

Maartje de Haan, Marieke van der Heijden en Arsine Nazarian

Dwars door de stad

C. Springer, G.H. Breitner, F. Arntzenius
en het negentiende-eeuwse stadsgezicht





Maartje de Haan, Marieke van der Heijden en Arsine Nazarian

Dwars door de stad

C. Springer, G.H. Breitner, F. Arntzenius
en het negentiende-eeuwse stadsgezicht

d'jonge Hond
Museum Mesdag



George Hendrik Breitner,
Keizersgracht te Amsterdam, ca. 1895,
olieverf op doek,
Mark Smit Kunsthandel te Ommen

Inhoud

4	Het stadsgezicht in de eerste helft van de negentiende eeuw <i>Maartje de Haan</i>
32	Het stadsgezicht aan het einde van de negentiende eeuw <i>Marieke van der Heijden</i>
72	Floris Arntzenius, portretteur van Den Haag <i>Arsine Nazarian</i>
110	Bibliografie
114	Noten

Het stadsgezicht in de eerste helft van de negentiende eeuw

Maartje de Haan

In de Nederlandse schilderkunst is het stadsgezicht een belangrijk en geliefd thema. Vanaf de zeventiende eeuw beoefende een ruim aantal schilders dit genre. Zij gaven de straten en gebouwen meestal met een groot oog voor detail weer. Een grote groep kunstenaars hechtte belang aan een topografisch juiste voorstelling. Andere kunstenaars verzonnen hun eigen steden, waarbij zij bestaande gebouwen combineerden met denkbeeldige architectuur. Een kleine groep stelde zelfs geheel uit de fantasie ontsproten steden samen. Van de zeventiende eeuw tot en met de eerste helft van de negentiende eeuw is er een constante lijn te zien in de weergave van stadsgezichten. Pas in de tweede helft van de negentiende eeuw ondergaat het stadsgezicht een paar opmerkelijke veranderingen.

Een genre uit de zeventiende eeuw

In de zeventiende eeuw was de genreschilderkunst zeer populair. Zowel Nederlandse kunstenaars als kunstkopers hadden behoefte aan de weergave van hun intieme leefomgeving, gebruiken en zeden, maar ook hun materiele bezittingen. Deze afbeeldingen van het leven van elke dag

werden grif gekocht door de gegoede burgerij. Zij waren de voornaamste opdrachtgevers geworden met het ontstaan van de Republiek. De stad en het leven dat zich daar op straat afspeelde was voor kunstenaars een bron van inspiratie.

Van aanblik van een stad vanaf een afstand, zoals bekend van de sfeervolle stadsgezichten van Jan van Goyen (1596-1656), kozen de schilders steeds meer voor het weergeven van straten en gebouwen *in* de stad. Sommige schilders van stadsgezichten verlieten de topografische juistheid waar zij dit nodig achtten ten behoeve van compositie en hun eigen (artistieke) inzicht.¹ Vaak was de straat of het gebouw het hoofdthema, maar konden ook het decor voor het stadse leven zijn. Het intieme *Het Straatje* van Johannes Vermeer (1632-1675) is een voorbeeld van de stad als decor.²

De schilders Job Berckheyde (1630-1693) en vooral zijn broer Gerrit (1638-1698) zijn weliswaar vandaag de dag minder bekend, maar deze Haarlemse schilders waren geliefde specialisten in het stadsgezicht in de tweede helft van de zeventiende eeuw en werden tot in de negentiende eeuw nagevolgd.

1 Gerrit Berckheyde,
De hofvijver gezien vanaf de Korte Vijverberg,
1692,
olieverf op doek,
Haags Historisch Museum, Den Haag



2 Jan ten Compe,
De Bierkade en het Groenewegje gezien naar het Spui, ca. 1750,
olieverf op paneel,
Haags Historisch Museum



3 Paul Constatijn de la Fargue, *Het Oude Vrouwen- en Kinderhuis aan het Spui gezien de richting van het Zieken te Den Haag, 1778*, pen en inkt en aquarel, Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam

Gerrit Berckheyde schilderde een aantal malen Haagse straten, zoals bijvoorbeeld het geliefde gezicht op de Hofvijver in 1692 (afb. 1).³ Zowel Gerrit als Job Berckheyde richtte zich voornamelijk op het realistische stadsgezicht, waarbij zij echter geen slaafse kopieën van de realiteit maakten.⁴ Het zijn fraaie composities waarbij zij de vlakverdeling tussen architectuur, straten en pleinen, de mensen en het gebruik van licht zorgvuldig uitbalanceerden.⁵ Tijdgenoot Jan van der Heyden (1637-1712) was eveneens een kundig schilder van stadsgezichten die in de achttiende en negentiende eeuw als voorbeeld werd gezien. Hij had grote aandacht voor detail en plaatste zijn straten in een helder, vrijwel altijd zonnig licht.⁶ Het meest opvallend in zijn werk was zijn voorliefde om denkbeeldige bouwwerken in zijn overwegend realistische stadsgezichten op te nemen.⁷ Hoewel de bovengenoemde kunstenaars vrijwel alleen Nederlandse stadsgezichten hebben geschilderd, maakten zij ook een aantal reizen naar het buitenland. De broers Berckheyde reisden naar Duitsland. Van der Heyden vertoefde in de zuidelijke Nederlanden, het huidige België.

Imposante architectuur en ruime pleinen

In de achttiende eeuw nam de productie van schilderijen aan de muur af ten behoeve van de in de mode komende behangschilderkunst. Opdrachtgevers wilden zich in hun huizen graag omringen door pastorale landschappen, opgesierd met herders en vee, idyllische tuinen of een fraai klassiek Italiaans landschap. Steden waren geen geliefd thema voor de behangschilderkunst. Toch bleef er vraag naar schilderijen van stadsgezichten, met name naar herkenbare woon- of geboorteplaatsen. Van der Heyden en de broers Berckheyde werden nauw nagevolgd door volgende generatie schilders van stadsgezichten in de achttiende eeuw, waarvan Jan ten Compe (1713-1761) en Paulus Constatijn la Fargue (1729-1782) de bekendste zijn. Zij bouwden voort op de werkwijze van hun voorgangers, met afbeeldingen in een heldere atmosfeer en aandacht voor detail. Ten Compe en La Fargue distantieerden zich echter wel van Van der Heydens voorliefde voor gefantaseerde gebouwen. De schilders van stadsgezichten in de achttiende eeuw kozen voornamelijk voor herkenbare imposante gebouwen of belangrijke locaties. De zeventiende-eeuwse voorbeelden van intieme stadsgezicht met pittoreske straatjes lieten zij links liggen.

De schilder Jan ten Compe is hiervan een goed voorbeeld. Hij blonk uit in zeer fijn geschilderde landschappen en stadsgezichten. Ten Compe schilderde ruime, overzichtelijke stadsgezichten, waarbij alle aandacht uitging naar de architectuur. Zijn liefde ging uit naar de imposante gebouwen en niet naar charmante straatjes of de mensen in de stad. Deze laatste zijn klein afgebeeld, waardoor de gebouwen nog monumentaler lijken. De kunstenaar woonde en werkte in Den Haag. Hij verwierf een groot aantal opdrachten en was naast kunstenaar ook eigenaar van een kunsthandel.⁸ Naast gezichten van Amsterdam is Ten Compe vooral bekend door zijn vele fraaie Haagse stadsgezichten. Hij koos ervoor zo realistisch mogelijk te werken. Zo beeldde hij rond 1750 de omgeving van het Spui met het Oude Vrouwen- en kinderkuis af, gezien vanaf de Bierkade en het Groenwegje richting het Spui (afb. 2).⁹

De Haagse kunstenaar Paulus Constatijn la Fargue kwam uit een schildersfamilie.¹⁰ Hij volgde geen academische opleiding, maar was autodidact. La Fargue begon zijn loopbaan als behangschilder. Hij was echter meer geïnteresseerd in het stadsgezicht en oefende in het naschilderen van stadsgezichten van voornamelijk Van der Heyden. La Fargue koos echter voor realistische stadsgezichten, zonder denkbeeldige gebouwen. Hoewel wat stijfjes, bezitten de stadsgezichten van La Fargue naast accuraatheid een zekere charme. De kunstenaar gaf zijn geboortestad Den Haag nauwkeurig weer in talloze werken. Daarbij koos hij zowel voor ruime opgezette, overzichtelijke composities als voor fraaie pleinen en charmante hoekjes in de stad. De mensen op zijn schilderijen treden meer op de voorgrond dan bij Ten Compe en verlevendigen het straatbeeld.¹¹ De gedetailleerde tekening van La Fargue van het Haagse Oude Vrouwen- en Kinderhuis aan het Spui, gezien in de richting van het Zieken, met de typerende ophaalbrug, is een goed voorbeeld van zijn realistische stadsgezichten uit de achttiende eeuw (afb. 3).¹² La Fargue legde dit stadsgezicht in het centrum van de hofstad een tweede maal vast met minieme verschillen.¹³

De meeste schilders van stadsgezichten uit de achttiende eeuw werkten in de stijl van La Fargue en Ten Compe, zoals de schilder Hendrik Pothoven (1726-1807). In het schilderij



4 Hendrik Pothoven, *De Kneuterdijk, ca. 1785*, olieverf op paneel, Fondation Custodia (collectie F. Lugt), Institut Néerlandais, Parijs

De Kneuterdijk te Den Haag uit 1785 beeldt hij de gebouwen in de straat op monumentale wijze af, badend in de volle zon (afb. 4).¹⁴ Hierin volgde Van Pothoven vooral Ten Compe.

Streven naar eenheid

De turbulente en explosieve veranderingen in Europa aan het einde van de achttiende eeuw, met als meest ingrijpende gebeurtenis de Franse Revolutie, droegen in Nederland bij aan de onstabiele politiek en sociale onrust. De strijd tussen Orangisten en Patriotten deelden het land op in twee kampen. In eerste instantie leek de strijd in het voordeel van de progressieve Patriotten uit te vallen. Een machtsgreep in 1786 werd een jaar later teniet gedaan door de meer conservatieve Orangisten, die met behulp van de Pruisen de macht heroverden. Met de komst en hulp van het hervormde Frankrijk, waarmee de Patriotten zich nauw verbonden voelden, sloeg de balans in 1795 weer ten voordeel van hen door. Zij stichtten met hulp van de Fransen een Bataafse Republiek, die naar hun verwachting een rol van betekenis zou gaan spelen op Europees politiek terrein. Dit laatste bleek een illusie, helemaal toen van elke zelfstandigheid geen sprake kon zijn en de Fransen zich ontwikkelden als een ware bezetter. Ook na de opkomst van Napoleon veranderde dit niet. Er kwam pas na ongeveer twintig jaar een eind aan de gehate Franse overheersing met de val van Napoleon. Nadat de Fransen waren verdreven, kon Koning Willem I als redder van de natie worden binnengehaald.¹⁵

De bevolking, die vanzelfsprekend zeer geleden had onder de onrustige situatie, had voornamelijk behoefte aan stabiliteit. De strijd tussen Orangisten en Patriotten, die de Nederlandse bevolking in twee kampen had verdeeld, moest worden gesust. De natie moest weer een eenheid worden. Men trachtte deze eenheid te bereiken door een nationaal besef te ontwikkelen en zocht hiervoor inspiratie bij de tijd dat Nederland nog toonaangevend was op politiek en cultureel gebied: de Gouden Eeuw. De heroïsche vaderlandse geschiedenis, waarin helden die zich opofferde voor de natie een grote rol speelden, diende tot voorbeeld voor de huidige samenleving. Een aantal kunstenaars in de eerste helft van de negentiende eeuw hadden, geheel in de tijdgeest, behoefte om naar het verleden te kijken. Ze namen voor een deel thema's en compositie over van de meesters van de zeventiende eeuw.

