zijn vroege jeugd reeds had hij, in betrekkelijke ongeschooldheid nog, een geboorte geschilderd die wat moeizaam van uitvoering, den devoten eerbied, welke zijn heele jonge leven door als zijn sterkst sprekende karaktertrek aan den dag treedt, duidelijk vertoont; thans zich bewust van zijn meesterschap, schept hij een kunstwerk, waarin de drang naar het schoone zich in beeldende innigheid kan uitvieren, waarin mystiek is uitgesproken in den schoonsten vorm.

De nacht, die aan Christus, „somma luce”, al haar licht ontleent, was als vanzelf de fond van deze compositie, was niet een gesteld probleem, zooals dat bij de vele navolgingen van dit thema duidelijk het geval is. Hij was ipso jure de sleutel, waarop de compositie werd gestemd. Tevoren had hij dien niet aangedurfd. Hij zag er van af. Nu sprak zijn aanwezigheid vanzelf.

Geertgen was de mysticus, de late geestverwant van

¹⁾ Dante, Paradiso, XXIII 67—69.

²⁾ Dante Paradiso, XXXIII. 1.

Ruysbroek en Geert Groote in een tijd, die weinig meer voelde voor het kinderlijk godsverlangen van deze graag-eenzamen. Als die grooten beseftte hij het verval van de wankelende kerk en zijn werken schijnen niet minder dan de voortbrengselen van Ruysbroec tot uiting te brengen, dat de mensch zich, waar de kerk in gebreke bleef, tot God zelf had te keeren.

Geheel op één lijn met dit meesterstuk, staat een ander paneeltje, dat in Berlijn wordt bewaard, en dat waarschijnlijk ongeveer in denzelfden tijd, misschien wat later moet zijn ontstaan, de Johannes de Dooper van het Kaiser Friedrich museum¹⁾. Het is aan te nemen, dat het werkje werd geschilderd voor één der Johanniters, waarbij Geertgen woonde. De voorstelling wijst daarop, terwijl de hooge kwaliteit technisch een betrekkelijk laat ontstaan doet vermoeden. Beschouwen we dit werkje nauwkeuriger en vergelijken we het met Geertgens andere stukken, dan worden we allereerst getroffen door het type van dien gebaarden man, die we in verschillende nuanceeringen te Weenen (2 keer) in Praag, in Winterthur, in Amsterdam (2 keer), in London ontmoeten. Balet denkt in deze mannen (n.l. in den gebaarden man, die bij de Jansheeren staat op het Weensche stuk der Verbranding van het gebeente van den Dooper, in den knielenden man op de Weensche Beweening en in dezen Johannes) zelfportretten te zien. Hij laat den tweeden koning te Praag er buiten, wat met het oog op de afwijzing van het Praagsche altaar als een werk van Geertgen, is te begrijpen. Het is echter juist deze tweede koning te Praag, die wat type betreft het meest overeenkomt met het portret op de Verbranding te Weenen en den geknielden man der Beweening te Weenen. De Johannes heeft wel een puntiger neus dan een van die drie, is echter overigens in type gelijk en de tweede Koning op de Aanbiddingen te Amsterdam en te Winterthur, de Joseph op de Amsterdamsche H. familie, zijn aan dit type wel zeer verwant, terwijl de Bavo te Bruns-
wijk als een jongere editie is te beschouwen; ik geloof niet dat men hier kan spreken van een bewuste afbeelding van eigen trekken, meer van een onbewust ideaal-type, dat misschien zijn diepsten oorsprong vindt in de eigen gelaatstrekken.

¹⁾ Afgebeeld bij Friedländer, Geertgen und Bosch Pl. XIV.

Indien dat het geval is, zou alleen de gebaarde man onder de Jansheeren te Weenen als bewust zelfpötret moeten worden beschouwd.

Dit is echter een zuiver vermoeden en niets meer, daar dit ideaaltype ook wel een geheel anderen oorsprong kan hebben.

De behandeling van de flora op het paneeltje is, zooals reeds boven vermeld, technisch zeer gelijk aan die van het Brunswijksche diptiek. De duidelijke voorkeur daar voor de primula uit zich op den voorgrond ook hier, terwijl het delphinium in beide gevallen diens rijzige paranymp is.

De behandeling der plooien van de zware stoffen is breeder dan die van den H. Bavo te Brunswijk, meer overeenkomstig die van den Valerianus uit ongeveer denzelfden tijd als de Bavo. Telkens weer staat men, indien men voor deze werken twee meesters aanneemt, voor den vraag, hoe het mogelijk is, dat een zoo nauwgezette navolger, als de door Friedländer vermoede meester van het Brunswijksche diptiek zou moeten geweest zijn, zoo terughoudend is in vergelijking tot zijn slaafs nagevolgd voorbeeld. Waarom hij b.v. door zijn schoeisel bepaald een vorige periode vertegenwoordigt en nooit het tijdperk van de werken, waaraan hij dan toch zijn zoo nauwgezette ontleeningen dankt.

Het paneeltje zelf is met den Kerstnacht de schoonste uiting van Geertgens mystische ziel. Hier werd hij in onbewust pantheïsme één met al de goddelijke mededeelzaamheid van de speelsche jubeling om hem heen; hier beeldde hij het contrast tusschen de al-onschuldige blijheid van Edens hof en den God verlangenden lijdenden mensch, die aan zijn moeheid van den strijd met al de zonden des levens, in deze juichende lente rust geeft.

Het groote altaar, dat Geertgen voor de Johanniters maakte en waarvan de rechter vleugel te Weenen wordt bewaard, is het uitgangspunt van onzen kennis van Geertgens werk.

Het heeft medegewerkt tot de verkeerde voorstelling omtrent den kunstenaar, omdat het één zijner meest rijpe voortbrengselen is en omdat aan de hand daarvan slechts dat werd erkend, wat met deze latere manier niet in tegenpraak kan komen. Alles natuurlijk gebaseerd op van Manders verklaring van den leertijd bij Ouwater, die men dan

zóó opvatte, dat Geertgen reeds als jongen in Ouwaters atelier kwam en dat hij dus van den aanvang af diens invloed moet hebben ondergaan.

De overbekende werken te Weenen nog eens speciaal te beschrijven, past niet in het kader van deze beschouwing.

Een korte behandeling voor zoover die voor ons betoog van nut kan zijn, mag echter niet worden overgeslagen.

Bij het portret Veenlant besprak ik reeds de serie portretten der Jansheeren bij de geopende zerk van de oorspronkelijke buitenzijde. De vijf tot de orde togetreden, die door het Janskruis zijn aangeduid, keeren aan de andere zijde van den struik op wat hooger niveau nog eens terug en zijn goed herkenbaar.

Indien we niet uit het oog verliezen, dat we Geertgen hier zien als hij misschien geen jaar meer te leven heeft, zoodat we van het hoogtepunt in zijn technisch kunnen moeten spreken, dan is het belangwekkend dit doorgezaagde paneel te vergelijken met zijn vroegere werken. Nemen we het diptiekje te Brussel. We hebben daar een graflegging zooals hier, daar die van Christus, hier die van Johannes. De optredende personen verschillen, maar het geval is te vergelijken. Hier wordt de bekleede en onthoofde Johannes in de zerk gedragen, terwijl men daar het laken, waarop de naakte Christus werd gelegd, voorzichtig in het graf laat zakken. Het is dezelfde Christus, die op de „Beweenings” te Weenen op het witte laken wordt betreurd, slechts minder dramatisch vertoond, wat volkomen overeenstemt met de geheele evolutie van Geertgens ontwikkeling. Hoewel Geertgen in de Beweenings te Weenen Joseph van Arimatia en Nicodemus baardeloos voorstelt, (Nicodemus daarenboven als bejaard man) en te Brussel Joseph een witten baard heeft terwijl daarentegen Nicodemus een baardeloos jong man is (of omgekeerd), komt deze zelfde combinatie van witgebaarden en baardeloozen jongen man terug bij de graflegging van Johannes. Het trekje dat, zooals Balet fijn opmerkte, laat zien hoe Geertgen den jongen man het zwaarste bovendeele van het lichaam geeft en den grijsaard het voeteneinde laat dragen, is ook te Brussel waarneembaar. De in 't verkort geziene Nicodemus te Brussel wordt geheel in beslag genomen door zijn taak, terwijl de minder belaste Joseph het leed, dat hem kwelt, opkijkend, kan toonen. Ook in Weenen

is dat zoo. De jonge man aan het hoofdeinde in 't verkort gezien, is veel meer „ bezig ” dan de grijsaard, die onder zijn lichter last half kan opkijken. De derde krijgsman met den arendsneus op de Gevangenneming te Brussel keert te Weenen terug als de ladderdragende beulsknecht bij de kruisafneming links boven in het paneel der Beweening. De wreede kop van den tweeden soudenier te Brussel met zijn breeden platten neus en neerhangende mondhoecken, zien we in Weenen in het gevolg van Julianus (links tegen de rots), den Judas te Brussel met het scherpe onbetrouwbare gezicht en zware donkere wenkbrauwen herkennen we weer „en profil” in den meest rechts staanden man boven op den heuvel van Golgotha. Zoo zijn nog tallooze voorbeelden aan te halen van overeenstemming, niet slechts met de werken van zijn eerste periode, maar ook met die uit zijn tweede periode.

Het is echter niet noodzakelijk nog meer in détails te treden, daar m.i. deze voorbeelden van voldoende beteekenis zijn om aan te toonen, dat beide werken door één man kunnen zijn geschilderd, zij het dan in twee verschillende stadia van zijn ontwikkeling. Waar hij in zijn eerste periode, schuchter nog, zich bijkans bepaalt tot het devote „stemmingsstuk”, met successievelijk een enkel pogen een ingewikkelder probleem op te lossen (b.v. Gevangenneming te Brussel), daar komt hij door technische volmaking, onder den invloed van wien dan ook, geleidelijk tot een hoogte, die hem in staat stelt, zichzelf te toonen in die technische vaardigheid, waardoor hij tevens een onderwerp kan dramatisceeren tot een niet minder devote, maar tevens hartstochtelijk-expressieve uitbeelding. Dat hij daarbij niet schroomde, gebruik te maken van ontleeningen aan anderen — zooals blijkt uit het bekende gebaar naar Rogier van der Weijden van Magdalena in de Beweening of uit dat van den knielenden man, die zoo aan Hugos tweeden Koning van zijn Monforte-altaar doet denken — is meermalen terecht aangewezen. Het is niet waarschijnlijk, schoon niet onmogelijk, dat hij die voorbeelden heeft gezien, daarentegen aannemelijk, dat hij er den invloed van onderging door bemiddeling van iemand, die wel die voorbeelden kende en ze zelf in zijn werk gebruikte. Of die „iemand” van Ouwater is geweest, blijft een open vraag, die bij gebrek aan bewijzen slechts door

vermoedens-wekkende aanwijzingen kan worden beantwoord. Of men er meer of minder waarde aan hecht blijft een persoonlijke quaestie. Het eenige ons bewaarde werk van Albert geeft daaromtrent zoo'n aanwijzing. Wij vinden daarin een ontleening aan den Zuid-Nederlander, die de Exhumatie van den H. Hubertus in de National Gallery schilderde, of dat dan Rogier zelf is geweest of een van diens volgelingen, dien men met den noodnaam van „Meester van het Edelheeraltaar” placht aan te wijzen.

De geheele ensceneering in het koor van de kerk, het kijken van het publiek door de tralies is zóó verwant, dat men moeilijk aan twee onafhankelijk van elkaar gewrochte composities kan denken, vooral niet, wanneer men een tijdsverschil van ongeveer dertig jaren tusschen beider ontstaan aanneemt, zooals wij doen. Ook de houding van de linker arm met het wat lamme handje bij den vorsten zijn rug vertoonenden man in het werk van Ouwater roept onmiddellijk dat zelfde gebaar voor den geest van den man links op den voorgrond van Bouts groote historie der rechtvaardigheid te Brussel (terechtstelling van den graaf). Al behoort die man dan ook juist tot het onvoltooide gedeelte in dit werk, men moet toch aannemen dat, aangezien het overige reeds zoover was gevorderd, Dirk althans de geheele compositie klaar had, toen hij stierf. Uit dit en uit wat anderen, zooals Friedländer en Balet, releveerden, wordt een verblijf van Ouwater in de Zuidelijke Nederlanden waarschijnlijk en dan misschien reeds vóór, maar ook na 1475, het sterfjaar van Dirk. Indien men zulks aanneemt, zou Ouwater de bron geweest kunnen zijn, waaruit Geertgen zijn ontleeningen, die van Zuid-Nederlanders afkomstig zijn, putte (Rogier, Bouts, van der Goes). van Manders verklaring dat Geertgen bij Ouwater leerde, zou dan wat vasteren grond krijgen. Ik wil hier geenszins mede zeggen, dat ik als vaststaand aanneem, dat Geertgen Ouwaters invloed heeft ondergaan. Dat hij op een bepaalden leeftijd aan een sterken invloed van buiten bloot heeft gestaan, staat voor mij vast. Ouwater of een ander, laat ik in het midden. Van Manders mededeeling is in geen geval voldoende om Ouwaters leermeesterschap zonder meer aan te nemen. Doet men dat toch op grond van die mededeeling en bij gebreke van andere verklaringen die

daarmede in strijd zijn, dan is het echter nog niet noodig, want, naar wij hebben aangetoond om redenen van stylistischen aard, niet waarschijnlijk, dat hij reeds zóó vroeg bij Ouwater in de leer geweest zou zijn als Friedländer of Balet willen. Aannemelijker en m.i. uit zijn oeuvre aan te toonen, is, dat Geertgen zulk een invloed als reeds zelfstandig uitvoerend kunstenaar onderging.

Na de Weensche paneelen moet het drieluik te Praag ontstaan zijn. De bedenkingen, die Balet tegen dit altaar, als werk van Geertgen, aanvoert, zijn niet gegrond. Zonder eenigen twijfel hebben we hier te doen met een zeer volmaakt, helaas wat de afmetingen aangaat geschonden, laat werk van den meester. Balet¹⁾ heeft die inkortingen uitvoerig behandeld. Ook uit de compositie van het ons overgebleven middenpaneel blijkt die schending. Wat de uitvoering betreft, behoort het tot het schoonste wat de meester heeft geschapen. De roze toon, waaraan Balet zoo'n aanstoot neemt, als onvereinigbaar met het overige werk van Geertgen, hebben we reeds in de Berlijnsche Madonna, die Balet niet kende, opgemerkt. Het type van Maria is niet afwijkend, zelfs zeer verwant aan de Maria te Brunswijk, van wie men slechts het bovenste gedeelte van het voorhoofd met een hoofddoek behoeft te bedekken om de gelijkenis treffend te maken. Het kind is iets ouder en nadenkender dan het in Brunswijk is, maar overigens weinig veranderd. De oudste koning wijkt in type af van dien der Driekoningen te Amsterdam en kon wel een portret zijn.

De overige optredende hoofdfiguren zijn ons allen bekend en het blijft heel jammer dat we die bekendheid niet kunnen uitstrekken tot den links waarschijnlijk ontbrekenden Joseph. Ook de page van den tweeden koning daar is hier aanwezig. Het drukke gedoe van het koninklijke gevolg op middenplan en achtergrond, stelt den meester in de gelegenheid vele gewaagde probeersels aan te durven en op te lossen; zooals de ruiter, die het tweede onbereden paard, dat hij aan de teugels heeft, te drinken geeft; zooals de in het water weerspiegelde groep mannen achter het bruggetje; zooals het „branie-kereltje" met de kolossale lans. De inkorting der zijvleugels, waarop ons vooral achter de stichteres een stukje

¹⁾ Balet Der Frühholländer Geertgen tot St. Jans. p. 138 e.v.

luxueus aangelegde tuin veel meer schoons schijnt te beloven, zou een onherstelbare schade kunnen zijn, indien de overgeblevene portretten, en voornamelijk dat van de stichteres niet zoo veel vergoedden. Dat gesoigneerde chique vrouwtje is in volkomen overeenstemming met den praal en den zwier van Adriaans blinkende wapenrusting, waarin nog figuren uit het midden paneel spiegelen en met de weelde van het kostelijk hofken achter den muur, die haar tot achtergrond dient. In tegenstelling tot den Parijschen „Lazarus”, waarop het onbeduidend stichteresje zoo zielig op het tweede plan werd gewerkt, is 't hier niet twijfelachtig wie de overheerschende factor is in het huwelijksleven van den ietwat sloomen, langzaam denkenden stichter. Maria en Gabriël aan de buitenzijden dezer vleugels, die de Boodschap voorstellen, hebben bij de inkorting haar hoofden verloren, waardoor deze grisailles ten hoogste van historische betekenis blijven.

Het lijkt me waarschijnlijk dat eerst na het succes van zijn groote altaar bij de Jansheeren Geertgen opdrachten heeft gekregen om voor particulieren bepaalde voorstellingen te schilderen op grootere schaal, waarbij de opdrachtgevers dan natuurlijk moesten worden uitgebeeld. Zijn leeftijd in aanmerking genomen, moet dat in een aan schilders zoo rijke stad als Haarlem toen was, als een zeer vroegtijdig succes beschouwd worden. Echter niet slechts daarom plaats ik de Opwekking van Lazarus uit het Louvre geheel aan 't einde van zijn jonge leven, in tegenstelling tot Balet, die het voor vroeg houdt, en Friedländer die gelooft, dat het vóór het Weensche altaar is geschilderd. Er is een andere reden, waardoor ik tot de vaste overtuiging ben gekomen dat dit zijn laatste werk moet zijn geweest. De eerste keeren dat ik het schilderij bekeek, trof me altijd daarin iets vreemds; herhaalde aanschouwing kon dat gevoel slechts voeden; aan den eenen kant was het paneel in vele opzichten van uitvoering een volmaakt werk, aan de andere zijde deed het in sommige deelen voos aan, vooral in de gezichten van verschillende personen. Balet is het eensdeels met Friedländer eens, dat de Christus, de Johannes en de staande vrouw tengevolge van restauraties zoo onbevredigend zijn, anderdeels gebruikt hij het uitdrukkingslooze popachtige der drie figuren achter Christus en de staande vrouw als argument voor

het vroege ontstaan van dit werk. Friedländer zegt. dat de koppen van beteekenis aan de linkerzijde, Christus en Johannes, slecht gerepareerd zijn. Verder zegt hij dat de geheele rechterkant, het landschap, de knielende vrouw en de stichteress goed zijn bewaard. Bedoelt hij hiermede dat alle figuren aan de linkerzijde geleden hebben en slecht hersteld zijn, dan ben ik dat niet geheel met hem eens. Immers, de man links die zijn neus dichtknijpt is ook technisch geheel in Geertgens manier. Aan den stichterkop zijn kleine retouches aangebracht, die echter de uitdrukking niet schaden. De Lazarus is wat hardhandig behandeld, maar heeft, hoewel de restaurateur hier meer bijgestipt heeft, toch veel van zijn onthutste sprakeloosheid over het wonder, dat hem geschiedde, behouden. De Petruskop is goed bewaard. Van de hoofdgroep blijven dus over Christus, de drie apostels en de staande vrouw, juist de koppen die zoo voos aandoen. Behalve den tweeden farizeër van links en den tweeden van rechts, die beiden gerestaureerd zijn is het schilderij overigens zeker niet minder goed bewaard dan b.v. de eveneens sterk beschadigde Driekoningen in Amsterdam en toch geeft dat werk niet den indruk van leegte. Indien we den Christus, de drie apostelen en de staande vrouw geheel apart beschouwen, niet als deel van het heele schilderij, maar als geïsoleerde groep, neem eens aan, dat het werk als een dergelijk fragment tot ons gekomen ware, dan zouden we dat fragment kwalificeeren als copie naar Geertgen. Hier kan m.i. geen sprake zijn van slechte restauratie tenzij men aanneemt dat er van de koppen niets meer over was en dat die door een restaurateur zouden zijn gemaakt, wat opzichzelf onwaarschijnlijk is.

De eenige plausibele oplossing kan zijn, dat we hier te maken hebben met een onvoltooid werk, dat door een leerling na den dood van den meester is afgemaakt. De Christus heeft bovendien geleden door een barst, die door zijn rechteroog loopt, tengevolge waarvan het rechter deel van zijn gezicht geheel is verknoeid. Er is echter nog een ander gezicht in het schilderij, dat niet door Geertgen is geschilderd en wel het stichteressje, dat m.i. technisch niet van de hand van Geertgen kan zijn. Summa summarum ben ik van meening dat deze Opwekking een onaf werk is van Geertgen, dat hij natuurlijk geheel opzette, in hoofdzaak ook eigen-

handig verder had geschilderd, maar waarvan eenige koppen nog in de „doodverf” waren blijven staan en wel de koppen van de stichteres, van Christus, de staande vrouw en de achter haar staande drie apostels. Wellicht was hij aan de stichteres bezig — die wat uitdrukking betreft, aan 's meesters overige werk beantwoordt, in uitvoering daarvan afwijkt — toen hij stierf. Een ander voltooide het gezicht van de stichteres en moest zooveel mogelijk in Geertgens geest de koppen in de hoofdgroep afmaken. Vandaar het copieachtige karakter van deze groep.

Friedländer wijst op een belangrijke compositie van Geertgen, die slechts in een 16e eeuwse copie tot ons is gekomen, thans in het museum te Leipzig, en die de legende vertelt van den rozenkrans en de instelling daarvan door Dominicus¹⁾.

Friedländer plaatst het verloren origineel aan het einde van Geertgens werkzaamheid, ongeveer terzelfder tijd als het Praagsche triptiek, dat hij als Geertgens laatste werk beschouwt. Het is mijn meening dat de geheele compositie wijst op een vroeg werk. De duidelijk aangegeven verdeeling in tweeën met de zuil op den voorgrond is in zijn later werk nergens zoo primitief doorgevoerd, daarentegen in zijn vroege paneelen juist in 't oog vallend. Bij de bespreking van het Brusselsche diptiek wees ik reeds op de zittende vrouwen bij de prediking op den achtergrond van de voorstelling der legende van Dominicus in verband met den zittenden van achter zichtbaren apostel in de Gethsemanè-scène daar. Ik denk me den Dominicus van het origineel ongeveer als den Bavo te Brunswijk (natuurlijk zonder baard) en geloof dat het origineel ontstaan moet zijn in den zelfden tijd als de H. Familie te Amsterdam en als overgangswerk van de twee perioden, waarin we Geertgens oeuvre deelden, moet worden beschouwd.