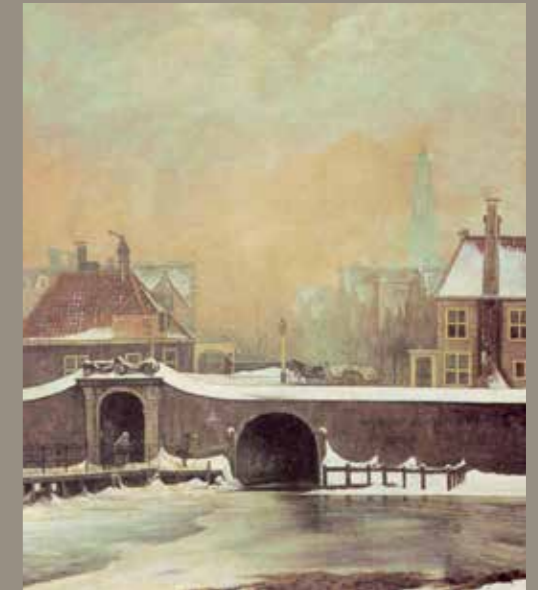
Dit zorgde voor zowel mooie op de Gouden Eeuw geïnspireerde werken als bloedeloze imitaties.¹⁶

Andere kunstenaars wilden de schoonheid van het huidige Nederland in intieme schilderijen weergeven. Dichtbij huis vonden deze kunstenaars hun inspiratie in een behoefte om de poëzie van het alledaagse te verbeelden.¹⁷ Hiervoor kozen zij een bijna hyperrealistische stijl. De belangstelling voor deze werken van rust en intimiteit kan verklaard worden uit de behoefte aan stabiliteit, na de onrustige voorafgaande periode. Naast de voorbeeldfunctie van het verleden, werd dus ook de liefde voor de schoonheid van eigen land aangegrepen om meer nationale eenheid te stimuleren onder de bevolking. De Hollandse natuur werd hiertoe gedreven bezongen in verschillende publicaties.¹⁸ Vaak waren deze publicisten dezelfde die ook het roemrijke verleden propageerden. De dichter en toneelschrijver Adriaan Loosjes Pz. (1761-1818) schreef zowel over de helden van toen (*De laatste zeetocht van admiraal De Ruyter. Een gedicht in 12 boeken*) als over de prachtige natuur van ons land dat hij aan de hand van wandelingen en vaartochtjes beschreef: *Hollands Akardia of wandelingen in de omstreken van Haarlem* uit 1804 en *Katwijk's zomertogtje* van een jaar later.¹⁹ Ook de bekende publicist E.J. Potgieter riep zowel op om het verleden als voorbeeld te nemen, als dat hij zijn liefde voor de schoonheid van ons land bezong, zoals in zijn gedicht *Holland* uit 1832.²⁰

Het intieme stadsgezicht rond 1800

Het stadsgezicht rond 1800 werd beïnvloed door de behoefte om de eigen intieme omgeving weer te geven. Daardoor is een verandering waar te nemen in de keuze van de meeste kunstenaars voor het intiemere stadsgezicht met gewone straatjes, pittoreske hoekjes en charmante doorkijkjes. Geen imposante gebouwen of belangrijke locaties meer, maar meer de eigen omgeving van alledag. De kunstenaars keren zich af van de monumentale, overzichtelijke en daardoor wat afstandelijke stadsgezichten van Ten Compe en Van Pothoven. In het werk van de kunstenaar Gerrit Lamberts (1776-1850) zien we deze verandering. Hij legde in zijn talloze tekeningen alle hoekjes en straatjes van de stad Amsterdam vast, waarbij hij het dagelijkse bezigheden op straat vaak door slechts enkele personen weergaf.²¹

5 Wouter van Troostwijk,
Het Raampoortje te Amsterdam, 1809,
olieverf op doek,
Rijksmuseum, Amsterdam



6 Hendrik Hoogers,
De Heidensche heele Kapel op 't Valkhof,
uijt eene kamer op St. Teunis van
de Hr. Sadnitski, 1810,
pen in bruine inkt, penseel in grijs,
Museum Het Valkhof, Nijmegen





7 Bartholomeus van Hove,
Stadsgezicht met de Oude Kerk te Delft, 1841,
olieverf op paneel,
Kunsthandel Simonis en Buunk, Ede



8 Bartholomeus van Hove,
Winters stadsgezicht, olieverb op paneel,
Kunsthandel Simonis en Buunk, Ede



9 Petrus Vertin,
Winters stadsgezicht,
1838,
olieverf op paneel,
Kunsthandel Simonis
en Buunk, Ede



10 Lambertus Hardenberg,
Hollands stadsgezicht,
olieverf op paneel,
Kunsthandel Simonis en Buunk, Ede



11 Bartholomeus van Hove,
Stadsgezicht met gracht,
pen in bruine inkt, grijs en bruin gewassen
over potlood,
Museum Boijmans Van Beuningen Rotterdam

Een deel van de stadsgezichten komt tot stand vanuit het directe uitzicht uit het (eigen) raam. Zo tekende Hendrik Hoogers (1747-1814) in 1785 'eerste uitzicht van mijn schilderkamer op 't Veer over Nijmegen, Lent, Elst, Resse, Bemmel, Huessen en Arnhem, nae 't leven getekend half October 1785'²². Een soort gelijke tekening maakte de kunstenaar in 1810 vanuit een huis van een kennis (afb.6).²³ Er zijn meer van dergelijke intieme uitzichten vanuit een raam bekend, zoals de meer landelijke vaart bij 's Graveland uit 1818 van de dierenschilder P.G. van Os (1776-1839) of het huis van de kunstenaar in de korte Leidse Dwarsstraat van Gerrit Lamberts (1776-1850).²⁴ Deze composities zijn opvallend ongedwongen.

Een schijnbaar modern en uitzonderlijk stadsgezicht uit de eerste helft van de 19^{de} eeuw is schilderij *Het Raampoortje* te Amsterdam van de jong gestorven kunstenaar Wouter van Troostwijk (1782-1810) (afb.5).²⁵ Het verstilde stadsgezicht in de winter toont een bevroren gracht met het poortje aan de linkerkant. Enkel een vrouw staat in de poort, voor de rest is er niemand te zien, zelfs geen zwierende schaatsers op het ijs.²⁶ De rust van de compositie maakt het schilderij opvallend modern. Dit werk van Van Troostwijk lijkt voor te lopen op de verstilde stadsgezichten van de Kasparus Karsen (1810-1896) en Willem Witsen 1860-1923). De laatste werkte pas aan het einde van de negentiende eeuw en komt in hoofdstuk 2 aan de orde.

Fantasie en werkelijkheid bij Bartholomeus van Hove

De meeste andere kunstenaars die zich in deze tijd toeleggen op het intieme stadsgezicht, kozen voor meer pittoreske taferelen, met enkele mensen op straat. De autodidact Jan Verheijen (1793-1846) is hiervan een goed voorbeeld.²⁷ Een kunstenaar, die zich eveneens liet inspireren door de gedetailleerde stadsgezichten van Jan van der Heijden en de gebroeders Berckheyde is Bartholomeus Johannes van Hove (1790-1880).²⁸ Hij is één van de belangrijkste schilders van stadsgezichten uit de eerste helft van de negentiende eeuw. Van Hove was de zoon van de Haagse vergulder en lijstenmaker Hubertus van Hove (1765-ca. 1830). Hij kwam al op jonge leeftijd bij zijn vader in de zaak. Zijn tekentalent werd opgemerkt door de kunstenaars die in de

zaak hun lijsten kwamen bestellen. Bart koos voor het vak van toneeldecorateur bij de destijds bekende decorschilder J.H.A.A. Breckenheimer (1772-1856). Dankzij deze opleiding volgde hij zijn leermeester op in 1829 als decorschilder van de Haagse Schouwburg, een functie die hij met veel succes bleef beoefenen tot het eind van zijn leven. Verder voltooide Van Hove zijn opleiding rond 1812 aan de Haagse academie. Hove's leermeester Breckenheimer gaf onder andere ook les aan de landschapsschilder Andreas Schelfhout (1787-1870). Toen Van Hove begon met schilderijen te vervaardigen zou Schelfhout hem hebben gezegd: 'jonge Bart je mot liever huize schilderen, leg je liever toe op stadsgezigttjes'.²⁹ En zo geschiedde. Van Hove bestudeerde vooral de stadsgezichten van de meesters uit de zeventiende eeuw zoals de gebroeders Berckheyde, maar vooral Jan van der Heijden. Van deze meester nam Van Hove vooral de combinatie van denkbeeldige gebouwen met bestaande architectuur over. Zo schilderde hij de toren van de Oude kerk in Delft naar de werkelijkheid, maar de huizen ervoor, als ook de brede gracht, zijn niet in deze stad terug te vinden (afb.7).³⁰ In zijn tekening van een stadsgezicht met een gracht zet hij de beschouwer weer op het verkeerde been. De toren lijkt veel op die van Edam, maar de rest van de stad verschilt van de toenmalige realiteit (afb. 11)³¹. Ook de vervallen kerk in een tekening lijkt op die van de St. Bavo te Haarlem, maar deze is nimmer zo in verval geraakt.³²

Van Hove stelde zijn stadsgezichten samen naar zijn studies opgetekend in zijn schetsboeken. Hij reisde naar verschillende steden in Nederland om er de gebouwen te bestuderen. Van Hove fantaseerde er ook lustig op los en combineerde compleet denkbeeldige gebouwen met bestaande architectuur, zoals in dit pittoreske wintergezicht (afb. 8).³³ De kerk in de achtergrond vertoont gelijkenis met de St. Bavo te Haarlem. De torens en poortgebouw in de voorgrond lijken helemaal niet op Nederlandse architectuur, maar eerder op gebouwen uit Duitse steden of Franse architectuur uit de Middeleeuwen en Renaissance. De kerk lijkt ver weg te staan ten opzichte van de torens in de voorgrond. Van Hove gebruikte in zijn schilderijen dezelfde technieken die hij gebruikte bij zijn decorschilderkunst. Hij speelde met het perspectief en gaf zelf in zijn kleinste schilderijen en tekeningen de gebouwen een zekere monumentaliteit mee. Waarschijnlijk inspireerden schilderijen van andere kunstenaars die reizen naar Duitsland

en Frankrijk hadden gemaakt en daar onder de invloed van de Romantiek waren gekomen zoals Wijnand Nuijen (1813-1839), Kasparus Karsen (1810-1896) en Charles Leickert Van Hove tot het schilderen van deze 'vreemde' gebouwen. Voor zover bekend heeft hij zelf geen reizen naar Duitsland en Frankrijk ondernomen, hoewel hij een tijd in Nijmegen vlak bij de Duitse grens heeft gewoond.

Van Hove heeft vele leerlingen gehad als hoofd van de Haagse tekenacademie. Zo gaf hij les aan schilders die zich eveneens in het stadsgezicht zouden specialiseren onder wie Charles Leickert (1816-1907), Petrus Vertin (1819-1893) en Lambert Hardenberg (1822-1900). De eerste ontwikkelde een geheel andere stijl dan zijn leermeester onder invloed van de meest getalenteerde schilder van de Romantiek, Wijnand Nuijen (1813-1839). Vertin en Hardenberg bleven wat betreft hun stadsgezichten voor onder invloed van Van Hove werken, zoals vooral te zien is in Hardenbergs stadsgezicht uit ca. 1840 (afb. 10).³⁴ Hardenberg, die naast stadsgezichten ook landschappen vervaardigde, werd vooral bekend als etsen en als oprichter van de vermaarde Haagse kunstenaarsvereniging Pulchri.³⁵

De Haagse Petrus Vertin schilderde net als zijn leermeester Van Hove een combinatie van fantasie en werkelijkheid (afb. 9).³⁶ Hij gebruikte daarvoor niet diens gedetailleerde, heldere stijl. Deze stadsgezichten van Vertin, in het bijzonder die van winterse straten en gebouwen, zijn meer in de trant van van Van Hove's leerling Leickert geschilderd, zij het dat Vertin minder getalenteerd was. Zijn vermogen om architectuur in het juiste perspectief te schilderen laat soms te wensen over. Daarnaast zijn Vertins winterse stadsgezichten meer pittoresk en zoeter dan die van Leickert. Vertins besneeuwde daken in *Winters stadsgezicht* zijn haast van een kerstmisachtige kitsch. Ook in zijn figuren was Vertin niet sterk. Hij vroeg daarom de Rotterdamse kunstenaar Charles Rochussen (1814-1894) om enkele van zijn stadsgezichten met figuren te stofferen.³⁷

Het romantische stadsgezicht van Wijnand Nuijen

In de ons omringende landen bloeide aan het einde van de achttiende eeuw een nieuwe stroming in de kunsten op: de Romantiek. De Romantiek begon en eindigde voor de literatuur, beeldende kunst en muziek op verschillende

tijdstippen. In de schilderkunst liep de stroming circa 1840 ten einde en maakte daarna plaats voor het Realisme. De Romantiek was meer een mentale instelling dan een specifieke stijl. Kenmerkend was, vooral in Frankrijk, het verzet tegen de erkende godsdiensten en tegen de maatschappelijke orde, gebaseerd op wetenschap en ratio. Emotionele ervaringen van het individu, al dan niet ontleend aan literatuur en andere bronnen uit heden en verleden, dienden als inspiratiebron. Men vond dat kunstmatige barrières, opgeworpen door de maatschappij, de mens weerhielden van zijn oorsprong, de natuur. Maar die natuur was niet altijd aangenaam. De nietigheid van de mens ten opzichte van de woeste, ontembare natuur werd door de kunstenaars met een vaak al even 'woest gehanteerd' penseel. De Romantiek is in het Noordwesten van Europa, met name in Nederland en Duitsland, veel minder heftig van karakter. Niet zozeer de menselijke emotie stond centraal, maar meer het ontzag voor de door God geschapen natuur. De penseelvoering is over het algemeen rustig en gedetailleerd.

Vaak wordt gesteld dat deze Romantiek vrijwel aan Nederland was voorbijgegaan en dat wat er aan Romantiek te bespeuren viel, meer een provinciale aangelegenheid was.³⁸ Dat beeld is niet terecht. De Nederlandse Romantiek kende een heel eigen karakter. Hier stelde men zich wat bedaarder en kalmer op, maar zeker niet minder actief en interessant.³⁹ In Nederland lag minder de nadruk op het ideaal van spontaniteit, het exotische en het weergeven van individuele gevoelens, zoals bijvoorbeeld in Frankrijk. Een groep jonge kunstenaars van wie Wijnand Nuijen de meest toonaangevende schilder was, werden wel beïnvloed door deze Franse Romantiek. Nuijen, Johannes Bosboom (1817-1891), Antonie Waldorp (1803-1866) en de oudere Andreas Schelfhout (1787-1870) reisden naar Frankrijk, naar de Normandische kust en kwamen zo in contact met de Romantische kunst van Eugène Isabey (1803-1886), Théodore Gudin (1802-1888) en de in Normandië werkende Engelse schilder Richard Parkes Bonington (1801-1828).⁴⁰ Hun pastueuze toets, fel kleurenpalet en de lossere penseelvoering werden met name door Nuijen overgenomen.

Wijnand Nuijens talent werd op jonge leeftijd ontdekt. De bakkerszoon trad al op de leeftijd van twaalf jaar toe tot het atelier van Andreas Schelfhout. Daarnaast volgde



12 Wijnand Nuijen, *Winterstadsgezicht*, 1837, olieverf op paneel, Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam



13 Wijnand Nuijen,
Oude Waltoren,
aquarel,
Prentenkabinet der Rijks Universiteit Leiden



14 Antonie Waldorp,
De Helmolen op de stadsvest in Delft, 1836,
olieverf op paneel,
Dordrechts Museum



15 Charles Leickert,
Stadsgezicht, circa 1860,
olieverf op doek,
Haags Gemeentemuseum



16 Charles Leickert,
Stadsgezicht in de winter, 1871,
olieverf op doek,
Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam



17 Willem Koekkoek,
Winters straatje te Enkhuizen, 1892,
olieverf op doek,
Kunsthandel Simonis en Buunk, Ede

18 Kasparus Karsen,
Gezicht op de Laurenskerk te Rotterdam,
pen in bruine en zwarte inkt, bruin en grijs
gewassen over potlood,
Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam



hij lessen aan de Haagse tekenacademie bij Van Hove tussen 1825 en 1829.⁴¹ In dat laatste jaar won hij diverse prestigieuze prijzen. Nuijens kunst vertoonde in deze periode sterke invloeden van zowel Schelfhout als Van Hove. Zijn ontwikkeling werd nauw gevolgd door de critici, die hoopten dat de getalenteerde Nuijnen voor een ware opbloei van de Nederlandse schilderkunst zou zorgen. Hij ontwikkelde zich echter in een andere richting dan de conservatieve critici zich hadden voorgesteld. Geïnteresseerd als hij was in de moderne schilderkunst reisde hij in 1833 naar Frankrijk.

Hij bezocht zowel Parijs als de Normandische kust. Vooral de havengezichten en stadsgezichten van de kunstenaar Isabey waren van grote invloed op Nuijen. Hij kocht een aantal lithografieën van Isabey, waarnaar hij enkele kopieën vervaardigde.⁴² Dankzij de schilder Bonington ontdekte Nuijen de Normandische kust met zijn vissersdorpen. Terug in Nederland waren de critici helemaal niet blij met de schilderijen die Nuijen onder de Franse Romantische invloed schilderde en keerden zich af van ‘...jong en veelbelovend kunstenaar, die hoe langer hoe meer tot den verkeerden Romantische smaak begint over te hellen, en, door den modegeest des tijds medegesleept. Liever een gemakkelijk effect zonder waarheid en natuurlijkheid, dan eene krachtige en levendige uitdrukking der voorwerpen schijnt te bedoelen.’⁴³ Het was vooral Nuijens keuze om af te wijken van de natuurgetrouwe en gedetailleerde weergave van de realiteit door een feller kleurgebruik en lossere penseelvoering die hen zo ergerde.

In zijn stadsgezichten werkte hij zowel in aquarel als in olieverf in deze ‘nieuwe’ stijl. Hij baseerde zich voor zijn stadsgezichten op schetsen die hij had gemaakt tijdens zijn reizen door Frankrijk en later ook Duitsland. Daarbij hield Nuijen zich niet aan de werkelijkheid, maar componeerde zijn eigen pittoreske straten en pleinen in ‘Franse’ steden. De stadsgezichten van Isabey en Bonington beïnvloedden Nuijen bij zijn composities. Het meeste echter werd hij geïnspireerd door de stadsgezichten van de kunstenaar Samuel Prout (1783-1852). Deze Engelse kunstenaar verlevendigde zijn steden met pittoreske, denkbeeldige architectuur en bonte groepen figuren in de straten. Opmerkelijk waren de fel gekleurde doeken die over bruggen en vensterbanken

hingen en zo de stad een kleurrijk aanzien gaven.⁴⁴ Nuijen schilderde vele stadsgezichten in olieverf en aquarel, maar weinige daarvan zijn gedateerd. Het *Winters stadsgezicht* uit Museum Boijmans Van Beuningen is dat wel: 1837 (afb. 12).⁴⁵ Het is een goed voorbeeld van zowel de losse penseelvoering waarover de critici vielen, als de levendige groep figuren in de voorgrond, die doen denken aan de figuren in de stadsgezichten van Prout. Doet het huis rechts met zijn trapgevel nog Hollands aan, de stad is echter niet te determineren. Het stadsgezicht baseerde Nuijen waarschijnlijk op één of meer van zijn schetsen die hij tijdens zijn reizen vervaardigde. Dat geldt ook voor de aquarel van de *Oude Waltoren* (afb. 13).⁴⁶ Deze ongedateerde aquarel toont een vermoedelijk middeleeuwse toren met in de achtergrond een grote toren van waarschijnlijk een kerk. Het geheel doet denken aan een Franse of Duitse stad.

Nuijen leek van de kritische opmerkingen van de critici niet onder de indruk. Hij ging door op de ingeslagen weg. Hij beïnvloedde zelfs de bevriende schilders Antonie Waldorp, Johannes Bosboom (1817-1891) en Salomon Verveer (1813-1876), zijn leerling Leickert en zelfs zijn leermeester Schelfhout. Zijn loopbaan bleek echter van korte duur. In 1839 stierf hij aan de gevolgen van tuberculose, slechts 26 jaar oud. Na zijn dood was iedereen ineens zo vol lof over Nuijen dat ‘de bombastische toon van de gedenkschriften doet vermoeden dat men onbewust opgelucht was bij de voortijdige dood van deze kunstbroeder, wiens verontrustende genie men nu onbeschroomd kon prijzen.’ aldus John Sillevs in zijn catalogus over Nuijen uit 1977.⁴⁷

De vriendenkring rond Nuijen

De vrienden van Nuijen, die de fakkel van de Franse Romantiek in de Nederlandse schilderkunst hadden kunnen overnemen, kozen echter voor om naar een meer conventionele en geaccepteerde stijl terug te keren. Mogelijk gebeurde dit onder invloed van de kunstcritici. Bosboom, die in zijn vroege stadsgezichten duidelijk onder invloed van Nuijen stond, distantieerde zich van zijn beoogde rol van opvolger.⁴⁸ Hij schoof deze rol door naar Waldorp, één van Nuijens beste vrienden die hem niet alleen vergezeld had op zijn reizen naar Frankrijk en Duitsland, maar die ook in

diens laatste weken nog intensief met hem was opgetrokken. Hoewel Waldorp tien jaar ouder was, werd hij sterk beïnvloed door zijn jongere vriend. In 1836 schilderde hij de *Helmolen op de stadsvest in Delft* (afb. 14).⁴⁹ Dit schilderij doet sterk denken de afbeelding van een afgetopte molen die Nuijen in 1829 vervaardigde.⁵⁰ De molen met op de achtergrond de toren van de Oude Kerk te Delft, werd ook wel Oranjeboom genoemd. De imposante molen was gebouwd in 1774 op de vroegere Heltoren. De zogenaamde stellingmolen werd gebruikt voor het malen van loodwit voor de plateelbakkerijen voor de productie van het bekende Delftse aardewerk. In 1837 werd de molen voor afbraak verkocht.⁵¹

De Haagse Waldorp volgde lessen aan de plaatselijke academie en trad in de leer bij de decorschilder Breckenheimer, bij wie ook Van Hove lessen had gevolgd. Waldorp legde zich aanvankelijk toe op het schilderen van stads- en dorpsgezichten, havens en stranden, waarbij hij de losse penseelvoering en vooral het bonte palet van Nuijen overnam. Echter diens denkbeeldige steden waren niets voor Waldorp, die zich vooral aan de topografische juistheid hield. Helemaal realistisch waren zijn stadsgezichten niet. Hij stoffeerde zijn schilderijen met figuren in zeventiende-eeuwse kledij. Het stadsgezicht bleek niet zijn favoriete thema en vanaf 1838 legde Waldorp zich alleen nog maar toe op riviergezichten. Deze schilderijen waren echter van beduidend mindere kwaliteit, dan de stadsgezichten die Waldorp onder invloed van Nuijen wist te vervaardigen.

Nuijen deelde met Antonie Waldorp en Salomon Vermeer een atelier op het Haagse Binnenhof in de zogenaamde Loterijzaal. Zij stonden bekend als vrolijke schilders die graag in de avonduren in de zaak van kastelein Peeters wat dronken en grappen maakten met hun collegae Charles van Rochussen, Johannes Bosboom en Huib van Hove (1814-1864) de zoon van Bartholomeus van Hove.⁵² Salomon Nuijens vriend Vermeer reisde in 1837 na Nuijen naar Parijs en de Normandische kust. Hij schilderde naast dorps- en strandgezichten om en nabij Scheveningen, ook een aantal stadsgezichten. In tegenstelling tot Waldorp waren Vermeers stadsgezichten meestal fantasie. In zijn vroege stadsgezichten van 'Duitse en Franse' steden bleef hij dicht bij de composities en schilderijstijl van zijn vriend Nuijen.⁵³ In de werken van na circa 1850 koos Vermeer

voor meer realistische afbeeldingen van voornamelijk het vissersdorp Scheveningen.⁵⁴ Daarnaast veranderde hij ook zijn werkwijze. Deze Scheveningse werken zijn gedetailleerder en vaak minder levendig dan Vermeers vroege schilderijen.⁵⁵

De leerling Charles Leickert

Charles Leickert was één van Nuijens leerlingen die zich veel met het stadsgezicht heeft beziggehouden. In 1816 werd Leickert te Brussel geboren als zoon van een Duitse kamerdienaar aan het hof van Koning Willem I.⁵⁶ Kort daarna verhuisde de familie mee met het hof naar Den Haag, toen de koning deze stad als residentie koos. Vader Leickert onderkende al snel het tekentalent van zijn zoon en gaf hem al in 1827 op als leerling bij Bartholomeus van Hove. Een jaar later overleed vader Leickert, maar de jonge Charles kon toch verder leren dankzij de gratis lessen die zijn moeder wist te bepleiten bij de Teekenschol in Den Haag. Toen zijn moeder in 1830 overleed aan tuberculose, kon hij dankzij bemoeienis van Koning Willem I zijn opleiding voltooien.

Acht jaar later werd hij aangenomen als leerling op het atelier van Wijnand Nuijen. Het werd tevens het jaar van zijn debuut op de Tentoonstelling der Levende Meesters. De invloed van Nuijen op Leickert was groot. Vooral in het stadsgezicht koos Leickert net als zijn meester voor romantische, pittoreske stadsgezichten met intieme straatjes. Hij bleef echter meer in de gedetailleerde stijl van Van Hove werken, dan dat hij de losse penseelvoering van Nuijen overnam (afb. 15).⁵⁷ In het hier afgebeelde schilderij van het Haags Gemeentemuseum, koos Leickert zelfs voor de vrolijk geel gekleurde doeken die uit de vensters hangen. Zoals eerder beschreven gebruikte Nuijen dit element eveneens in zijn stadsgezichten, een idee dat hij op zijn beurt over had genomen van de stadsgezichten van Samuel Prout. Leickert beviel dit stadsgezicht blijkbaar zo goed dat hij een vrijwel exacte versie vervaardigde, dat bekend staat als *Stadsgezicht te Nijmegen*.⁵⁸ Dit impliceert dat het onbekende stadsgezicht van het Haags Gemeentemuseum ook Nijmegen zou kunnen zijn. De toren zou die van de St Stevenskerk moeten zijn. Leickert schilderde en tekende vaker favoriete thema's meerdere malen, waarbij hij gerust zomerse tafereelen veranderde in winterse landschappen of stadsgezichten en andersom.