¹⁾ Afgebeeld bij Friedländer, *ibidem* Pl. XV.

Bij de bespreking van de werken, waarin we Geertgens hand meenen te zien, is reeds duidelijk gemaakt dat ik zijn kunstproducten in twee groepen deel, n.l. de werken uit een vroege eerste periode en de werken uit een latere tweede periode, waarin zijn technische vaardigheid, gesterkt door een krachtigen invloed dien hij heeft ondergaan, zijn stijl weliswaar niet ab radice verandert, maar dien tot grootere rijpheid doet komen. Zijn composities over de geheele lijn, in wezen op dezelfde principes gebouwd, worden in de tweede periode mede door dien invloed minder primitief. Het sterk uitgesproken type van den meester wijzigt zich slechts weinig en dan is de wijziging grootendeels een gevolg van de technische bedrevenheid, waartoe hij zich geleidelijk opwerkt. Bij het ondergaan van dien invloed is een zekere aarzeling merkbaar. Zoo verklaar ik het, dat zijn grootere figuren op den voorgrond die hij niet tot de actie kon of wilde brengen, die hij aan zijn achtergrondfiguren door gewaagde bewegingen, door stiekum gesmoes, door rustig-natuurlijk debat, door heftig twistgesprek, kon geven, iets popachtigs krijgen (H. Familie te Amsterdam). Ook het type van het kind is een tijd dan wat afwijkend van den oorspronkelijken en ook later weer terugkeerenden zuigeling.

We zullen nu nagaan, in hoeverre deze opvattingen met de historische gegevens omtrent Geertgen zijn te rijmen. Wij stellen daarbij op den voorgrond, dat van Manders mededeelingen ruim een eeuw later werden te boek gesteld, en dat ze grootendeels gebaseerd waren op traditie en de verklaringen van een „oud man”, die als jonge man bij den ouden Mostaert in de leer was geweest, die zijn wijsheid ook al weer in zijn jeugd had opgedaan van een tijd- en vakgenoot van Geertgen — want gekend had Mostaert hem niet meer. Ook de andere bron, de ets van Theodoor Matham met het duidelijke onderschrift is waarschijnlijk van nog lateren datum¹⁾. Andere historische gegevens hebben we helaas niet.

Behalve dan de negatieve aanwijzing, dat noch in de

¹⁾ Vergelijk Balet, ibidem blz. 5.

rekeningen van den burgemeester van Haarlem, noch in de registers van de S. Bavo, Geertgens of Ouwaters naam voorkomt ¹⁾. Een gegeven, dat waar het de twee grootste Hollandsche schilders van hun tijd — Bouts en David, die in 't zuiden werkten er buiten gelaten — betreft, tot nadenken stemt, vooral ten opzichte van Ouwater, die, hoewel we zijn geboortjaar niet kennen, toch tot de ouderen behoorde (immers in 1467 werd in de S. Bavo een graf voor zijn dochter geopend). De eenige aannemelijke oplossing moet zijn, dat hij niet voortdurend in Haarlem woonde. Houden we vast aan van Manders verklaring, dat Geertgen bij van Ouwater leerde — of hij werkelijk zijn leerling was of slechts zijn invloed onderging, doet voor dit betoog niet ter zake — en houden we rekening met Geertgens aan Zuid-Nederlanders (Bouts daartoe rekenende) ontleende motieven, dan wordt het waarschijnlijk, dat Ouwater althans eenigen tijd in het Zuiden, in den tijd der Bourgondiërs het centrum van het Nederlandsche cultureele leven, doorbracht. Dat hij teruggekeerd is in Haarlem en de in het Zuiden opgedane motieven overbracht op Geertgen. Ware Ouwater in de jaren na 1480 voortdurend in Haarlem geweest, dan toch ware het aan te nemen dat hij op den toen in die stad zoo bloeiende houtsnijkunst ook een blijvenden stempel zou hebben gedrukt. Vergelijken we die kunstuitingen met het eenige ons van Ouwater overgebleven werk, dan kunnen we geen verband vinden. Wel is er een sterke relatie te zien tusschen die houtsneden en het werk van den z.g. Meester van de Tiburtijnsche sibylle.

Zoo in het oog vallend is dat verband, dat we niet behoeven te aarzelen dien meester in de jaren omstreeks 1480 als de toonaangevende kunstenaar in Haarlem te kwalificeeren, wiens invloed op de houtsnede even overwegend was als die van den meester van de Virgo inter Virgines. G. Leeu, die vóór '84 van Gouda zijn drukkerij overbracht naar Antwerpen, gebruikte voor zoover wij kunnen nagaan, van 1487 voor zijn boeken de diensten van de houtsnijders, die tot dien tijd voor Bellaert te Haarlem werkten ²⁾, zooals hij ook

¹⁾ Behalve dan dat in 1467 een graf voor Ouwaters dochter werd geopend in de S. Bavo.

²⁾ Zie hiervoor Schretlen, *Dutch and Flemish Woodcuts*, London, Benn 1925.

duidelijk onder den invloed van den „Virgomeester” staande houtsnijders blijft aanhouden.

Schretlens attributie van vele van de in Haarlem en voorts te Antwerpen gedrukte sneden aan één man is m.i. zoodanig op te vatten, dat door verschillende snijders gewerkt werd naar cartons van één meester. Zoo was 't ook met de sneden, die in Delft en Antwerpen onder den invloed van den „Virgo-meester” werden gedrukt. De uitvoering is technisch dikwijls te verschillend, ook in detail, dan dat men aan één hand kan denken. De stijl evenwel doet één voorbeeld in beide gevallen vermoeden. Deze voorbeelden moeten dan de Meester van de Tiburtijnsche sybille en de „Virgomeester” geweest zijn. Of die laatsten ook zelf rechtstreeks in het houtblok werkten, blijft een onopgeloste vraag.

In dat voor kunst opgewekte milieu, waarin de drukkers natuurlijk een belangrijke rol speelden, te Haarlem, vinden we niets terug wat ons herinnert aan Ouwater.

Na Bellaerts verdwijning (1486) zien we de houtsneden onder den invloed van den Haarlemmer terug in Gouda en in Antwerpen. In Haarlem daarentegen schijnt de houtsnede niet meer van zulk belang.

Ik stel me de zaak zóó voor, dat een drukker, die zijn boeken wilde versieren, zich in verbinding stelde met een bekend kunstenaar, die hem cartons leverde, welke hij door speciaal daarvoor opgeleide technici in hout liet snijden. Dat tegelijkertijd ook kunstenaars zich in deze techniek gingen oefenen lijkt me waarschijnlijk, daar de groote populariteit van het gedrukte en geïllustreerde boek de vraag naar goede houtsneden deed stijgen. Zoo b.v. is het verschil in kwaliteit en dramatische werking tusschen een houtsnede in het te Delft in 1495 bij van der Meer gedrukte *Missale Trajectense* (Schretlen Pl. 64) en sommige sneden van het bij denzelfden drukker uitgegeven „*Ludolphus, leven ons Heeren*” (Delft 1488, Schretlen Pl. 60) of tusschen die sneden en een andere houtsnede uit datzelfde werk (Schretlen Pl. 63A) te verklaren. In stijl gaan ze zeker op één man terug; ze vertoonen echter tevens het verschil tusschen de meesterhand en den handwerker.

Ouwater staat, voor zoover we kunnen nagaan, geheel buiten dit kunstleven. Ook hebben we reeds vermeld, dat zijn naam in de archieven te Haarlem na 1467 (het openen

van het graf voor zijn dochter) niet meer voorkomt. Mogen we dan wel aannemen, dat hij in dien tijd nog te Haarlem was? Doen wij het toch, dan richten we ons dus geheel en uitsluitend naar van Manders getuigenis, dat hij in Haarlem werkte en de leermeester was van Geertgen. Indien we echter aan die verklaring willen blijven vasthouden, waarop we voorloopig bij gebrek aan tegenspraak een zeker recht hebben, dan moeten we aanstonds nagaan, in hoeverre die verklaring is te rijmen met de gegevens, die we uit het werk van Geertgen kunnen putten.

Uit de historische gegevens vernemen we dan:

- I. dat Geertgen Leidenaar was (de prent van Th. Matham)
- II. dat hij leerling was van Ouwater en te Haarlem bij de Johanniters woonde, voor wie hij het groote altaar schilderde, waarvan ons de rechter vleugel bewaard is.
- III. dat hij op ongeveer 28-jarigen leeftijd stierf.

ad I. We vernemen dat uit de prent van den Haarlemmer Th. Matham, die als Haarlemmer in de uitdrukkelijke en herhaalde verklaring van het onderschrift althans eenige betrouwbaarheid waarborgt. Van Mander zwijgt over de plaats van Geertgens geboorte en daar hij Geertgen Haarlemmer noemt, spreekt het blijkbaar voor hem vanzelf, dat Geertgen ook in Haarlem was geboren. De uitdrukkelijke mededeeling van Matham moet echter zoo bezien toch meer gewicht in de schaal leggen dan van Manders zwijgen over hetzelfde punt. Daarom meen ik te moeten aannemen, dat Geertgen inderdaad Leidenaar van geboorte was.