19 Kasparus Karsen,
Stadsgezicht, 1860,
olieverf op doek,
Haags Gemeentemuseum



20 Jan Weissenbruch,
*Binnenplaats bij het stadhuis
te Culemborg, 1882,*
olieverf op doek,
Dordrechts Museum



21 Jan Weissenbruch,
De vleeshal aan de Groenmarkt te Den Haag,
olieverf op doek,
Haags Gemeentemuseum



22 Cornelis Springer,
De markt en het stadhuis te Naarden, 1863,
olieverf op doek,
Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam



23 Cornelis Springer, *De Grote of St. Bavokerk te Haarlem gezien vanuit de St. Jansstraat, 1870*, aquarel en gouache over zwart krijt, Particuliere collectie met dank aan Mark Smit Kunsthandel, Ommen

Sterfgevallen bleven Leickert achtervolgen tijdens zijn opleiding want in 1839 overleed zijn leermeester Nuijen. Gelukkig kon hij zijn laatste periode van zijn opleiding bij Andreas Schelfhout in de leer. Schelfhouts invloed was groot op het werk van Leickert, maar dit beperkt zich voornamelijk tot de landschappen van de schilder. Vooral de winterlandschappen van Leickert zijn nauw verwant aan Schelfhout, die hierin een ware meester was. Leickert schilderde zijn hele leven zowel stadsgezichten als landschappen. In zijn stadsgezichten bleef de invloed van Nuijen aanwezig (afb. 16).⁵⁹ Echter wanneer dit winterse stadsgezicht van Leickert vergeleken wordt met het eerder besproken stadsgezicht van Nuijen, dan valt op hoeveel meer detail en verfijning Leickert toont. Maar het stadsgezicht is ook minder vlot geschilderd en de compositie is minder verrassend dan bij Nuijen.

Leickert reisde regelmatig naar Duitsland, waar hij inspiratie vond en zijn werk ook goed verkocht. Hij ontwikkelde zich niet verder als schilder en koos telkens de vertrouwde thema's. Toen zijn werk meer kritiek te verduren kreeg en als ouderwets bestempeld werd, vertrok hij in 1887 definitief naar het Duitse Mainz, de stad waar zijn vrouw vandaan kwam. Na de dood van de schilder verkocht deze zijn ateliernalatenschap aan het Landesmuseum van Mainz.

Het stadsgezicht in de traditie van Van Hove, Nuijen en Leickert kende veel navolging. Zelfs tot aan het einde van de negentiende eeuw schilderden kunstenaars pittoreske, vaak winterse stadsgezichten met een combinatie van herkenbaar realistische gebouwen en denkbeeldige architectuur. Hoewel sommige werken aantrekkelijk zouden kunnen worden genoemd, waren deze meesters toch minder getalenteerd dan hun voorgangers. Eén van hen was Willem Koekkoek (1839-1895) leerling van zijn vader Herman Koekkoek (1815-1882), die weer een broer was van het grootste talent van de familie: de landschapsschilder Barend Cornelis Koekkoek (1803-1862). Willem Koekkoek schilderde voornamelijk pittoreske winterse stadsgezichtjes, waaronder dit wat merkwaardige straatje in Enkhuizen. (afb. 17).⁶⁰

Het monumentale en imaginaire stadsgezicht van Kasparus Karsen

Trok Nuijen in 1833 naar Frankrijk om daar zijn inspiratie te zoeken, andere kunstenaars richtten zich vooral op Duitsland. De steden langs de Rijn, tot aan Wenen en Praag werden frequent bezocht. De Nederlandse kunstenaars voelden zich meer verwant met de Duitse Romantiek, waar eerder het ontzag voor de door God geschapen natuur centraal stond, dan het verbeelden van individuele emoties, zoals in Frankrijk gebeurde. Deze natuur werd niet afgebeeld als een woest en ontembaar fenomeen door de Duitse schilders. Ze legden meer de nadruk op de harmonie tussen mens en natuur. Omdat de Nederlandse kunstenaars in deze periode eveneens zochten naar harmonie in de directe omgeving en de natuur, was de gelijkenis met de Duitse schilders uit de Biedermeierperiode dan ook groot.⁶¹

Kasparus Karsen (1810-1896) was één van die kunstenaars die veelvuldig naar Duistland reisde voor inspiratie.⁶² Hij was de zoon van een Amsterdamse meubelmaker. De eerste lessen in de tekenkunst kreeg hij van zijn oom Pieter George Westenberg (1791-1873), schilder van landschappen en stadsgezichten. Karsen nam vervolgens les bij de landschapsschilder Hendrik Gerrit ten Cate (1803-1856) en studeerde tot slot van 1825 tot 1827 aan de Amsterdamse academie voor Beeldende Kunsten. Helaas bleek Karsen niet in staat om in een korte periode zich te vestigen als zelfstandig kunstschilder. Om in het levensonderhoud van zijn kinderrijke gezin te voorzien, moest hij vanaf 1830 vier jaar lang werken als huis- en sieraadschilder. Tijdens deze periode besloot hij een keuze te maken voor een specialisatie en legde zich toe op het schilderen van stadsgezichten. Zijn vroege weergaven van de meestal denkbeeldige steden staan vol met Nederlandse huizen met trapgevels en op de vaak bevroren grachten schaatsen mannen en vrouwen in zeventiende-eeuws kostuum.⁶³ Met deze stadsgezichten had hij redelijk succes, zodat hij een grote reis naar Duitsland kon maken.

Karsen reisde in 1837 langs de Rijn en Donau naar steden als Koblenz, Frankfurt, Dresden tot aan Wenen en Praag toe.⁶⁴ Hij raakte onder de indruk van de vele middeleeuwse gebouwen uit de tijd van de grote kathedralen. Deze architectuur werd

gezien als de beste expressie van het Christelijk geloof.⁶⁵ Karsen legde in talloze schetsen de steden en gebouwen die hij onderweg tegenkwam vast. Deze schetsen dienden hem op zijn Nederlands atelier weer tot inspiratie. Hoewel hij geen les had gehad van Bartholomeus van Hove, liet Karsen zich voor zijn stadsgezichten wel door deze schilder inspireren. Daarnaast bestudeerde hij de oudere stadsgezichtenschilders Berckheyde en Van de Heyden. De precisie in de weergaven van de gebouwen met oog voor detail en het heldere licht nam hij van deze meesters over. Net als Van Hove combineerde hij vaak bestaande gebouwen met pure fantasie. Karsen voegde ook aan bestaande gebouwen fantasievolle elementen toe.⁶⁶ In de tekening van de *St. Laurenskerk te Rotterdam* is de omgeving topografisch onjuist, maar de Laurenskerk zelf wel vrijwel geheel volgens de realiteit weergegeven (afb. 18).⁶⁷ Echter niet iedereen identificeerde de kerk als die van Rotterdam. Zo komt het dat een schilderij met dezelfde voorstelling in het Stedelijk Museum te Amsterdam abusievelijk de titel draagt van een stadsgezicht met de Grote Kerk te Dordrecht.⁶⁸ Opvallend in het werk van Karsen is de grote ruimtelijkheid en monumentaliteit die hij zijn fantasiesteden meegaf. Zoals te zien is in het schilderij *Stadsgezicht* uit het Haags Gemeentemuseum, waarbij aan een brede gracht forse gebouwen opreizen die zeker niet Nederlands aandoen (afb. 19).⁶⁹ Dit stadsgezicht, dat geen herkenbare realistische gebouwen toont, is een mooi voorbeeld van Karsens bloeiperiode. In prachtige koele kleurcombinaties zet hij het monumentale stadsgezicht in een warm zonlicht. De detaillering in de gebouwen met aandacht voor het kleinste onderdeel, doet denken aan de bijna zakelijk realistisch geschilderde stadsgezichte van Jan Weissenbruch (1822-1880). Dit komt ook tot uiting in het afwisselend weergegeven van fel belichte gebouwen en donkere schaduwpartijen.

Hoewel Karsen aanvankelijk succes had met zijn stadsgezichten, was zijn moeizaam karakter en grote mond er debet aan dat hij te weinig verkocht om er van te kunnen leven met zijn grote familie, die na drie huwelijken bestond uit maar liefst veertien kinderen. Hij zag zich genooddaakt om een fotozaak te beginnen. Opmerkelijk is dat hij zeer waarschijnlijk de fotografie nooit heeft gebruikt als basis voor zijn werk, zoals kunstenaars Willem Witsen en George

Hendrik Breitner dat aan het einde van de negentiende eeuw wel deden. Karsen, die naast zijn fantasiesteden ook zeer realistische stadsgezichten schilderde, zag deze technische uitvinding enkel als middel tot reproductie. Hij weigerde de fotografie voor zoiets verhevens als kunst zou gebruiken. Karsen wist noch met zijn fotozaak, noch met zijn schilderijen de armoede te voorkomen. Hij raakte verbitterd en eenzaam. Karsen stierf tijdens een reis naar Duitsland met zijn zoon, de schilder Eduard Karsen (1860-1941).

Schilder van architectuur, Jan Weissenbruch (1822-1880)

Jan Weissenbruch was de iets oudere neef van de landschapschilder van de Haagse School Johannes Hendrik Weissenbruch (1825-1880).⁷⁰ Jan studeerde aan de Haagse academie onder leiding van Salomon Verveer en nam lessen bij Antonie Waldorp. Het is niet ondenkbaar dat deze meesters Weissenbruch wezen op de werken van hun vriend en voorbeeld Wijnand Nuijen. De jonge kunstenaar debuteerde dan ook in 1839 op de *Tentoonstelling van Levende Meesters* met een schets naar een stadsgezicht van Nuijen.⁷¹ Hij bestudeerde ook de inspirators van Nuijen, waaronder de kunstenaar Samuel Prout.⁷² Net als Nuijen vervaardigde Weissenbruch eveneens tekeningen naar de lithografieën van Prout. Hij werd zo enthousiast over deze prenten dat hij zich de kunst van het lithograferen eigen maakte en vervaardigde tal van stadsgezichten in deze grafische techniek voor het periodiek *De Kunstkronijk*. Ook naar de oude meesters van de Gouden Eeuw mocht Weissenbruch graag studeren. Hij kocht verschillende etsjes van en prenten naar werken Van Ostade, Rembrandt en andere schilders en etsers van de zeventiende eeuw.⁷³

Toch ontwikkelde Weissenbruch zich niet als een schilder van romantische drukbevolkte stadsgezichtjes in de stijl van zijn voorgangers, maar koos hij voor een realistische en heldere weergave van gebouwen. Hierbij ging zijn interesse niet uit naar de mooie façade aan de voorkant, maar koos hij veelal voor de achterkant van een gebouw of een stil binnenplaatsje. Weissenbruch lijkt hierbij een hyperrealisme na te streven waarbij hij elke scheur in het pleister en de bakstenen muur wil vastleggen. Echter uit zijn studies blijkt dat de kunstenaar ook zeker veranderingen aanbracht als dit



24 Cornelis Springer, *St. Bavokerk en de Vleeshal te Haarlem, 1870*, olieverf op doek, Dordrechts Museum



25 Adriaan Eversen, *Bedrijvigheid in een zonnig straatje, 1867*, olieverf op paneel, Mark Smit Kunsthandel, Ommen



26 J.C.K. Klinkenberg,
De Korte Vijverberg aan de Hofvijver te Den Haag, 1876,
olieverf op doek,
Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam

het gebouw ten goede kwam. Van het uiteindelijke schilderij van de *Binnenplaats bij het stadhuis te Culemborg* van 1882 uit de collectie van het Dordrechts Museum zijn nog twee voorstudies bewaard gebleven waaraan men kan zien hoe de schilder zijn compositie veranderde (afb. 20).⁷⁴ In het schilderij maakte Weissenbruch het hoge gebouw links breder dan in zijn krijtstudie. Verder verkleinde het raam naast de regenpijp en boven dit raam liet hij de pijp wat rechter naar links lopen. Alles aan het gebouw lijkt rechter en strakker in het schilderij ten opzichte van de tekeningen. Weissenbruch deed dit vaker. Zijn interesse richt zich voornamelijk op de structuur van de architectuur en niet op een pittoresk afgebokkelde muur.⁷⁵ Daarom legde hij ook de binnenplaats vast en niet de met gotische elementen rijk versierde façade van het stadhuis van Culemborg.