ad II en III. van Mander heeft zijn kennis van den schilder Albert Simons. Een eenvoudige rekensom — 60 jaren geleden was hij leerling bij Mostaert, die toen ongeveer 70 jaar oud was — brengt de geboorte van Jan Mostaert ongeveer in het jaar 1474. Van Manders blijkbare neiging tot globaal afronden in aanmerking nemende; (60 jaar geleden was hij leerling van Mostaert, die toen ongeveer 70 jaar was) en gezien de geneigdheid van jongeren om anderen ouder te zien dan ze zijn, kunnen we dien datum ook gerust een viertal jaren later stellen, dus b.v. 1478. Uit niets blijkt verder, dat Mostaert Haarlemmer was. Toen hij bij Meester Jacob in de leer ging, kan hij zeer goed van elders gekomen zijn, b.v. ook uit een kleinere plaats in Haarlems

buurt. Indien hij dus na voorbereidingen in een klein plaatselijk atelier op b.v. 18-jarigen leeftijd naar Haarlem was gekomen om bij Meester Jacob in de leer te gaan, dan zou dat in het jaar 1496 hebben kunnen zijn, wat zou kloppen met zijn verklaring, Geertgen niet meer gekend te hebben, indien die ongeveer 1495 of zelfs in 1496 zou zijn gestorven, hetgeen ook volgens zijn werk waarschijnlijk is. Ook Ouwater had hij niet meer gekend. Zooiets behoeft men, dunkt me, niet te zeggen, als iemand al 20 jaar dood is, want dan spreekt het vanzelf, wel reveleert men het, indien een eventuele ontmoeting nog tot de mogelijkheden had behoord. Hieruit zou men, naar ik meen, eveneens moeten opmaken, dat ook Ouwater nog niet zoo heel lang dood was. Stellen we diens geboorte, wat ook Friedländer doet, ongeveer in 1420, dan zou een sterven in 1492 of 1493 niets ongewoons zijn en geheel sluiten in dit betoog. Waar het getal 28 zoo duidelijk wordt genoemd, al is zijn uitdrukkelijke strekking verzacht door het woord ongeveer, is het niet waarschijnlijk dat Geertgen reeds 30 jaar was toen hij stierf. Ongeveer 28 jaar beteekent m.i. ver in de twintig. Misschien 27 misschien 29, maar zeker geen 30. Houden we dus aan 28 jaar vast en stellen we zijn dood met behulp van de studie der costuums in zijn werk in 1495 (of 1496) dan is hij ongeveer in 1467 (of 1468) geboren. We moeten van een 28-jarigen, die zulke prestaties leverde een vroegtijdig begin met zijn vak aannemen. Indien hij b.v. als tien- of twaalfjarige jongen bij iemand ging leeren, dan is dat waarschijnlijk geschied in de plaats waar hij woonde en niet in een voor dien tijd betrekkelijk ver weg gelegen stad. Wel is het waarschijnlijk dat hij, toen hij als jonge man bleek veel talent te hebben, trok naar de stad, waar het culturele leven in het algemeen, de schilderskunst in het bijzonder, voor deze gewesten toonaangevend was; wellicht echter ook met de bijzondere bedoeling daar van de lessen van een beroemden, ouderen en meer ervaren schilder te profiteeren. Deed hij dat op 21- of 22-jarigen leeftijd en heeft hij in Haarlem Ouwater aangetroffen, dan zou die ontmoeting in 1488 of 1489 plaats gehad kunnen hebben. Niet veel vroeger, althans volgens ons bovenstaand betoog, want men kan de eerste werken van zijn tweede periode niet voor 1490 dateeren. Daarna zal hij schilder der Johaniters zijn geworden, bij wie hij ging wonen.

We kunnen onmogelijk met zekerheid zeggen, dat die invloed van Ouwater uitging of dat die leermeester Ouwater geweest is.

Ware de mededeeling van Meester Jacob niet tot ons gekomen, dan zou een dergelijke verhouding als een gissing zonder meer moeten worden gekwalificeerd, evenals men uit een stijlovereenkomst den Meester der Turijnsche Adoratie den leermeester van Mostaert zou kunnen noemen, waardoor die anonymus plotseling den naam zou krijgen van Meester Jacob van Haarlem. Indien men echter bovendien het door van Mander genoemde Lastdragers-altaar zou ontdekken, en dat zou blijken inderdaad van de hand van denzelfden vroeger anonymen schilder te zijn, dan eerst zou dat verband moeten worden aanvaard. Nu moeten we, waar Geertgens latere werkwijze zoo'n relatie niet tegenspreekt, bij gebreke van tegenstrijdige berichten, zulks voorloopig erkennen. Alles samen genomen is de eindconclusie aldus:

Geertgen werd ongeveer 1467 te Leiden geboren, waar hij reeds vroeg het schildersvak begon te leeren. Op jongen leeftijd bleek reeds zijn talent en als jonge man ging hij ongeveer 1489 met een zekere reputatie uit zijn geboortestad weg om zich in Haarlem verder te ontwikkelen. Hier leerde hij van Ouwater of een anderen schilder kennen, van wiens ervarenheid hij voornamelijk wat betreft compositie en techniek partij trok. Deze Ouwater of de veronderstelde onbekende was in de Zuidelijke gewesten geweest, waar hij de werken van Rogier, Bouts, van der Goes e.a. had leeren kennen, onder welker invloed hij geraakt was. De motieven, die in Geertgens werk aan deze laatste meesters herinneren, heeft hij zich eigen gemaakt in het atelier van dien schilder, waar hij zich als bijna volgroeide leerling of als jongere gunsteling vrij kon bewegen. In Haarlem woonde hij daarna bij de Johanniters, die hem als hun particulieren schilder beschouwden. Hij stierf daar op 28jarigen leeftijd, ongeveer 1495.

De hypothese, ontsprongen uit de bestudeering van Geertgens werk, zou echter zonder verdere argumenten, al te wankel blijven. Immers, nemen we aan, dat Geertgen zijn eigenlijke opleiding in Leiden genoot, dan is het feit, dat hij in Leiden geboren is of de omstandigheid, dat er een

opvallende verandering in zijn manier van werken komt niet voldoende om juist Leiden als de plaats te kiezen waar hij zich grootendeels vormde. Hij kon b.v. wel op jeugdigen leeftijd met zijn familie naar Haarlem of naar welke andere plaats ook zijn gegaan. Het is noodig op andere wijze aan te toonen, dat zijn artistieke bakermat wel degelijk Leiden was en hiertoe hebben we ons in de eerste plaats te wenden tot de Geschiedenis van de houtsnede uit dien tijd.

De houtsnede in deze gewesten dankt haar aanzien in die periode aan twee figuren, die in twee verschillende centra den toon aangaven. Zooals ik boven reeds deed uitkomen waren deze hoofdfiguren de „Meester van de Tiburtijnsche Sybille” en de „Virgomeester”, de centra waren Haarlem en Delft. Nu vindt er, naar het mij voorkomt, een smelting plaats van deze twee zeer verscheidene manieren, die ook een ander doel nastreven — de Haarlemsche onderhoudt graag in wat gemaniëerde breedsprakigheid, de Delftsche tracht te verrassen door expressieve vindingen, die soms tot sterk dramatische monumentaliteit groeien — en wel te Gouda in de glasheldere sneden van den „Chevalier délibéré”. De twee richtingen zijn daarna nog eenigen tijd in Antwerpen te volgen, waarna hier in het Noorden, voornamelijk te Gouda, Schoonhoven en Schiedam, tenslotte in de prenten van Jacob Cornelisz de vertellende, schilderachtige manier het geheel wint. Schretlen schrijft de sneden die in Gouda, Schoonhoven en Schiedam werden gedrukt ook Jacob Cornelis toe, wat hij waarschijnlijk maakt. Zijn toeschrijving van den „Chevalier délibéré” aan dien meester is echter dunkt ons niet te handhaven. Nergens is hier van een ook maar indirecten invloed van Geertgen iets te bespeuren, wat men bij de later gesneden prenten toch wel had kunnen verwachten. Wel treft men echter een duidelijk verband met Geertgen aan in de prenten der door Hugo Janszoon te Leiden omstreeks 1500 gedrukte boeken. Vergelijkt men de door Schretlen gereproduceerde houtsnede van de bruiloft te Cana uit het „Leven van Maria,” 1500 te Leiden gedrukt¹⁾, met een schilderijtje uit het Museum te Aix en Provence, waar Salomé het hoofd van Johannes den Dooper juist op de tafel voor Herodes heeft gelegd, (zie afb.) dan is niet alleen

¹⁾ Schretlen ibidem Pl. 69D.

de nauwe verwantschap tusschen dat schilderijtje en de houtsnede, maar tevens beider afkomst uit een met Geertgen bekend milieu klaarblijkelijk.¹⁾ We moeten op grond van de verwantschap van het werkje te Aix met de geheel van die uit de andere centra verschillende houtsneden, die te Leiden werden gedrukt en daarom als Leidsch werk moeten worden beschouwd, dat schilderij wel voor evenzeer als van een Leidsch meester afkomstig houden. We moeten het in de laatste jaren van het laatste decennium der vijftiende of in 't begin der zestiende eeuw dateeren, zooals de costumes uitwijzen. We hebben dus, naar ik meen, een Leidsch werk van het einde der vijftiende of 't begin der zestiende eeuw, waarin duidelijk den invloed van Geertgen aan het licht treedt en niet die van den lateren zelfbewusten, over alle nieuwe problemen zegevierenden, technisch volgroeiden meester, maar van een jongen schilder, die door gebrek aan vaardigheid nog niet bewust is van zijn eigen kracht. In het schilderijtje (36 × 26 c.M.) loopten over de lengte twee barsten. Waarschijnlijk is het bij een herstelling uit elkaar genomen, waarbij de misschien vermolmden barstkanten zijn weggeschaafd. Vandaar dat de deelen niet meer geheel aaneensluiten. De schildering is vet, de volle wat donkere toon stemt overeen met dien der hierna te bespreken werken, die ik in Leiden zal localiseeren. Evenals in verschillende stukken daar is ook hier bekendheid met Geertgens vroege werken duidelijk, evenals daar wortelt ook deze in een oudere plaatselijke traditie, waaruit ook Geertgen sproot. Aan den anderen kant loopt zij vooruit op de groote en beter bekende kunstenaars die in het eerste derde deel der zestiende eeuw in Leiden werkzaam waren.

Wij staan voor een van die groote lacunes, die zich in de geschiedenis van de Noord-Nederlandsche schilderkunst vertoonen, wanneer we trachten na te gaan, waar de vroeg zestiende eeuwse Leidsche bloeiperiode haar ontstaan vond. Uit een vroegere periode is ons, behalve die enkele houtsneden, die toch al om het jaar 1500 zijn te dateeren, niets met zekerheid bekend. Eenige namen, zooals die van

¹⁾ Vergelijk ook de houtsnede Pl. 69 A. bij Schretlen met dit schilderij, de twee figuren daar met den Herodes en Salome te Aix.

Lucas' vader, tevens zijn eerste leermeester, is alles, wat ons rest ¹⁾.

De koppeling van de ons overgebleven werken aan zulke namen, berust tot nu toe op niets dan hypothese en wij doen beter dergelijke gissingen dan ook niet over te nemen, zonder dat ze beter zijn te controleeren.

Wel is het echter de moeite waard langs den steeds gevaarlijk blijvenden weg der stijlkritiek na te gaan, welke van die overgebleven werken zich het dichtst aansluiten bij wat er uit hun is voort gekomen, waartoe wij zullen overgaan, voorzoover dat voor ons betoog dienstig kan zijn, zonder de grenzen verder uit te strekken. Het is n.l. van ons standpunt, waar we ons Geertgens opleiding in Leiden denken en de waarschijnlijkheid daarvan meenen te hebben aangetoond, zeer aantrekkelijk een milieu te vinden, waaruit onze meester zou kunnen zijn voortgekomen, of althans een milieu, dat naast hem uit den gemeenschappelijken, ons helaas onbekenden grond, is gesproten.

In het Aartsbisschoppelijk Museum te Utrecht worden twee schilderijen bewaard, een Anna te Drieën in een Koorafsluiting en een Madonna met een lichtelijk iriseerenden nimbus, die zeker van één hand zijn ²⁾. Friedländer reproduceert in zijn werk ³⁾, een schilderij in Berlijnsch particulier bezit met Anna, Maria en Jezus, een engel, Jacobus en een stichter-monnik, die hij aan den zelfden meester toeschrijft, wat ik, daar ik het laatst genoemde slechts van reproductie ken, niet definitief kan onderschrijven. De reproductie evenwel duidt op dezelfde omgeving, hetgeen in dit bestek voldoende is. Misschien van dezelfde hand, zeker echter uit hetzelfde milieu is dunkt me een Anna te drieën in een kloostergang met Joseph links en zingende engelen rechts, (zie afb.) uit het Louvre, terwijl ik als een volmaakter voortbrengsel uit dien kring zou willen beschouwen het in het Dresdensche museum bewaarde werk, wederom met Anna te Drieën in een kamer, waarin zich op den achtergrond Joseph en Joachim bevinden.