Weissenbruch schilderde ook meer conventionele stadsgezichten zoals het gezicht op de Groenmarkt in Den Haag (afb. 21).⁷⁶ Hij reisde niet graag. Tot 1850 bleef hij enkel in de nabije omgeving van Den Haag. Pas daarna verlegde hij zijn werkterrein naar andere steden in Zuid-Holland. Slechts éénmaal reisde hij naar het Belgische Luik in gezelschap van de schilder Johannes Bosboom. De laatste tien jaar van zijn leven leed de kunstenaar aan een vorm van pleinvrees. Weissenbruch werd veelvuldig geprezen door contemporaine critici en werd rond 1850 beschouwd als één van de beste schilders van het stadsgezicht. Enkel de door het publiek meer geliefde Cornelis Springer (1817-1891) moest hij naast zich dulden.

Cornelis Springer en het populaire stadsgezicht

Cornelis Springer werd in 1817 te Amsterdam geboren als zoon van de aannemer Willem Springer.⁷⁷ De meeste zonen in het gezin traden in het voetspoor van vader Willem en werden architect of timmerman. De liefde voor architectuur was Cornelis Springer dan ook niet vreemd. Na een korte opleiding bij de rijtuigschilder Andries de Wit (1768-1842) studeerde de jonge kunstenaar aan de Tekenschool in Amsterdam onder leiding van de landschapsschilder Hendrik Gerrit ten Cate. In 1835 verliet Springer de Tekenschool om les te nemen op het atelier van Kaspar Karsen die toen al naam gemaakt had als schilder van stadsgezichten. Het

werk van Karsen was van grote invloed op Springer. De jonge kunstenaar leerde van Karsen dat er behalve het schilderen van topografisch juiste stadsgezichten, ook de mogelijkheid bestond om bestaande gebouwen te omringen met denkbeeldige architectuur. Ook leerde Springer om fantasievolle elementen toe te voegen aan bestaande gebouwen als dit de compositie ten goede kwam. De vroege werken van Springer zijn in een zelfde heldere precieze wijze geschilderd als de stadsgezichten van zijn leermeester. Net als Karsen maakte Springer verschillende reizen naar Duitsland (1841 en 1844) en vervaardigde hij op de Duitse architectuur gebaseerde fantasiesteden. Pas rond 1850 sloeg Springer zijn eigen weg in en legde zich toe op het realistische stadsgezicht. Naast de lessen van Karsen had Springer veel belangstelling voor de meesters van de Gouden Eeuw. Niet alleen de schilders van stadsgezichten onder wie Berckheyde en Van der Heijden hadden zijn interesse, maar ook de genreschilders zoals Jan Steen (1625/26-1679). De figuren in Springers straten zijn hierop gebaseerd. Hierin verschilde Springer wezenlijk met zijn leermeester Karsen, die vrijwel geen mensen in zijn stadsgezichten opnam (afb. 22).⁷⁸ Hij volgde met zijn drukbevolkte straten ook de traditie van zijn voorgangers in de negentiende eeuw, zoals Leickert.

Springer maakte zeer gedetailleerde voorstudies ter plaatse in potlood voorzien van datum en plaats- en straatnaam. Deze studies bewaarde hij zorgvuldig en greep soms zelfs jaren later er naar terug, om een schilderij van een bepaalde stad te vervaardigen. Naar deze potloodtekeningen maakte hij vaak een compositiestudie in zwart krijt die hij opwerkte met oostindische inkt, aquarel en gouache. Deze studie diende als voorstudie voor het uiteindelijke schilderij.⁷⁹

Een mooi voorbeeld van een dergelijke aquarel is de hier afgebeelde tekening (afb. 23) van een Haarlems stadsgezicht.⁸⁰ Het zicht op de St. Bavo vanuit de St. Jansstraat tekende Springer twee jaar eerder, in juni 1868, waarschijnlijk ter plekke. De in zwart krijt uitgevoerde tekening verschilt op maar een paar details van de aquarel.⁸¹ Zelfs de mensen op straat en de koets met het witte paard nam Springer over in zijn aquarel. Er bestaat ook nog een schilderij dat eveneens nauwkeurig de zwartkrijt tekening volgt.⁸² Haarlem was een geliefde stad van Springer en hij tekende en schilderde deze

meerdere malen gedurende zijn loopbaan, waarbij hij vrijwel altijd de omgeving van de St. Bavo koos (afb. 24).⁸³ Springers werk moet niet gezien worden als topografisch juiste weergaven van steden zoals bij een foto.⁸⁴ De kunstenaar veranderde rustig grote en kleine zaken in zijn compositie als hij dit nodig achtte voor de uiteindelijke compositie. Zo kon hij een raam of een deur van grootte veranderen, een boom verplaatsen, maar ook een mooie gevel van een huis elders in de stad naast die van zijn hoofdonderwerp zetten zodat het leek of de straat enkel fraaie façades kende. Maar wat hij het meeste toepaste was het ‘propotioneren’ van een gebouw, zoals ook Weissenbruch deed. Springers gebouwen moesten mooi in evenwicht zijn en als daarvoor een muur wat moest worden verbreed of een dak want minder puntig, dan aarzelde de kunstenaar niet dit te veranderen.

De waargenomen werkelijkheid was niet van belang voor Springer en zijn tijdgenoten. De realiteit was meer een uitgangspunt waarvan afgeweken kon worden indien de compositie daarom vroeg en hiermee een beter eindresultaat kon worden bereikt. Niet alleen huizen en bomen konden worden verplaatst, ook de toevoeging van een raam, luik of de verbreding van een muur kon een betere vlakverdeling opleveren en zo meer evenwicht in de compositie brengen. In de negentiende eeuw betekende deze aanpassingen geen aantasting, maar eerder een verbetering van de werkelijkheid.

Springers werken waren populair. De meeste critici waren lovend en de kunstenaar wist vele prijzen in de wacht te slepen. Maar vooral het publiek had grote belangstelling voor zijn werk en bestelde stadsgezicht na stadsgezicht bij de meester. Gelukkig had de kunstenaar een zeer grote werkdrijf zodat hij aan de grote vraag kon voldoen. Springer bereikte een grote welvaart, die in schril contrast stond met de loopbaan van zijn vroegere leermeester Karsen. Zelf had hij vrijwel geen leerlingen. Adriaan Everesen (1818-1897) was één van de weinige studenten op zijn atelier. Hoewel geen onverdienstelijk kunstenaar, zijn de meestal gefantaseerde stadsgezichten van Eversen wat stijver in uitvoering dan de straten en gebouwen van Springer (afb. 25).⁸⁵

Een ouderwetse realist

‘Zijn eigenlijke naam heeft Klinkenberg te danken aan de zon die hij zo eigenaardig op zijn doeken weet te nodigen. Zo is de korte Vijverberg uit 1876, waar men de zon tussen en op de kastanjabomen ziet glanzen, verrassend schoon en zeker wel het meest uitblinkende van het geen Klinkenberg heeft gewrocht. Later toverde hij dezelfde zon op gezichten te Nijmegen, Sneek, Delft en elders. Zijn procedé blijft bewonderenswaardig, doch in concentratie van licht komt nu en dan iets vreemds, dat minder aan de warme tintelende zon, dan wel aan de uitwerking van electricisch licht herinnert.’ Aldus de criticus Johan Gram in 1880 over het schilderij *De Korte Vijverberg aan de Hofvijver te Den Haag* van de schilder Johannes Chistiaan Karel Klinkenberg (1852-1924) uit 1876 (afb. 26).⁸⁶

De kunstenaar die tijdens zijn leven geliefd was bij het publiek, werd minder gewaardeerd door de contemporaine critici. Begrijpelijk, want toen Klinkenberg zijn hoogtepunt bereikte, rond 1880-1890, was de moderne kunstwereld met heel andere zaken bezig dan met precies geschilderde, altijd zonnige stadsgezichten. Het is bijna niet te geloven dat Klinkenbergs realistische werk gelijk ontstond met de impressionistische stadsgezichten van George Hendrik Breitner (1857-1923) en de rake, snelle schetsen van diensters op de grachten van Isaac Israëls (1865-1934).⁸⁷ Ook de stemmige landschapsimpressies van de meesters van de Haagse School lijken Klinkenberg totaal koud gelaten te hebben. Met hen vergeleken was Klinkenberg echt een ouderwetse realist. Deze in Den Haag geboren schilder bezocht hier de academie en volgde lessen bij onder andere de genreschilder Christoffel Bisschop (1828-1904).⁸⁸ Klinkenberg trad aanvankelijk in diens voetsporen met dezelfde genretaferefen als zijn leermeester. Pas rond 1870 legde hij zich toe op het schilderen van stadsgezichten en het gezicht op de Hofvijver is één van zijn eerste grote stukken, dat meteen na expositie bij de Driejaarlijkse Tentoonstelling werd aangekocht voor het vorstelijke bedrag van f 1200,— door de vaak conservatief oordelende Vereeniging van Voorstanders der Kunst in Rotterdam die het schonk aan Museum Boijmans Van Beuningen.⁸⁹ Klinkenberg bereidde het werk nauwkeurig voor door middel van zeer gedetailleerde schetsen (afb. 27).⁹⁰



27 J.C.K. Klinkenberg,
Gezicht op de Hofvijver met het Mauritshuis, ca. 1876,
pen en penseel in bruine inkt,
Haags Gemeentearchief, Den Haag

Het is merkwaardig dat een kunstenaar die zo precies de werkelijkheid wil schilderen het gebruik van fotografie waarschijnlijk niet heeft benut. Klinkenberg liet in zijn ateliernalatenschap een enorme hoeveelheid tekeningen van allerlei steden na, voorzien van verschillende aantekeningen behalve een datering. Hij volgde dezelfde werkwijze als Springer en maakte eerst een studie in krijt die hij later op zijn atelier uitwerkte in pen en inkt en/of aquarel. In zijn schilderijen lag zijn kracht bij de weergave van de gebouwen die hij in verf steentje voor steentje opbouwde. Klinkenberg schilderde een groot aantal gebouwen en straten in Den Haag, plekken die er nu heel anders uitzien, zoals *De Gevangenpoort* (afb. 28).⁹¹ De gebouwen rechts van de poort zijn al geruime tijd afgebroken om plaats te maken voor een weg langs de hofvijver. Het werk is helaas niet gedateerd, iets wat Klinkenberg vaak verzuumde. In 1887 verliet hij Den Haag voor Amsterdam, waar hij met veel succes zijn



28 J.C.K. Klinkenberg,
De Gevangenpoort te Den Haag,
olieverf op paneel,
Particuliere collectie

loopbaan voortzette (p. 119).⁹² Er was veel vraag naar zijn ouderwetse stadsgezichten, waarin vrijwel elk spoor van het moderne stadsleven met trams, auto's, straatverlichting en vooral veel mensen op straat werd vermeden. Klinkenberg kon veel hogere prijzen vragen dan bijvoorbeeld zijn tijdgenoot Breitner. Hij vervulde vele bestuurlijke functies en nam actief deel aan het kunstleven in de hoofdstad. Klinkenberg was vaak vertegenwoordigd op tentoonstellingen. Pas aan het einde van zijn leven trok hij zich meer en meer terug op zijn atelier en voelde hij zich niet meer thuis bij de moderne garde.

De meer moderne meesters van het stadsgezicht uit onder wie Breitner, Israëls en Arntzenius hadden heel andere opvattingen over het schilderen van de stad. Zij wilden het moderne stadsleven in al haar facetten weergeven met de mens in de hoofdrol. De architectuur van de stad verdween bij hen naar de achtergrond.

Het stadsgezicht aan het einde van de negentiende eeuw

Marieke van der Heijden

De stadsgezichten die geschilderd werden aan het einde van de negentiende eeuw verschillen erg van de stadsgezichten die eerder die eeuw werden gemaakt. In dit hoofdstuk komt aan de orde wat er veranderde aan het stadsgezicht in het laatste kwart van die eeuw. Na de korte bloeiperiode van de Romantiek vervielen de meeste schilders in een eindeloos herhalen van een steeds meer geïdealiseerd, zoet en clichématig stadsgezicht. Het werd een ongeïnspireerde en haast fabrieksmatige productie van stadsgezichten, waarmee werd voldaan aan de grote vraag van het publiek. Dit is goed te zien aan het oeuvre van matige kunstenaars zoals Jacob Jan Coenraad Spöhler (1837-1894).