De groep, die van omstreeks 1485 tot omstreeks 1500 te dateeren is, heeft een duidelijk eigen karakter. Al is in de

¹⁾ Zie voor namen als Jacob Clemenszoon, Simon Janszoon, enz. F. Dülberg „die Leydener Malerschule.”

²⁾ Verg. Dülberg, Frühholänder in Utrecht P. V en III.

³⁾ Friedländer, ibidem P. XXVII.

twee laatste werken (uit het Louvre en te Dresden) Geertgens invloed, dien ik in de andere werken mis, te onderkennen, toch hebben ze dezelfde kenmerken van zachte vloeiende stofbehandeling, waarin het koloriet van parelgrijs tot donkerblauw, van gedempt geel over bruin, paars naar rood in gedistingeerde accoorden harmonisch over het vlak verspreid, een weldadig tooneffect geeft. Vergelijken we deze groep werken b.v. met het ovaal in het Suermondt museum te Aken, dat Magdalena en den Dooper weergeeft en als vroeg werk aan Cornelis Engelbrechts wordt toegeschreven (zie afbeelding), mij dunkt van ongeveer 1500, dan is de familietrek niet slechts in type maar in de geheele sfeer voor de hand liggend. De Madonna van de Parijsche H. familie en de Magdalena te Aken zijn uit een omgeving, waarop de stempel van gemeenschappelijke afstamming sterk gedrukt is. Die omgeving was, zoo meen ik juist te zien, de kring der te Leiden werkende schilders, zoodat de bovengenoemde groep werken in Leiden zou zijn te localiseeren ¹⁾.

Reeds wees ik op den onmiskenbaren invloed, waaraan twee latere werken van die groep onderworpen waren en wel op dien van Geertgen. Men behoeft waarlijk geen kenner van Geertgens kunst te zijn, om den, zij het ook lossen, samenhang tusschen die werken (Louvre en Dresden) en Geertgen te zien. En wederom is deze invloed minder gemakkelijk te verklaren uit bekendheid met Geertgens latere werk, dan uit kennis van zijn vroege manier. In de twee Utrechtsche werkjes en het schilderij uit de collectie te Berlijn kan ik een dergelijken invloed niet zien. Daar die eveneens in de laatste tien misschien vijftien jaren der vijftiende eeuw zijn ontstaan en van één hand schijnen te zijn, volgt de

¹⁾ Ook behoort tot deze groep een teekening uit het Louvre, die op de Nederlandsche Tentoonstelling te London te zien was en de Annunciatie voorstelt, no. 505 van den Catalogus dier tentoonstelling (zie afbeelding).

Winkler beschouwt de Anna te Drieën uit het Louvre als een werk van een volger van Van der Goes, dien hij ook een Verloving van de H. Katharina en verschillende teekeningen geeft. (Alt Niederländische Malerei, blz. 373). De verloving van de H. Katharina uit het Buckingham Palace is mij onbekend en ook weet ik niet welke teekeningen hij bedoelt. Waar hij Parijs noemt, zal hij misschien ook de hierboven genoemde op het oog hebben. De Anna te Drieën en de teekening (Annunciatie) te Parijs hebben, dunkt mij, weinig met Van der Goes te maken.

De Anna te Drieën te Dresden wordt door Friedländer Zuid-Nederlandsch genoemd. Ook is het werk in verband gebracht met den meester van Alkmaar, wat in ieder geval juister schijnt dan de toewijzing aan een Zuid-Nederlandschen meester.

conclusie dat men hier te maken heeft met een kunstenaar, die tijdgenoot was van Geertgen en niet onder zijn invloed heeft gestaan, die echter in duidelijk verband staat met de vervaardigers van genoemde werken te Parijs en Dresden. Hun werk vertoont even duidelijk kennis van Geertgen als het vooruitloopt op het ons bekende latere werk van Engelbrechtsz. Deze coïncidentie is niet toevallig. Beide meesters moeten Leidenaars geweest zijn en zelfs van ongeveer gelijken leeftijd.

Een navolger van Geertgen is bekend uit een drieluik te Antwerpen (Maria met Kind en engelen in het midden, Christoffel en Joris op de vleugels¹⁾), een Maria met Kind, de Aartsengel Michael en een Stichter in het Kaiser Friedrich Museum te Berlijn, en een Hemelvaart van Maria te Bonn (Provinzial museum). Deze meester, die zeker eenigen tijd in de zestiende eeuw voortwerkt, sluit zich nauw bij Geertgen aan en toont zich in vele opzichten conservatief. Naast een klare eerlijke vastheid, die in zijn Berlijnsche schilderij monumentaal aandoet, blijkt een neiging tot ingewikkeld ornament en onrustig geplooi van door vliegende engelen opgehouden gordijnen, die in de wat onbeholpen overdaad geheel afwijkt van den voornamen, beheerschten zwier van Geertgens later werk. Zulke bezige klimmende, ploeterende engeltjes vindt men terug op een kroning van Maria met Catherina en een andere vrouwelijke Heilige, een overigens zwakke nabootsing van Geertgens manier op goud fond, die ik indertijd in den Haagsche kunsthandel aantrof. De gouden achtergrond reeds kan wijzen op een retardatair werk en kan moeilijk in verbinding gebracht worden met Geertgens latere werken, is evenwel te verklaren als navolging van den heel jongen meester. Zulke bedrijvige engeltjes vindt men weer in de Maria met Magdalena en een stichter door Lucas in 1522 geschilderd en in München bewaard, welk stuk trouwens ook in andere opzichten aan het Berlijnsche werk van den door Friedländer „Meester van het Antwerpsche Maria-triptiek” genoemden kunstenaar herinnert. Men lette op de opstelling der in beide gevallen uit vier personen bestaande compositie in een op heuvelachtig landschap uitzierende waranda, waarvan de open togen door zuilen wordt gedragen. Links Maria

¹⁾ Zie afbeelding middenstuk Friedländer ibidem. Pl. XXI.

met het Kind op Haar schoot, rechts de Stichter met een heilige, die voorovergebogen hem introduceert (zie afbeeldingen). Er zijn trouwens andere punten van verwantschap tusschen Geertgen zelf en Lucas. Ik wees reeds op den van achter zichtbaren, zittenden apostel in het Brusselsche tweeluik, en op de Prediking van Dominicus, het slechts in copie bekend werk van Geertgen, dat het museum van Leipzig bergt, in verband met de prediking door Lucas in het Rijksmuseum.

Nog een ander werkje, dat van Geertgen is af te leiden, terwijl het, zooals ik boven reeds vermeldde, naar mijn meening, niet van zijn hand kan zijn, hoewel het in het algemeen als een vroeg werk van hem wordt beschouwd, is de Man van Smarte in het Aartsbischoffelijk museum te Utrecht. Dit op een zeer vroeg werk van Geertgen wellicht afgeleid schilderijtje met zijn tegenstelling van verouderden opzet en vlotte vloeiende techniek, met zijn wat griezelige tentoonspreiding van den zin voor realiteit, loopt vooruit op den nog zoo veel meer luguberen, gemartelden Christus van Engelbrechtsz' groote altaar in het museum te Leiden. De met gebogen knieën moeizaam uit zijn zerk zich oprichtende figuur, omgeven door passiewerktuigen, waaronder het groote kruis overheerscht, vinden we terug in het groote schilderij in het museum te Florence, dat Lucas wordt toegeschreven en zeer zeker Leidsch is. Hieruit zou men opmaken, dat het onderwerp van den Christus als man van smarten, niet als de in het openbaar bespote Heiland, niet als gedeelte in het verhaal van de passie, maar als op zich zelf staand symbool van al het leed, dat hij ter verlossing der menschen ondergaan had, een motief was dat men in Leiden gaarne heeft geschilderd en besteld. In de overige, ons uit de Noordelijke Nederlanden bewaarde werken, is mij een dergelijke voorstelling niet bekend. Wel de Christus (Ecce Homo) in het openbaar bespot, als episode uit het passieverhaal, in vertellenden, gewoonlijk realistischen trant voorgesteld, doch niet als symbool van zijn verlossend lijden, opstaande uit de sarkophaag, zonder daarbij tevens het accent te leggen op het wonder der Opstanding. Dit motief komt echter vaak genoeg voor in de vroege Deutsche Kunst ¹⁾ en

¹⁾ Vergelijk o.a. de Smartensman van Meister Franke in het Museum te Hamburg Cat. no. 499, en die van het Museum te Leipzig.

schijnt ten onzent speciaal in Leiden, opgang gemaakt te hebben.

In de Johnson Collectie te Philadelphia vindt men een Opdracht in den tempel (zie afbeelding), die herinnert aan hetzelfde onderwerp te Minneapolis. Bekijkt men de figuren, die even strak zijn opgesteld als in Geertgens vroege werk, dan is een onmiskenbare relatie te zien, die zich niet slechts tot stemming beperkt, maar die zich ook tot de typen uitstrekt, (verg. b.v. de vrouw achter Joseph te Philadelphia met de achter de tafel staande vrouw te Minneapolis; het ontvangende gebaar van Symeon daar met dat van den jongen priester hier)¹⁾. De schildering van het werk te Philadelphia is gladder en vetter van pâte dan bij Geertgen het geval is en bovendien zijn de verschillen wederom te groot, dan dat men aan den jongen meester zou kunnen denken. Ik meen daarom ook hier slechts met een meester te doen te hebben uit een Leidsch of aan Leiden naburig milieu, waar men werk van den jongen Geertgen moet gekend hebben. In dit verband en hiertoe behoorend zou ik de door Friedländer (ibidem P XXVIII—XXX) gereproduceerde werken willen noemen, waar natuurlijk weer een ander meester aan het woord is.

Ik meen door het bovenstaande aannemelijk gemaakt te hebben, dat Geertgen in Leiden zijn opleiding moet gehad hebben. Ik meen althans te hebben duidelijk gemaakt, dat te Leiden een bepaald gekarakteriseerde vorm van kunst bestond, die met en naast den jongen Geertgen, zelfstandig was voortgekomen uit een ons onbekende bron. Ik meen aangetoond te hebben, dat van eenigen invloed van Geertgen op de houtsneden het eerst in Leiden sprake is; dat, terwijl de meester zelf aan zijn groote en belangrijke werken te Haarlem arbeidde, in Leiden sporen zijn te vinden van zijn manier en niet van de manier van zijn latere door volmaakter beheersching der techniek volgroeide rijpheid, wel echter behorende tot de sfeer van zijn vroegere min of meer schuchter opgezette voortbrengselen. Dat motieven uit zijn werken, vooral uit zijn vroege werken, terug te vinden zijn in Leidsche voortbrengselen; dat tenslotte uit of langs

¹⁾ De typen der vrouwen, het aarzelende, schroomvallige in Symeons heele houding, de onverschillige zijdelingsche blik van den man met de muts op achter Symeon, het zijn even zoo vele punten van overeenstemming met het werk te Minneapolis.

den jongen meester verschillende lijnen zijn te trekken, die het verband aanwijzen met en uitloopen op de twee groote representanten der Leidsche school in de eerste dertig jaren der 16e eeuw: Engelbrechtsz en meester Lucas.

Ik zal nu overgaan tot de tweede phase in zijn jonge leven; in dien zin, dat ik zal nagaan welke de invloedsfeer van deze latere, Haarlemsche periode is geweest en ik hoop daarmee tegelijk aan te toonen hoe groot en hoe treffend sterk het verschil tusschen de kringen van Leidschen en Haarlemschen invloed was; een verschil, dat een gevolg kan genoemd worden van en terug te brengen is op de bijzondere persoonlijkheid van den Meester Geertgen zelf.

Reeds uit de talrijke schildersnamen die in de laatste twintig jaren der vijftiende eeuw in de Haarlemsche archieven voorkomen, blijkt een opgewekt kunstleven, waarvan wij ons uit de betrekkelijk schaarsche resten van de activiteit der schilders moeilijk een beeld kunnen vormen. Men heeft van deze schilders zooveel mogelijk anoniem gegroepeerd en die groepeeringsen zijn dan soms helaas onder vreemdsoortige namen en titels ondergebracht, ik denk aan den Meester van de Tiburtijnsche Sibylle, den Meester van de Turijsche adoratie e.a. En toch zijn die anonymi samen met Geertgen dan voor dien tijd onze eenige vaste punten. Zelfs Ouwater, die door van Manders beschrijving van het schilderij, dat nu in het Berlijnsche museum hangt, voor ons een eenigszins levende figuur is geworden, wordt na 1467 niet in Haarlem genoemd¹⁾. Uit de houtsneden en ook uit het materiaal van schilderijen blijkt, dat de meester van de Tiburtijnsche Sibylle de toonaangevende Haarlemsche schilder vóór Geertgens komst in Haarlem geweest is. De dateering van zijn overgebleven werken loopt van ongeveer 1478 (Frankfort) tot ongeveer 1495 (Mexico, Parijs, Philadelphia). Hij moet dus tijdens Geertgens verblijf in Haarlem nog werkzaam geweest zijn.

Ook de z.g. meester van de Turijsche adoratie (Turiijn, Genua, Straatsburg, Philadelphia, Florence) is nog wat vóór Geertgen te dateeren, al blijkt ook van een werkzaamheid, ongeveer gelijktijdig met Geertgen. Geen van beide meesters

¹⁾ Ook dan slechts als vader van een dochter voor wie in de Bavo een graf werd geopend.

hebben door de komst van den jongeren man voor zoover wij kunnen nagaan, een nieuwen invloed ondergaan.

De groote invloed, die Geertgen in Haarlem heeft uitgeoefend moet eerst na 1495 ontstaan zijn, waarschijnlijk tengevolge van den roem, die door de vervaardiging van het groote altaar bij de Johanniters van hem was uitgegaan. Dit alles is in een uitgebreid milieu van kunst als Haarlem toen was, beter te begrijpen, waar het gaat om een man, die reeds op 28-jarigen leeftijd is gestorven, dan een vroegere inwerking op de omgeving zou geweest zijn en dat wordt trouwens door min of meer rechtstreeksche navolgers duidelijk bevestigd, wat we zullen pogen aan te toonen.

Een ontleener en wellicht een leerling van den jongen meester, is de kunstenaar, die het in Amsterdam in het Rijksmuseum bewaarde schilderij van de Lucialegende maakte. Verder zijn van diens hand een Kruisafneming, vroeger bij Dr. Figdor te Weenen, een Geboorte te Bonn en twee kruisingen te Amsterdam en Utrecht. Deze tegen 1500 geschilderde werken (de kruisingen zijn het vroegst, van ongeveer 1495, terwijl het altaar uit de voormalige verzameling Figdor waarschijnlijk na 1500 is ontstaan) duiden op een volledige kennis van Geertgens oeuvre. De schilder ontleent in den beginne aan zijn voorbeeld, waar hij kan. Zijn aanvankelijke onhandigheid groeit tot zekere mate van technische bekwaamheid in de Lucialegende te Amsterdam en tot zekere originaliteit in de Kruisafneming van Dr. Figdor. Friedländer wees reeds op het verband tusschen dezen man en de groep, die gewoonlijk en ten onrechte, zooals Jan Six nog aan het einde van zijn leven heeft trachten aan te toonen, onder den naam Jacob Cornelis wordt ondergebracht en die op zijn minst uit vier kunstenaars bestaat, waarvan er één — dien Six zonder voldoende grond met Jan van Hout identificeerde en dien wij naar zijn belangrijkste werk te Weenen den „Meester van het Hieronymus-altaar” zullen noemen — de leidende figuur is, de overigen echter weinig origineele, dikwijls zelfs stuntelige volgers zijn.

Deze „Meester van het Hieronymus-altaar” is een sterk en zeer begaafd kunstenaar geweest, die als hij Geertgen gekend heeft, in geen enkel opzicht door die bekendheid aan oorspronkelijkheid heeft ingeboet. Zijn werken (Weenen, Hieronymusaltaar en Manspotret in de collectie Harrach;

Antwerpen, diptiek van Pompejus Occo; Amsterdam, fragment Beweenig; Oldenburg, portret van Edzard; uit Veiling Chillingworth, de Magdalena; Amsterdam. Kunsthandel, Hieronymus) moeten in de eerste twintig jaren der zestiende eeuw gedateerd worden. Hij schijnt in die jaren de leidende figuur in de groep, die te Amsterdam wordt gelocaliseerd en zijn voornaamste directe volgers waren, dunkt mij Cornelis Buijs, Jacob Cornelis en nog een ander meester, die wij om zijn vele kruisigingen (Amsterdam, Philadelphia, Gent, Barnard Castle) de „Meester der Kruisigingen” zullen noemen. Deze Meester der Kruisigingen beschouw ik als de *trait d'union* tusschen de Amsterdamse en de Haarlemsche school, die onmiddellijk uit Geertgens komt. In zijn vroegere werken zich aansluitend bij de Haarlemsche traditie (verg. zijn verschillende kruisigingen met de Kruisafneming van Dr. Figdor) laat hij zich onder invloed van den Meester van het Hieronymusaltaar hoe langer hoe meer leiden in de banen, door dien aangegeven. In weerwil van de studies van Steinbart, Jan Six e. a. lijkt me deze groep nog onvoldoende ontward. Hoe zij zich, naar mij dunkt, verder in Amsterdam ontwikkelt langs Cornelis Buys, Jacob Cornelisz naar Jan van Scorel, Dirk Jacobsz. e. a. hoop ik elders uiteen te zetten.

Een ander sterk onder Geertgens invloed staande, echter niet rechtstreeks uit hem afgeleide groep persoonlijkheden, heeft tot oorspronkelijk uitgangspunt het werk van den Meester van de Turijnsche Aanbidding.

Van die groep moet in de eerste plaats Mostaert worden genoemd, dien wij over een lange periode kunnen volgen; die echter in dit bestek slechts past wat betreft zijn vroegere werken.

Mostaert blijkt daarin sterke inspiratie van Geertgens Haarlemsche producten ondergaan te hebben, terwijl zijn techniek zich geheel aansluit aan die van den meester der Turijnsche Aanbidding. De vroegst hem toegeschreven werken, zooals de Christoffel te Antwerpen, doen rechtmatigen twijfel rijzen aan zijn auteurschap ten voordeele van den anderen meester, hetgeen voldoende wijst op het nauwe verband tusschen beide. Mostaert zelf noemde, aldus van Mander, meester Jacob zijn leermeester, Meester Jacob, die het „Last-

dragervalsaal" had geschilderd voor de groote kerk te Haarlem. Helaas is dat altaar niet bewaard gebleven, zoodat wij beter doen niet te trachten een verband te leggen tusschen dien meester en den gecreeerden Meester der Turijnsche Aanbidding. Dat Mostaert sterk den invloed van Geertgen onderging, dien hij dan ook met Ouwater als groot schilder noemde, blijkt niet slechts uit het drieluikje te Amsterdam, waarin hij Geertgens beweening op kleiner schaal en met geringe variaties copieerde. Het landschap is daar echter reeds geheel afwijkend van dat van Geertgen en loopt vooruit op Mostaerts latere werk. De architectuur is erin verspreid zooals de Meester van de Turijnsche Aanbidding dat doet, als coulissen, om afzonderlijke voorstellingen van elkaar af te scheiden. De wattige wolken, die Mostaert graag aanbrengt (Amsterdam, Aanbidding; Brussel, portret; Amsterdam (kunsthandel), Ontdekking van Amerika) komen net zoo voor op de Kruisdraging te Philadelphia door den ouderen meester (zie afbeelding). In Mostaerts landschappen vindt men niet de glooiende malsche-groene weiden van Geertgen. Het is de geelbruine, rotsige, meer bij de Zuid-Nederlanders voorkomende, die ook de Meester van de Adoratie bij voorkeur weergeeft. Ik meen dan ook in Mostaert een leerling te zien van dezen meester, een leerling, die echter spoedig al niet ontkwam aan de machtige bekoring van Geertgen zonder daardoor zijn afkomst ooit te kunnen verloochenen.

Een andere van den meester der Turijnsche Aanbidding afhankelijke figuur, die aan Geertgens invloed niet ontsnapte, is de schilder van het klepaltaartje dat nu in het Mauritshuis hangt en die zich daar vier keeren, op het middenstuk en op de buitenzijde der vleugels, met een monogram onvoldoende bekend maakt, dat de letters A. en V. combineert. Het middenstuk stelt voor de Aanbidding der Koningen, de vleugels, het doen en laten van het gevolg der koningen, nadat die zich naar de plaats begeven hebben, waar zij het Christuskind kunnen aanschouwen (links) tot aan hun vertrek (rechts). De buitenzijden der vleugels stellen de heiligen Antonius Abbas en Adrianus voor. De technische behandeling van dit omstreeks 1500, eer eenige jaren later, ontstaan altaartje wijst op een oorsprong, die men niet ge-

makkelijk uit Geertgens voorbeeld kan verklaren en die zich meer aansluit bij den schildertrant van den meester der Turijsche Aanbidding in zijn te Genua in het Palazzo Reale en te Straatsburg (museum) bewaarde paneelen, die het leven der H. Catharina vertellen. Ook de typen in hun dikwijls droomerig profetisme wijzen op zulk verband. In de wijze van voorstellen echter toont de schilder een grondige kennis van het werk van Geertgen, vooral van zijn altaar te Praag en van de Aanbidding te Winterthur, die hem niet slechts drijft tot het overnemen van allerlei details, maar ook boeit door de drukke bewegelijkheid, het krioelende gebarenspeel van de figuurtjes op de verschillende plans en in de achtergronden.¹⁾ Misschien van denzelfden meester is de fluweelig geschilderde Geboorte van Maria in de National Gallery te Londen (No. 3650). Door de vensteropeningen ziet men links Noach, recht Bileams zegening van de legerplaats der Israelieten. Een Aanbidding der Koningen van wat later datum in een particuliere collectie te Brussel, waarin de schilder, die meer uitmunt in technische vaardigheid, voornamelijk wat stofbehandeling betreft, dan in oorspronkelijkheid, zich nauwer aansluit aan de groote figuur der eerste 20 jaren van de zestiende eeuw, den Meester van het Hieronymusaltaar, meen ik aan denzelfden anonyms te moeten toeschrijven.