De verandering in de weergave van het stadsgezicht die zichtbaar werd in zowel de stijl van schilderen als de wijze waarop het onderwerp in beeld gebracht werd, hangt samen met een aantal veranderingen in de schilderkunst die zich vanaf het midden van de eeuw voltrokken. Zoals de opkomst van het Realisme, een nieuwe stroming in de schilderkunst die zich voor het eerst in Frankrijk manifesteerde. Het was een reactie enerzijds op de suikerzoete romantische voorstellingen en anderzijds op de geïdealiseerde

voorstellingen van het academische Classicisme van eerder die eeuw. Het Realisme richtte zich op onderwerpen uit het dagelijkse leven en probeerde zo getrouw mogelijk de werkelijkheid weer te geven. Uit deze stroming ontstond de School van Barbizon, die zich vooral richtte op het weergeven van de natuur. Deze Franse kunstenaars schilderden in de bossen van Fontainebleau bij Parijs in de open lucht rechtstreeks naar de natuur. Het was een ware revolutie in de schilderkunst. Kunstenaars tekenden aanvankelijk vooral direct naar de natuur, om deze schetsen vervolgens op het atelier uit werken, maar uiteindelijk werden vooral ter plekke met penseel en olieverf op doek of paneel impressies van de natuur vastgelegd.¹

Kunstenaars zoals Jules Dupré (1811-1889), Theodore Rousseau (1812-1867), Camille Corot (1796-1875) en Constant Troyon (1810-1865) inspireerden jonge Nederlandse schilders om ook in eigen land naar buiten te trekken om het fraaie Nederlandse landschap te gaan vastleggen. Onder leiding van Johannes Warnardus Bilders (1811-1890) vestigden zich een aantal schilders voor korte of langere perioden in het schilderachtige Oosterbeek, dat door zijn afwisselende



¹ Jacob Maris, *Gefantaseerd stadsgezicht*, ca. 1875-1880, olieverf op doek, Haags Gemeentemuseum



2 Jacob Maris,
Gefantaseerd stadsgezicht, ca. 1875-1880,
olieverf op doek,
Museum Mesdag, Den Haag

natuur zo geschikt was om als Nederlands Barbizon door te gaan. De meeste schilders die tot de latere Haagse School worden gerekend hebben in Oosterbeek gewerkt, zoals o.a. de gebroeders Maris, Paul Gabriël (1828-1903) en Anton Mauve (1838-1888).²

De meesters van de Haagse School, waar naast bovengenoemde schilders ook Willem Roelofs (1822-1897), Hendrik Willem Mesdag (1831-1915) en Jozef Israëls (1824-1911) gerekend worden, waren vertegenwoordigers van de moderne, realistische landschapschilderkunst. Rond 1870 was het merendeel van deze schilders in het nog landelijke en groene Den Haag woonachtig. In de hofstad, waar koning en regering gevestigd waren, bloeide het kunstklimaat zowel in artistiek als commercieel opzicht. Belangrijk hiervoor waren diverse toonaangevende kunstenaarsverenigingen als Pulchri en kunsthandels zoals de Haagse vestiging van de Franse kunsthandel Goupil. De realistische verbeelding van het landschap of het dagelijkse leven en de gedempte, haast 'grijze' kleuren waren de meest in het oogspringende overeenkomsten tussen de verschillende meesters. Hun voorkeur ging uit naar de ongerepte natuur in de omgeving van Den Haag, de plassen bij Nieuwkoop en Noorden, de vissersdorpen Scheveningen en Katwijk en de landelijke omgeving van Laren.

Het realisme van de Haagse School kende echter zijn grenzen. Vrijwel elke verbeelding van elementen die zouden kunnen wijzen op het moderne leven in de negentiende eeuw, zoals de opkomende industrialisatie, werd zorgvuldig gemedend, de afbeelding van een enkele stoomtrein door Gabriël en Mesdag daargelaten.

Jacob Maris

De stadsgezichten van Jacob Maris vormen binnen de Haagse School op twee manieren een wat merkwaardige uitzondering. Het stadsgezicht werd als thema op zich al bijna niet gebruikt en hoewel Maris als één van de grote meesters van de Haagse School een voorstander was van het werken naar de natuur, schilderde hij niet altijd realistische taferelen. Dit gold zeker voor zijn stadsgezichten. De steden van Jacob Maris lijken naar de werkelijkheid geschilderd, maar dat

is slechts schijn. Zijn stadsgezichten, meestal met een lage horizon met daarboven een enorme wolkenlucht, zijn vaak combinaties van elementen van verschillende steden en pure fantasie. Zo gebruikte hij diverse gebouwen en stukken straat uit Dordrecht, Delft, Den Haag, Amsterdam en Rotterdam en smeedde deze aaneen tot een zogenaamde 'organische Marisstad'.³ 'Als ik 't noodig acht de lange rechte daklijnen te verbreken,' placht Maris te zeggen, 'zet ik er een koepeldak op, vooral waar de lucht of wolkenformatie zulk een steun vragen. Waarom zou ik zelf mijn eigen steden niet mogen bouwen?'.⁴

Deze 'zelfgebouwde steden' van Maris lijken voor de beschouwer bekende stadsgezichten doordat de individuele gebouwen duidelijk identificeerbaar zijn, zoals de stompe toren van de Grote Kerk te Dordrecht of de groene koperen koepel van de Lutherse kerk in Amsterdam. (afb. 1) Wanneer men goed kijkt blijkt alleen dit vertrouwde herkenningspunt realistisch en is de rest van de stad een combinatie van fantasie en details van diverse steden.

De stadsgezichten van Maris, die hij vanaf de jaren zeventig van de negentiende eeuw begon te schilderen, kenden een grote populariteit en hij verkocht vele variaties aan de handel. In de jaren tachtig ontving Maris bij het Haagse filiaal van de vermaarde kunsthandel Goupil voor een klein stadsgezicht (30 bij 40 cm.) circa 400 gulden en voor een groot (80 bij 150 cm.) wel 2.500 gulden en in de volgende jaren stegen de populariteit en de prijzen van de stadsgezichten nog verder.⁵ Zo zeer dat Maris er wel eens genoeg van kreeg: 'Verdomme, weer een stad met witte wolken'.⁶

Inderdaad zijn de vele stadsgezichten van Jacob Maris niet altijd van een gelijk hoog niveau. 'Hij heeft dan ook te veel 'steden met witte wolken' geschilderd, al zijn er uitstekende onder en al moest hij, dit mag men toch wel bedenken, een vrouw en zeven kinderen onderhouden' aldus de verzachtende kritiek van De Gruyter in zijn bekende publicatie over de Haagse School.⁷

De populariteit van zijn stadsgezichten dankte Maris misschien ook aan het feit dat de neergezette steden op doek bij vele beschouwers zo vertrouwd overkomen. Dit werd en wordt ook nu nog mede bepaald doordat de beschouwer denkt de vaag geschilderde stad te herkennen. Door de schetsmatige werkwijze van Maris en de samensmelting van stad en water is de benaming 'organische Marisstad' dan ook een juiste voor de stadgezichten van deze schilder. (afb. 2) Soms hulde hij ook delen van de stad in grijze nevelen. Door deze vaagheid kan men de stadsgezichten van Maris niet determineren, zoals bij de in helder licht geplaatste en gedetailleerd uitgewerkte gefantaseerde stadgezichten van de schilders uit de eerste helft van de negentiende eeuw wel het geval was.⁸

Hij was schatplichtig aan de panoramische stadsgezichten van zeventiende eeuwse schilders zoals Jan van Goyen (1596-1656). Maris stond in deze wijze van verbeelding van het stadsgezicht wijze vrijwel alleen. Zijn schilderijen van stadsgezichten geven een indruk van de drukte en bedrijvigheid van de Hollandse steden. Hij bereikte dit ondermeer door grote en kleine gebouwen dicht op elkaar te plaatsen met daartussen ook nog molens, bruggen en zelfs schepen in de haven. Deze drukte wordt nog sterker benadrukt door de enorme ruimte die hij reserveerde voor de wolkenluchten.

Hij benadrukte niet alleen de leegte en weidsheid van de hemel, maar wekte tevens de indruk dat de gebouwen in de stad nog meer samendrukten onder dit wolkengeweld. De generatie vlak voor hem in de eerste helft van de negentiende eeuw schilderde meer pittoreske, soms wat vervallen steden met een bijna dorpskarakter, waar het voor de afgebeelde bewoners schijnbaar goed toeven was. In de drukbebouwde stadsgezichten van Maris is elke herkenbare menselijke figuur juist afwezig. De generatie na Maris, met schilders als Breitner en Israëls, geven zowel het drukbebouwde karakter van de moderne stad weer als haar bedrijvigheid, maar wel op een geheel andere wijze.

Naturalisme, 'tranches de vie'

De generatie jonge kunstenaars na de Haagse School ging zich niet alleen meer concentreren op het weergeven van het stadsgezicht, maar ook op de algemene verbeelding van het moderne leven. De kunstenaars werden sterk beïnvloed door de moderne kunst en literatuur uit Frankrijk. Dit land was in bijna de gehele negentiende eeuw toonaangevend op het gebied van de moderne kunst. Had het Realisme van Gustave Courbet (1819-1877) en de meesters van de School van Barbizon de schilders van de Haagse School sterk beïnvloed, het Naturalisme dat in Frankrijk ontstond was van groot belang voor de generatie jonge schilders. Dit Naturalisme uitte zich in eerste instantie in de moderne Franse literatuur, met schrijvers onder wie Emile Zola (1840-1902) en de gebroeders Jules (1840-1870) en Edmond de Goncourt (1822-1896). De uit het moderne leven gegrepen thema's van deze romans zoals het leven in een grote, drukke stad, beschreven in een voor die tijd onverbloemde en schokkend realistische – naturalistische – stijl, werden ook de onderwerpen voor de moderne schilderkunst. In het Naturalisme, maar ook al in het eerder ontstane Realisme, verschoof het onderwerp in de kunst van geïdealiseerde natuur en menselijke figuur, van goden en helden, ook naar de realiteit van de eigen tijd en werd met name het leven van de gewone mensen uit de midden en lagere klassen tot onderwerp verheven. Schilders en schrijvers wilden een stukje uit het leven, een "tranche de vie", verbeelden in hun werk. Zij verbeeldden de realiteit die zij zagen, al was deze soms minder aangenaam of zelfs smerig en aanstootgevend. Dit stond natuurlijk lijnrecht tegenover de regels van de verheven en geïdealiseerde kunst die nog immer werd onderwezen aan de academies.



3 George Hendrik Breitner,
Singelbrug bij de Paleisstraat, 1896,
olieverf op doek,
Rijksmuseum, Amsterdam



4 George Hendrik Breitner,
*Gezicht op de paleisstraat/singelbrug
te Amsterdam*,
olieverf op doek,
Rijksmuseum Twenthe, Enschede

Amsterdam, de Tachtigers en het moderne leven

Het Naturalisme waaide over naar Nederland. In een brief aan A.P. van Stolk in 1881 schreef de jonge George Hendrik Breitner (1857-1923) bijvoorbeeld over de roman *Manette Salomon* van de gebroeders De Goncourt.⁹ Het personage Chassagnol uit deze roman begrijpt volgens hem de kunst geheel. In het boek geeft deze figuur drie vuistregels voor de kunst: een schilder moet de moderne tijd en het stadsleven weergeven, in de openlucht werken en de kunstenaar moet totale vrijheid hebben in keuze en uitvoering van zijn onderwerp.¹⁰ De drie elementen die Chassagnol noemt vinden we allemaal terug in het werk van Breitner, zij het dat hij niet zozeer schildert in de open lucht. Hij maakte er wel schetsen en foto's.¹¹



5 George Hendrik Breitner,
Amsterdamse gracht,
olieverf op doek,
Haags Gemeentemuseum

Zoals de vernieuwingen in de kunst van de Haagse school zich voornamelijk afspeelden in Den Haag, zo was Amsterdam voor de volgende generatie de stad waar men werkte. Amsterdam was vanaf de stichting van het Koninkrijk der Nederlanden in 1815 weliswaar de hoofdstad van ons land, maar monarch en regering resideerden in Den Haag. Dat zorgde in de eerste driekwart van de negentiende eeuw voor een grote groei van hofstad en daardoor was het kunstklimaat hier ten tijde van de Haagse School zo gunstig. Amsterdam was in die periode nog steeds niet hersteld van de terugval na de gouden eeuw.¹²

Pas rond 1875 ontwikkelde de hoofdstad zich snel. Het werd een bloeiende stad waar talloze nieuwe economische impulsen bijdroegen aan de ontwikkeling op cultureel gebied. Er ontstond een dynamische, moderne stad met



6 George Hendrik Breitner,
Plein bij avond, 1890,
olieverf op doek,
Dordrechts Museum



7 George Hendrik Breitner,
Paardentrams op de Dam te Amsterdam bij avond 1890 – 1891,
olieverf op doek,
Centraal Museum, Utrecht



een bijbehorende opkomende welvaart, een levendig uitgaansleven en een groeiend werkvolk. Vooral het leven van de arbeiders en diensters, die overdag op de grachten liepen en zich 's avonds vermaakten in café's en theaters, kozen de kunstenaars van Tachtig als onderwerp voor hun schilderijen. Tot deze nieuwe generatie kunstenaars behoren schilders en schrijvers die zich aaneen sloten rond het in 1885 door onder andere Willem Kloos en Albert Verweij opgerichte tijdschrift *De Nieuwe Gids*. Dit tijdschrift wordt nu vooral gezien als een literair tijdschrift, waarin de poëten uit die tijd hun nieuwe ideeën op het gebied van de literatuur en de poëzie lanceerden en zich afzetten tegen de gevestigde dichters en schrijvers uit die tijd.¹³

De Nieuwe Gids behandelde echter meer dan alleen literatuur en poëzie. Ook wetenschap, politiek en beeldend kunst kwamen in het tijdschrift aan de orde. "Zij koestert den wensch het orgaan te worden van het jongere geslacht in de nederlandsche letterkundige, wetenschappelijk en artistieke wereld." aldus de redactie in de prospectus van 1885.¹⁴

De generatie rond *De Nieuwe Gids* was een groep die zich niet zozeer definieerde door de onderlinge overeenkomsten tussen de kunstenaars of hun stijl van werken, maar meer door dat waartegen zij zich allen wilden afzetten: de gevestigde orde en het conservatisme in beeldende kunst en literatuur. De schrijvers worden aangeduid met de term Tachtigers, terwijl de schilders uit dezelfde kring de 'schilders van Tachtig' worden genoemd.

8 Isaac Israëls,
Hoedenwinkel van Mars, 1893,
olieverf op doek,
Collectie Veendorp,
Groninger Museum

Ook enkele studenten van de Rijksacademie zochten toenadering tot elkaar en tot de andere kunsten, in 1880 richtten zij met een aantal schrijvers Sint Lucas op. De vereniging, genoemd naar de patroonheilige van de schilders, werd opgericht door onder andere Willem Witsen (1860-1923), Jacobus van Looy (1855-1930), Jan Veth (1864-1925) en Antoon Derkinderen (1859-1925).¹⁵

De aanleiding voor de oprichting was het feit dat deze jonge kunstenaars het idee hadden dat in bestaande kunstenaarsverenigingen, zoals Arti et Amicitiae, geen plaats was voor jonge kunstenaars die op een nieuwe manier tegen kunst aankeken. De lezingen en discussies van Sint Lucas gingen niet alleen over beeldende kunst, maar ook over literatuur, geschiedenis en muziek. Op deze manier werd binnen de vereniging "de onderlinge ontwikkeling en vriendschappelijke omgang" bevorderd.¹⁶

In 1884 zegden leden van het eerste uur zoals Witsen, Van Looy en Jan Veth de vereniging vaarwel, omdat een deel van de nieuwe leden de gezelligheid van het samenzijn belangrijker vond dan het intellectuele aspect van Sint Lucas.¹⁷

Opvallend wat betreft de schilders van Tachtig is dat zij allemaal lessen volgden aan de Rijksacademie, het instituut tegen wiens regels zij eigenlijk in opstand kwamen. De belangrijkste reden om toch lessen aan de academie te gaan volgen was voor de meeste kunstenaars August Allebé (1838-1927), de toenmalige directeur van de opleiding. Hoewel zijn opvattingen niet progressief waren werd hij zeer gewaardeerd door de jongere generatie kunstenaars. Wat Allebé namelijk niet deed was zijn leerlingen een verplichte stijl opleggen, hij benadrukte alleen dat een kunstenaar naar eenvoud en juistheid moest streven, wat voor alles betekende van de vorm uitgaan.¹⁸

Dat niet opleggen van een bepaalde stijl werd door de jonge kunstenaars zo op prijs gesteld omdat zij zelf ook niet een vaste stijl bij hun kunstopvatting voor ogen hadden. Zij waren van mening waren dat ieder zijn in eigen stijl moest werken. Kunst moest een individuele expressie zijn van een individuele emotie. Of om met de woorden uit de roman



9 Isaac Israels,
Dienstmeid op gracht,
pastel,
Museum Boijmans van Beuningen, Rotterdam



10 Isaac Israels,
Dienstmeiden op een Amsterdamse gracht,
zwart krijt op papier,
Collectie Dolf D. van Omme, Amsterdam

Manette Salomon van Zola te spreken: “de kunstenaar moet totale vrijheid hebben in keuze en uitvoering van zijn onderwerp.” De stijl van de verschillende kunstenaars loopt dan ook uiteen.

Voortbouwend op de vernieuwingen van de Haagse School maar ook gevoed door onder meer het Franse Impressionisme gebruikten de schilders van Tachtig een feller en bonter palet dan de kleuren binnen de ‘grijze tonaliteit’ van de Haagse School. Het Impressionisme was een volgende ontwikkeling voortgekomen uit het Realisme en Naturalisme in Frankrijk. Gebruikmakend van dezelfde onderwerpen als in het Realisme wilden de Impressionisten een impressie van een ogenblik vangen op het doek, waarbij de weergave van licht en kleur zeer belangrijk waren. Ze gebruikten hiervoor een losse toets. Het onderwerp verschoof voor de schilders van Tachtig van het landschap naar de stad. De Amsterdamse schilders gingen op straat schetsen en schilderen zoals de meesters van de Haagse School dat in de natuur hadden gedaan. Verder maakte een paar van hen, gebruik van een nieuwe ontwikkeling, de fotografie. In hun stadsgezichten was niet zozeer de stad zelf het onderwerp als wel de mens op straat. De stad werd gebruikt als een dynamisch decor voor het verbeelden van het hectische leven van de moderne mens. De schilders van Tachtig worden door hun overeenkomsten in stijl en onderwerpskeuze met de Impressionisten ook wel aangeduid met *Amsterdamse Impressionisten*.

Breitner, peintre du peuple en de nichtjes van Spinoza

Een van de kunstenaars die zich ging toelagen op het stadsgezicht was George Hendrik Breitner. Deze schilder woonde in Den Haag en bezocht daar de academie van 1876 tot 1880. Hij verkeerde in de kringen van de schilders van de Haagse School. Al tijdens zijn tijd op de academie probeerde Breitner in de leer te gaan bij Philip Sadée (1837-1904) en Bernard Blommers (1845-1914), omdat hij ontevreden was met wat hij op de academie leerde, hij was van mening dat men daar niet leerde “wat ik nu maar zal noemen het schilderijen maken.”¹⁹ In 1879 was hij lid geworden van Pulchri Studio. Pulchri Studio was een

kunstenaarsvereniging die in 1847 was opgericht door een aantal kunstenaars van de Haagse School. Het doel van de vereniging was het bevorderen van de kunst in het algemeen en de belangen van kunstenaars. Bijzonder was dat ook niet artistieke burgers lid konden worden van Pulchri. Deze “kunstlievende leden” waren vaak potentiële kopers en verzamelaars. De kunstenaars en kopers troffen elkaar in informele sfeer op de vele feesten, tentoonstellingen, kunstbeschouwingen lezingen en andere “gezellige” avonden.²⁰

Breitner maakte bij Pulchri kennis met verschillende schilders van de Haagse School, waaronder Willem Maris (1844-1910). Bij Maris woonde en werkte hij een jaar. Met Mesdag werkte hij in 1880-1881 aan diens Panorama samen met andere schilders als Theophile de Bock (1851-1914), Bernard Blommers en Sientje Mesdag van Houten (1834-1909).²¹

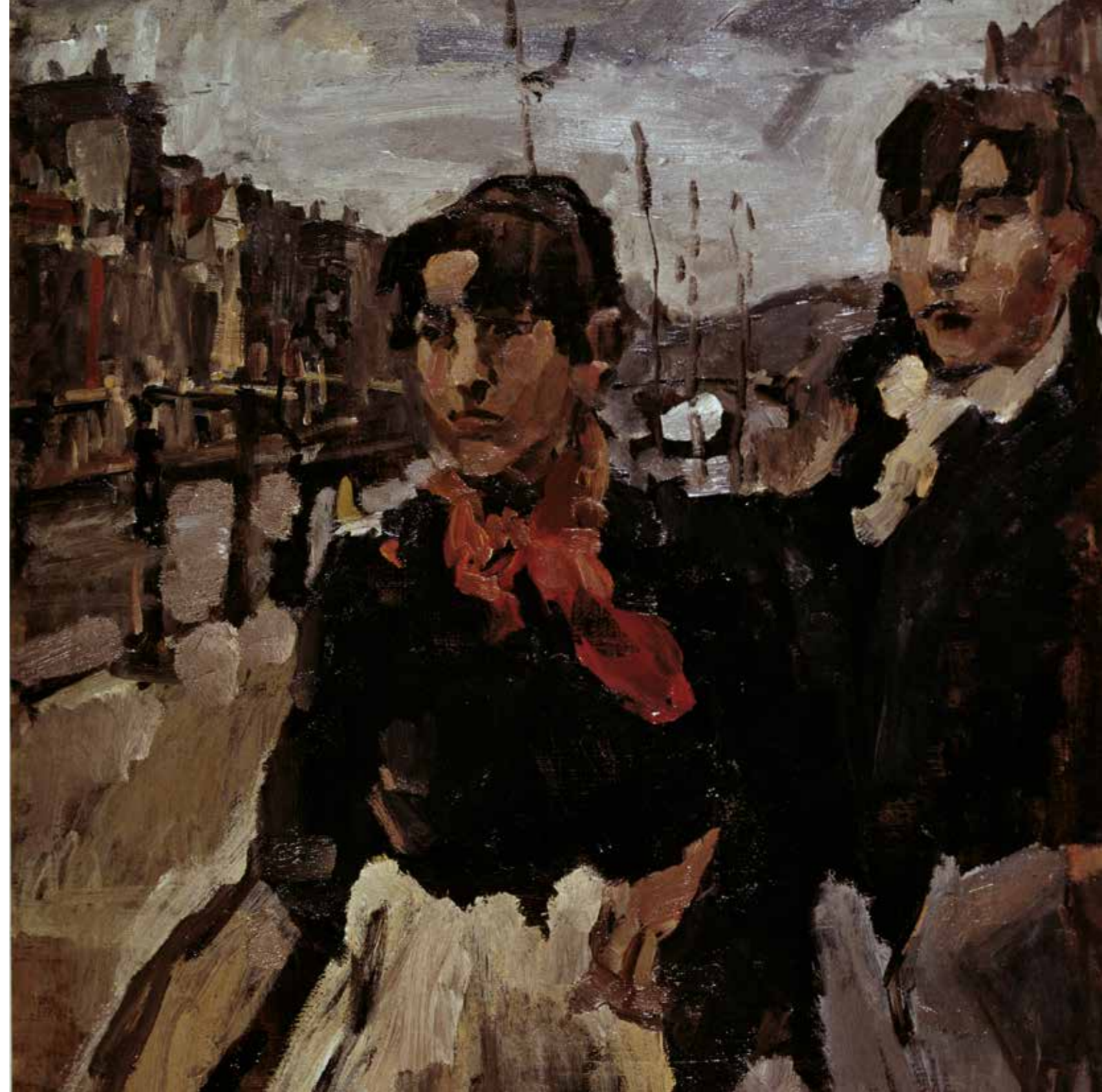
Er kan dus gerust gezegd worden dat de Haagse School belangrijke invloed had op de vorming van Breitner als kunstenaar. Pas in 1882 brak hij met de genre-thema's en historische stukken die hij tot dan toe ook nog maakte. Dit verwoordde hij aan zijn mecenas A.P. van Stolk in een veel geciteerde brief als volgt: “Ik zelf, ik zal de mensch schilderen op de straat en in de huizen de straten en de huizen die ze gebouwd hebben 't leven vooral. Le peintre du peuple zal ik trachten te worden of liever ben ik al omdat ik het wil. Geschiedenis wilde ik schilderen en zal ik ook maar de geschiedenis in haren uitgebreidsten zin. Een markt een kaai een rivier. Een bende soldaten onder een gloeiende zon of in de sneeuw is net zo goed en meer geschiedenis dan “de nichtjes van Spinoza komen hem bezoeken vergezeld van hunne mama”²²

In 1886 besloot Breitner het Haagse in te ruilen voor het Amsterdamse. Hij kende er verschillende kunstenaars en in zijn drang om zijn schilderen steeds te willen verbeteren koos hij voor de Amsterdamse Rijksacademie van Allebé om zijn studie verder uit te bouwen.