Een andere evenmin origineele vertegenwoordiger van deze groep is de z.g. „Meester van het Morrison triptiek” te Londen. Helaas ken ik zijn werken in Spanje niet, zoodat ik me tot die te Londen en Philadelphia moet beperken.

Hierin toont hij zich — gesproten uit den kring van den „Meester van de Turijsche Aanbidding — eclectisch ontleener van grootere figuren dan deze laatste. Geertgen, Memlinc en Metsys zijn zijn voorbeelden. De architectuur op het Londensche altaar in de National Gallery, het stadsgezicht van Antwerpen op de Aanbidding der Koningen te Philadelphia, wijzen met de ontleeningen aan Memlinc en

¹⁾ In het Mauritshuis wordt het schilderij toegeschreven aan den Meester van Alkmaar. Zeer zeker zijn er overeenkomsten, maar ook teveel verschillen. In den Meester van Alkmaar zie ik een ander eer van Mostaert af te leiden kunstenaar, die slechts indirect en wel door Mostaert, misschien onbewust Geertgens invloed onderging.

Metsys op een tamelijk lang verblijf in de zuidelijke Nederlanden.¹⁾

Een wat het algemeen gelaatstype zijner figuren betreft, in Geertgens Kunst behorende persoonlijkheid, is de schilder van de voorspelling der geboorte van Christus aan Augustus in het museum te Antwerpen (No. 557). De mise en scène die deze in het eerste kwart der zestiende eeuw werkende meester aanwendt, staat in rechtstreeks verband met die van den vermoedelijk eveneens Haarlemschen Meester van de Tiburtijnsche Sibylle, wat voornamelijk uit diens Opwekking van Lazarus te Mexico blijkt. Het fellere, minder beheerschte kleurengamma, het ornament in de architectuur wijzen op een zich aan oudere voorbeelden vasthoudenden schilder, die alweer niet tot de zelfstandige en oorspronkelijke persoonlijkheden is te rekenen. Met den Virgomeester, waaraan volgens den Antwerpschen catalogus van 1920 Valentiner dit werk — in een zwak moment? — toeschreef, heeft hij echter niets te maken.

De H. Maarten te Philadelphia (Johnson Coll.) is, voor zoover de al te grondige restauratie, met de daarbij onafwendbare verminkingen, te beoordeelen gedooft een vrij geslaagd product van een volger van Geertgen die diens Johannes, thans te Berlijn, moet hebben gekend. De blijde voorjaarsstemming van dat meesterwerkje is hier met vrij veel succes nagestreefd en maakt het stuk, mede door de felle contrasten van 's heiligen rooden mantel en het mooie wit van paard en hermelijnen kraag tot een aangenaam schilderij. Het valt zwaar dit alleenstaande werk te localiseeren. De Heilige roept even den Bavo te Brunswijk voor den geest, waardoor men geneigd zou zijn aan een vroegere periode te denken, terwijl de geheele stemming van het schilderij overigens herinnert aan den Berlijnschen Johannes, dien ik later dateerde. Het lijkt daarom veiliger zonder verdere gegevens zich van localiseering te onthouden, hoewel ik er toe overhel, dat het in Haarlem zal zijn ontstaan.

¹⁾ Ik bespreek dezen meester, die feitelijk buiten het bestek van dit werk valt, terloops in aansluiting van den Meester der Turijsche Aanbidding. Daar zijn werkzaamheid evenals die van Jan Joest en den „Meister der Heiliger Sippe", die beide Geertgen moeten gekend hebben, buiten Holland valt, voor zoover wij kunnen nagaan, is het genoeg even aan die verder afstaande trawanten uit de diaspora te herinneren.

Reeds heb ik gewezen op den wederkeerigen invloed tusschen den jongen Geertgen en den ouderen Virgomeester, dien wij ons, zoover wij kunnen nagaan, in Delft moeten denken. Ook op de volgende generatie in die stad, voor ons vertegenwoordigd door den z.g. „Meester van Delft” was Geertgens kunst van grooten invloed. Deze Meester van Delft heeft n.l. slechts zijdelings den invloed van den Virgomeester ondergaan. Zijn kunst kwam voort, uit oudere in Delft werkzame voorgangers, die wij uit de miniaturen kennen ¹⁾. Een voorganger, die zich ook op paneel waagde, zien wij in een Verkondiging van het Brusselsche Museum No. 548, van ongeveer 1485, waarvan het type vooruitloopt op het ons bekende van den Delftschen meester, terwijl invloeden van Rogier en den meester van Flémalle waarneembaar zijn. De Beweening in Christ Church College te Oxford, die Winkler den Meester van Delft geeft, terwijl Schretlen (Oud Holland 1922, waar de reproductie is te vinden) het stuk beschouwt als copie naar dien meester, kon wel een nabootsing zijn van een nog in de jaren om negentig werkzamen Delftschen kunstenaar van een wat oudere generatie naar het werk van den jongeren Meester van Delft. Weer door een andere hand, maar duidelijk uit dien kring is de kleine Kruisdraging, die eenige jaren lang in den Amsterdamschen kunsthandel te zien was. Uit zulk een milieu kwam deze figuur en het is niet te verwonderen, dat hij tot op zekere hoogte onder den invloed raakte van den Virgomeester. Tot op zekere hoogte, immers geestelijk stond deze kunstenaar te ver van hem af om een blijvend stempel op zijn werk te drukken. Het streven van den Virgomeester toch was gericht op het bereiken van een monumentaal en dramatisch effect ²⁾. De Meester van Delft daarentegen vertelt graag en vertelt zooveel mogelijk. Het verbaast dan ook niet, dat hij zich meer aangetrokken voelde tot het werk van Geertgen. De uiterst gespannen dramatiek van den grooten meester in zijn latere Haarlemsche werk, wordt bij den Delftschen volger tot overdreven gemoeds-expressie. Dat hij Geertgens Beweening goed gekend heeft,

¹⁾ Vergelijk in Oudheidkundig jaarboek 1923 A. W. Byvancks artikel over de schilderschool te Delft en de daarbij gereproduceerde miniatuur (afb. 8), blz. 188 e.v. die weinig twijfel laat omtrent den Delftschen oorsprong van den Meester van Delft.

²⁾ Gaat hij in den verhaaltrant over, dan kunnen vooral groote dimensies zijn verwarde vertelling niet brengen tot het beoogde doel.

is duidelijk uit een klein fragment van eene Beweening (particulier bezit), waarin niet slechts het bekende gebaar van den tranenwegvegende Johannes voorkomt, maar op den achtergrond bij de kruisafneming de voorstellingswijze van Geertgen in diens Beweening met kleine variaties wordt herhaald. Deze mijns inziens niet veel vroeger dan in den aanvang der zestiende eeuw werkzame kunstenaar, steunt in zijn later werk eer tegen Cornelis Engelbrechtsz. aan. Zijn afkomst evenwel verloochent ook hij, niettegenstaande zijn neiging om met anderen, die hij tegenkomt, bij wijlen sterk te sympathiseeren, ja zelfs aan hen te ontleenen, nimmer.

Er is nog een groepje werken, dat min of meer op zichzelf staat en slechts in los verband te brengen is met andere werken en toch in dit boek thuishoort, omdat zekere kennis van Geertgen daarin tot uiting komt.

Friedländer wees reeds ¹⁾ op de relatie tusschen het door hem (ibidem Pl. XXV) gereproduceerde schilderij uit de Johnson collectie te Philadelphia, dat de Ontmoeting van Christus met Johannes den Dooper voorstelt, en de houtsneden van den Chevalier Délibéré. Ik meen, dat tot denzelfden kring behoort de Geboorte, die het Brusselsche Museum heeft verworven uit de Collectie Cardon.

Het schilderij te Philadelphia is in reproductie aantrekkelijker dan in werkelijkheid, als teekening beter dan als schilderstuk. De kleur is monotoon en aarzelend en doet een beginner in deze techniek vermoeden. De groepeerings der sterk gekarakteriseerde en met gemak neergezette personen, de bouw van den mysterieuzen achtergrond, wijzen evenwel op een veel meer ervaren kunstenaar.

Het is dan ook niet onaannemelijk, dat wij hier te maken hebben met een persoonlijkheid, die na langen tijd zich bekwaamd te hebben in de techniek van de houtsnede — en tot welk een hoogte! — ook de moeilijkheden, die het palet biedt, wilde leeren kennen en overwinnen.

Hoe dit ook zij, er zijn in het Philadelphische werk typen aan te wijzen, die een dergelijke overeenkomst vertoonen met de houtsneden van den Chevalier Délibéré, dat wij van een directe relatie mogen spreken.

¹⁾ Friedländer ibidem. p. 61 e.v.

Reeds wees ik boven op het samenkomen van de twee voornaamste stijlen in de Hollandsche houtsnede — de Haarlemsche met den meester van de Tiburtijnsche sibylle, de Delftsche, met den Virgomeester op den achtergrond — te Gouda in het werk van den houtsnijder van den Chevalier Délibéré. Reeds langen tijd had Gouda zich door Leeu en de Os een naam verworven in het drukken van geillustreerde boeken.

De stijl van de vroegere houtsneden is verwant met wat eenige jaren later in Delft op veel voortreffelijker wijze door of naar den Virgomeester werd gesneden. Het ligt dus voor de hand, een verband te zoeken tusschen Gouda en den Virgomeester.

Naast sneden in dezen stijl, wordt in 1486 in Gouda gedrukt de „Historie van Godevaerts van Boloen”. De illustraties hiervan¹⁾ behooren tot de Haarlemsche school. Het verbaast ons dus niet in het werk van den houtsnijder van 1488, die de illustraties maakte voor den Chevalier Délibéré, de twee stijlen terug te vinden. Nog minder verwonderlijk is het, dat, indien het waar mocht zijn dat hij ook zelf het penseel in plaats van het mes ter hand nam, de laatstgenoemde kunstenaar onder den invloed geraakte van wat in Haarlem, in Delft of in Leiden op dit gebied geschiedde. Natuurlijk kan ook nog gerekend worden met de mogelijkheid, dat een ander, ons onbekend schilder hier een dergelijken stijl vertoont.

Het product van deze gecombineerde stijlen meen ik te zien in de Brusselsche „Geboorte van Christus”. Het décor van het tooneel voor die geboorte herinnert levendig aan die van de den Virgomeester toegeschreven *enscèneering* in de „Geboorte” te Weenen. De geheele stemming evenwel roept het schilderijtje der voormalige collectie-Hoogendijk voor onzen geest en wijkt geheel af van de hartstochtelijke dramatische voorstelling, die den Virgomeester kenmerkt. Ik geloof dan ook hier te doen te hebben met een meester uit den kring van hem, die de Ontmoeting uit de Johnson collectie schilderde en die onder de stille charme van den jongen Leidschen meester was geraakt.