In Amsterdam ging Breitner naarstig aan de slag met die “geschiedenis in zijn uitgebreidsten zin” en de “mensen op straat” als onderwerp van zijn schilderijen. Zijn stadsgezichten laten het moderne leven in de stad zien. Waarbij de stad een achtergrond vormt voor het leven van de mensen die er wonen. In werken als de *Paleisstraat bij de Singelbrug* en *Gezicht op de Paleisstraat* van Breitner wordt duidelijk hoe de mens steeds meer op de voorgrond komt in het nieuwe stadsgezicht. (afb. 3 en 4)

Breitner geeft het Amsterdamse straatbeeld van zijn tijd weer. Zowel de mondaine dames en heren als de arbeiders en dienstmeiden worden door hem vastgelegd op het doek. Van de *Paleisstraat bij de Singelbrug* is een foto bekend uit een eerder stadium, de dame met bontcape op de voorgrond is daar nog een dienstmeid. Waarschijnlijk heeft Breitner dit veranderd op verzoek van een kunsthandelaar om het doek beter verkoopbaar te maken.²³ De afsnijding van de hoofdfiguur die Breitner toepast in de *Paleisstraat bij de Singelbrug* zorgt voor een voorstelling met meer beweging. Die beweging is in mindere mate aanwezig in het werk *Amsterdamse gracht*. (afb. 5)

11 Isaac Israels,
Twee meiden op de Lijnbaangracht, 1894,
olieverf op doek,
Groninger Museum





12 Isaac Israels,
De munt in Amsterdam, 1918,
olieverf op doek,
Collectie van Baaren,
Centraal Museum, Utrecht



13 Isaac Israels,
Gracht in Amsterdam,
zwart krijt op papier,
Museum Boijmans van Beuningen, Rotterdam

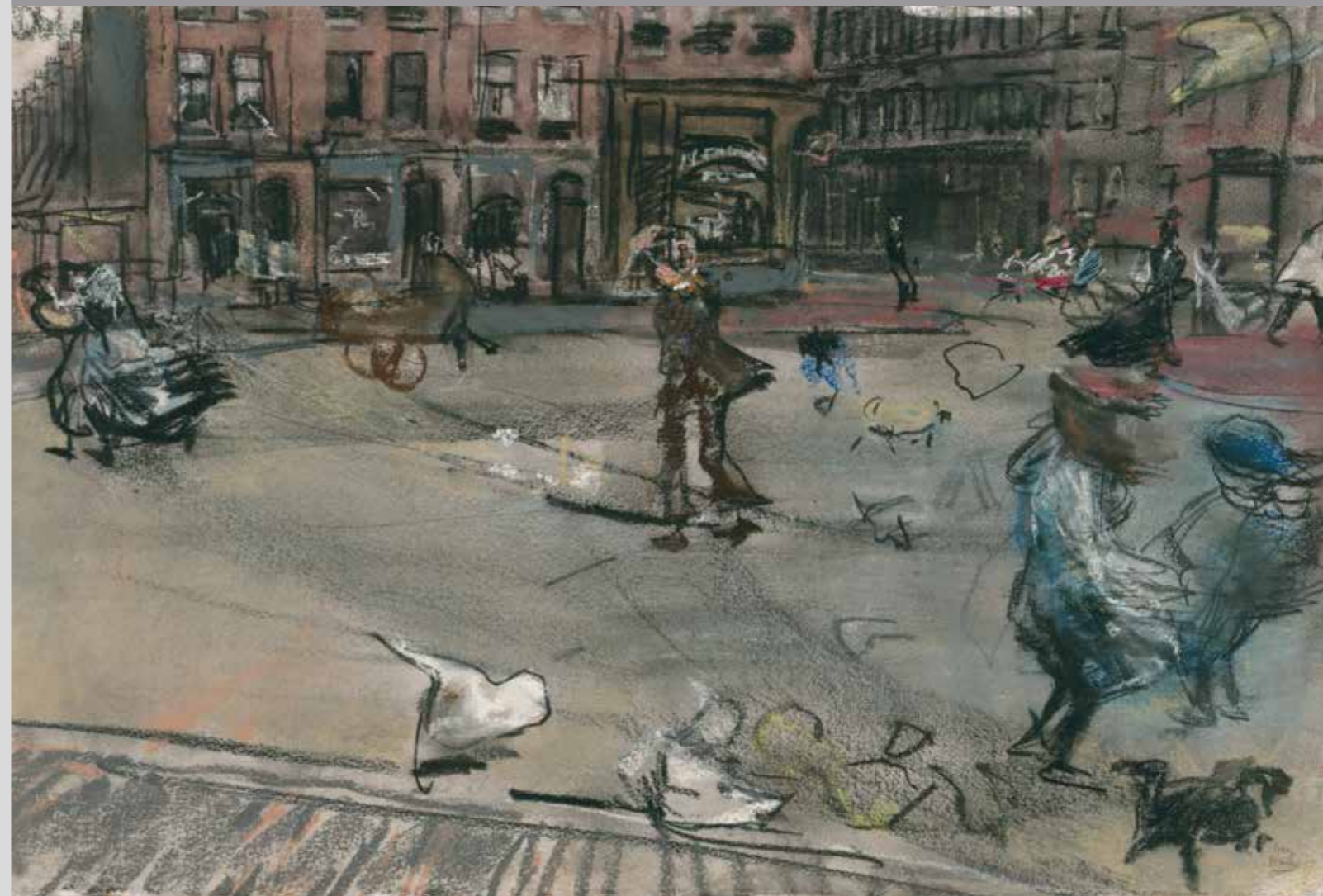


14 Isaac Israëls,
De oude spiegelstraat gezien vanaf 't Singel te Amsterdam,
krijt op papier,
Voorheen collectie kunsthandel Dolf D. van Omme, Amsterdam

Zoals al te zien is aan de hierboven besproken werken van Breitner, zijn in zijn werk steeds andere soorten licht te ontdekken. De werking van het licht was, net als voor de Franse Impressionisten, erg belangrijk. In *Rokin* geeft hij de schemer in de stad weer en in de *Paleisstraat* het aparte witte licht dat een besneeuwde stad geeft. Dat het onderwerp soms ondergeschikt was aan het weergeven van dat licht, blijkt bijvoorbeeld uit twee werken van Breitner van trams op de dam. (afb. 6 en 7)

In het werk van het Centraal Museum zijn in zeer losse toetsen de wachtende trams op de Dam op een druilerige avond weergegeven. Een groot deel van het doek wordt in beslag genomen door de natte straat waarin het licht weerkaatst. Enkele opvallende streken rood en groen geven de weerkaatsing van de gekleurde tramlichten weer. In de achtergrond zijn nog wat vage silhouetten van gebouwen te ontdekken. De paarden zijn duidelijk te herkennen maar bestaan toch slechts uit enkele verfstreken. Het werk lijkt in de eerste plaats niet te gaan over de trams die 's avonds op de dam staan, maar over het licht dat weerkaatst op het natte wegdek en in de donkerte oplicht. In het werk uit 1890 met hetzelfde onderwerp in het Dordrechts Museum, is er sprake van een mistige avond. De toets is minder expressief. In dit schilderij zijn nog wat meer mensen aanwezig en doemt de beurs van Zocher op achter de trams. Belangrijk in beide werken is dat Breitner op zijn eigen wijze een onderwerp dat typisch is voor de grote stad in zijn tijd heeft weten vast te leggen. Het onderwerp is eigentijds en van de straat, de weergave typisch voor Breitner, waarmee het naadloos aansluit bij thematiek van de Amsterdamse Impressionisten en de Tachtigers.

Dat het weergeven van nacht- en avondscènes in de stad ook goed past in de thematiek van de Amsterdamse Impressionisten komt omdat de verlichting aan het einde van de negentiende eeuw grote ontwikkelingen doormaakte. Uitvindingen als de elektrische booglamp, het gasgloeikousje en de kooldraadlamp volgden elkaar snel op en zorgden voor steeds meer kunstlicht op straat en in horecagelegenheden en winkels. Het waren producten van de moderne tijd die hun intrede deden in het leven van de gewone mens. Deze nieuwe verlichting boeide ook de kunstenaars omdat het modern en anders was dan het natuurlijke licht.²⁴



15 Isaac Israëls,
Windvlaag, 1893-1895,
pastel,
Rijksprentenkabinet, Amsterdam



16 George Hendrik Breitner,
De Zandhoek te Amsterdam, ca. 1903,
olieverf op doek,
Haags Gemeentemuseum

De effecten van kunstlicht laat Israëls zien in *Hoedenwinkel van Mars op de Nieuwendijk*. (afb. 8) De verlichte etalage werpt zijn licht op de winkelende vrouwen en de beschouwer wordt een blik in de winkel gegund. Door het licht wordt ook de blik van de beschouwer in de voorstelling gelokt, de passerende dames op de voorgrond geven het geheel het karakter van een stukje uit de werkelijkheid. Een stukje werkelijkheid waarbij alles is stilgezet zonder vaart te verliezen.

Isaac Israëls, opgevoed door de Haagse School

In tegenstelling tot Breitner, die nooit aan de gracht ging zitten schilderen, maar alleen buiten schetsen maakte om die in zijn atelier uit te werken, ging Isaac Israëls echt op straat zitten schilderen en tekenen. Om dit te mogen doen had hij wel een vergunning van de stad Amsterdam nodig.²⁵ Zo zullen de tekeningen *Dienstmeid op een gracht* en *Dienstmeiden op een Amsterdamse gracht* waarschijnlijk ook buiten getekend zijn. (afb. 9 en 10) Net als in het schilderij *Twee meiden op de lijnbaansgracht*, wordt de meeste nadruk op de figuren gelegd, waarbij de stad wat op de achtergrond raakt. (afb. 11)

Het decor van de stad is wel belangrijk, omdat het de achtergrond is waarvoor deze meiden gezien werden door Israëls en de stad figuurlijk ook hun achtergrond is, het zijn meiden afkomstig uit de moderne stad. Ook dat wil de



17 George Hendrik Breitner,
Het Rokin gezien vanuit Arti,
foto,
Rijksbureau voor kunsthistorisch Documentatie, Den Haag

schilder laten zien. In het schilderij *De Munt te Amsterdam, dooiweer* zijn de rollen juist omgedraaid, de mensen zijn als individu minder belangrijk, maar ze zijn wel nodig om de sfeer van drukte en bedrijvigheid in de stad weer te geven. (afb. 12) Israëls heeft hier gekozen voor een vogelvlucht perspectief en een vrij licht palet. Isaac Israëls werd letterlijk opgevoed door de Haagse School, daar zijn vader Jozef een van de meest gevierde Haagse School kunstenaars was. Isaac werd al op zeer jonge leeftijd door zijn ouders klaargestoomd voor het kunstenaarschap. Zij ontdekten zijn talent en namen



18 George Hendrik Breitner,
Het rokin bij regen, 1890,
olieverf op doek,
Haags Gemeentemuseum

hem mee op grote reizen door Europa als voorbereiding op zijn carrière. Van 1878 tot 1880 stond Isaac ook inschreven aan de Haagse Academie, net als Marius Bauer (1967-1932), Floris Verster (1861-1927) en eerder genoemde Breitner, maar was bij weinig lessen aanwezig. Als jongen van zestien jaar oud debuteerde hij al op de tentoonstelling voor levende meesters in Den Haag, om een jaar later op de Parijse Salon te exposeren en zelfs een goede kritiek te krijgen.²⁶ Hij hanteerde een losse toets, maar in vergelijking met zijn latere werk is deze stijl nog gedetailleerd te noemen. Zijn onderwerpen komen sterk overeen met die van het vroege werk van Breitner. Hieronder zijn veel militaire stukken. Toen hij een jaar of twintig was, vroeg de jonge schilder zich af of dit wel de weg was die hij wilde gaan. Net als bij Breitner was het de Franse moderne literatuur die hem een nieuwe weg in deed slaan. Na het lezen van Zola's *Germinal* besloot ook Isaac het Naturalisme te volgen en zijn eigen tijd en het dagelijkse leven als onderwerp te kiezen.²⁷

Israels ging in de jaren tussen 1887 en 1894 naarstig op zoek naar een eigen 'vorm', in deze periode exposeerde hij dan ook nauwelijks. Wel was hij overal in de stad te vinden met schetsboekjes om het dagelijkse leven in de stad vast te leggen. Hij wilde snelle en spontane impressies van het leven op straat vastleggen. Isaac tekende het straatleven, waarbij hij soms zelf onderdeel van was, bijvoorbeeld op de tekening die hij maakte toen hij op een terrasje zat en uitkeek over de gracht. De beschouwer kijkt als het ware door de ogen van de kunstenaar op het terras, de tekening geeft het gezichtsveld van de kunstenaar, inclusief drastische afsnijdingen, precies weer. (afb. 13)

Israels koos er soms voor om vanaf een hoog standpunt neer te kijken op de straat. Een voorbeeld hiervan is de tekening die hij maakte van *de Oude Spiegelstraat*. Neerkijkend op de gracht legt hij in een snelle impressie de heen en weer lopende mensen vast. (afb. 14) Ook in deze tekening zijn de afsnijdingen soms drastisch, zoals de dienstster die aan de onderrand het beeld in gelopen komt en de vrouw links op de gracht. Deze afsnijdingen zijn waarschijnlijk te verklaren door het feit dat