Of een Graflegging uit het Museum te Budapest²⁾ van

¹⁾ Reproducties bij Schretlen *ibidem* Pl. 75.

²⁾ Gereproduceerd in „Opgang” van 6 October 1923.

dezelfde hand is, durf ik niet te zeggen, daar mij dat werk slechts van een reproductie bekend is.¹⁾

Wij zouden hier dan te doen hebben met een Meester, die voortkwam uit een milieu, dat ook den Virgomeester voortgebracht heeft. Die onder den invloed stond van dien meester en vooral van dien anderen grooten meester uit de jaren, tusschen 1487 en 1495, namelijk den jongen Geertgen.

En dat milieu moeten we op grond van het bovenaangehaalde zeer op zich zelf staande werk, dat in 1488 in Gouda gedrukt werd, den Chevalier Délibéré ons voorloopig in Gouda denken.

¹⁾ Ik neig, schijnbaar min of meer in strijd met wat ik boven schreef, omtrent een invloed van Geertgen op den Virgomeester tot de opvatting, dat de Geboorte te Weenen geschilderd is door een leerling van den Virgomeester, die ook Geertgen kende en in dezen kring thuisbehoort. De hand van den laatsten anonymus meen ik ook te zien in het door Friedländer (ibidem Pl. XXIII) gereproduceerde mansportret in den Amsterdamschen handel.

ERRATA.

In den stamboom komt drie keer het woord „Sybille” voor. Dit behoort te zijn „Sibylle”.

Onder afb. 6, 7 en 12 staat Leidsch Meester.
Dit behoort te zijn Leidsche Meester.

LITTERATUUR.

- K. VAN MANDER. Schilderboeck, éd. Hymans; Ausg. Floerke.
- J. RENOUVIER. Peintures de l'Ancienne école hollandaise. Gérard de S. Jean de Harlem. Revue universelle des Arts. publiée par Lacroix. Bruxelles 1858.
- W. MOES. Geertgen tot S. Jans. Eigen Haard 1890, no. 34.
- FR. DÜLBERG. Die Leydener Malerschule 1899.
Die Frühholländer.
- A. RIEGEL. Das Holländische Gruppenporträt, Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses. Wien 1902.
- DURAND-GRÉVILLE. Albert van Ouwater et Gérard de Saint-Jean, Revue de l'Art. 1904. XVI.
- K. VOLL. Die Alt Niederländische Malerei; von Jan van Eyck bis Memling, Leipzig 1906.
- A. VON WURZBACH. Niederländisches Künstlerlexikon. Wien 1906.
- L. BALET. Der Frühholländer Geertgen tot S. Jans. Haag 1910.
- M. J. FRIEDLÄNDER. Von Eyck bis Bruegel Berlin 1916.
Die Altniederländische Malerei.
Geertgen und Bosch, Berlin 1927.
- THIEME-BECKER. Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler, Band XIII Leipzig 1920.
- SIR MARTIN CONWAY. The van Eycks and their Followers. London 1921.
- F. WINKLER. Die Altniederländische Malerei. Berlin 1924.
- L. BALDASS. Geertgen van Haarlem. Augsburg-Wien.
-

STELLINGEN.

I.

Er is niets in de kunst van JAN VAN EYCK, dat een opvatting, als zou hij „een eenvoudige, een dromer, die met gebogen hoofd, den blik naar binnen gekeerd, door het leven sloop” zijn, (HUIZINGA, Herfsttij der Middeleeuwen, Haarlem 1919, blz. 444), rechtvaardigt.

II.

Het tweeluik in het Metropolitan Museum of Art. (Martelaarschap van twee heiligen. Cat. Metr. M. of Art. no. M 34 S—1), daar genoemd „School van Marmion”, is van de hand van denzelfden Nederlandschen Meester uit de omgeving van DIRK BOUTS, die de binnenzijden van het te Keulen (Wallraf-Richartz Museum nos. 114, 115 en 116) bewaarde altaar, dat de geschiedenis van den heiligen Joris vertelt, schilderde.

III.

De invloed op de iconografie, dien MALE (*L'art religieux du douzième siècle en France*, 1922 Ch. V) toeschrijft aan den abt van S. Denis, SUGER, is deels overdreven, deels onbewezen.

IV.

PRAUSNITZ' hypothese (*Das Augenglas in Bildern der Kirchlichen Kunst im XV und XVI Jahrhundert*, Strassburg 1915), dat de brildragende figuur in de voorstellingen van Maria's sterfbed den evangelist Lucas zou verbeelden, kan niet worden aanvaard.

V

Met de zichzelf gestelde taak in de inleiding tot het eerste deel van zijn *Histoire de Belgique* „Je m'y suis proposé de retracer l'histoire de Belgique au moyen age, en faisant ressortir surtout son caractère d'unité” heeft HENRI PIRENNE (*Histoire de Belgique*, Bruxelles 1909) het onmogelijke beproefd.

VI.

De beschuldiging door Blok ingebracht tegen den Prins, dat hij een moordplan tegen Alva begunstigd zou hebben, blijft onbewijsbaar. (Bijdragen voor Vaderlandsche Geschiedenis en Oudheidkunde, zesde reeks, vierde deel 1926, blz. 1).

VII.

Geestdrift voor kunst, die zich beperkt tot wat vroegere generaties voortbrachten, is in wezen het gevolg van gebrek aan kunstgevoeligheid.



I. GEVANGENNEMING EN GRAFLEGGING.
GEERTGEN. Koninklijk Museum, Brussel.





II. VALERIANUS.
GEERTGEN. Particuliere Collectie, Brussel.





IV. PORTRET VAN PIETER VEENLANT.
GEERTGEN? Johnson Collectie, Philadelphia.





V. PORTRETGROEP UIT DE VERBRANDING VAN HET GEBEENTE VAN DEN DOOPER.

GEERTGEN. Staatsgalerie, Weenen.





VI. SALOME MET HET HOOFD VAN DEN DOOPER VOOR
HERODES.

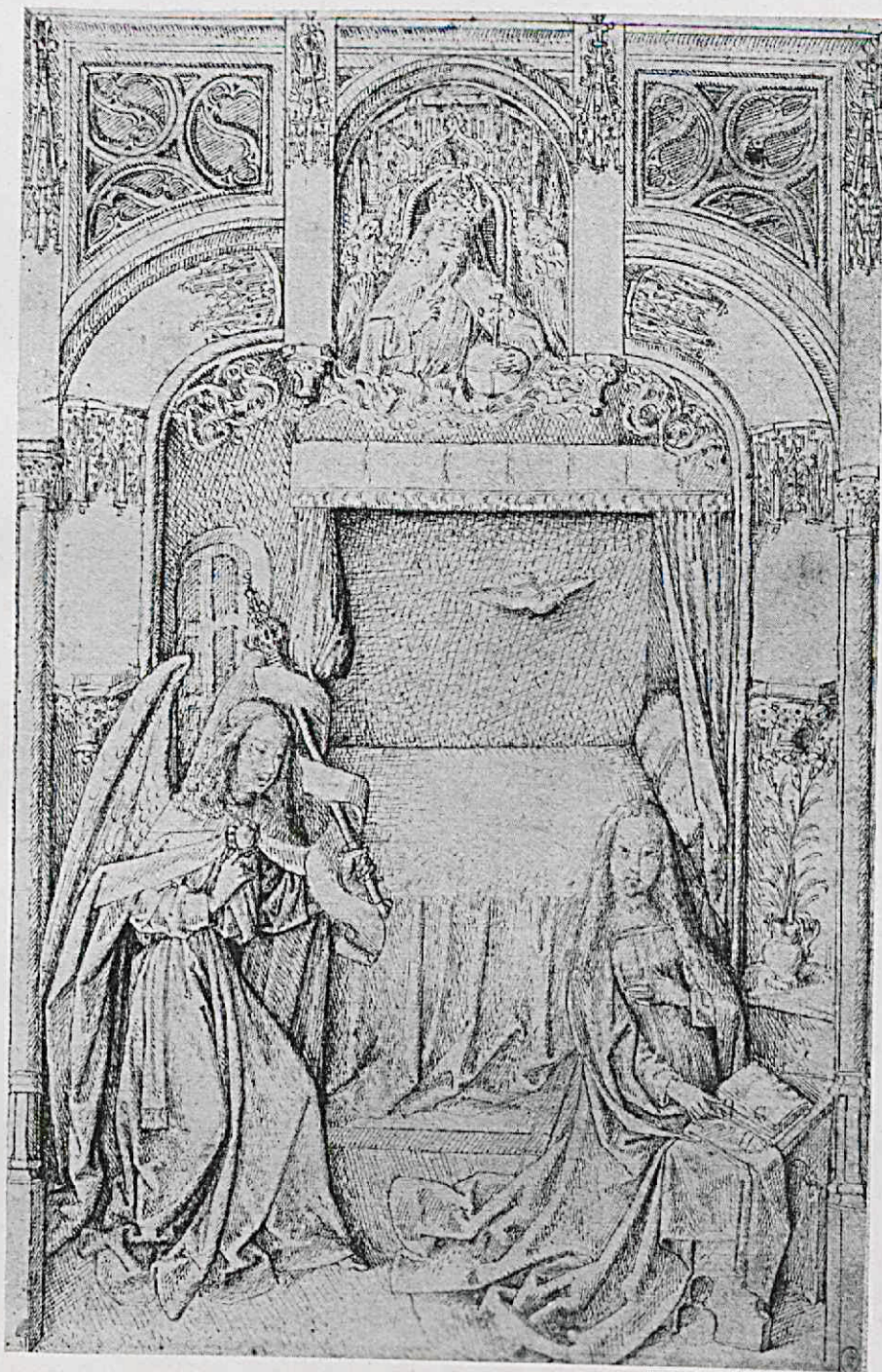
Leidsch Meester. Museum, A i x.





VII. HEILIGE FAMILIE MET ZINGENDE ENGELEN.
Leidsch Meester. Louvre, Parijs.





VIII. DE H. BOODSCHAP.
LEIDSCHMEESTER. Louvre, Parijs.

UNIVERSITY OF MICHIGAN
LIBRARY





IX. MARIA MAGDALENA MET DEN DOOPER.
CORNELIS ENGELBRECHTSZ. Suermondt Museum, Aken.



X. MARIA MET HET KIND, DEN AARTSENGEL MICHAËL EN
DEN STICHTER.

Meester van het Antwerpsch Mariatriptiek. K. F. M., Berlijn.





XI. MARIA MET HET KIND, MAGDALENA EN DEN STICHTER.
LUCAS. Aeltere Pinakothek, München.





XII. OPDRACHT IN DEN TEMPEL.
Leidsch Meester. Johnson Collectie, Philadelphia.





XIII. KRUISDRAGING. Meester van de Turijnsche Aanbidding. Johnson Collectie, Philadelphia.



toelichting:

invloeden van:

- Geertgen
- M. v. Tiburtijnsche Sybille
- onbekende Leidenaars en Delftenaars
- Ouwater
- M. v. Turijsche aanbidding
- M. v. Hieronymus altaar
- Zuid-Nederlandsche meesters.

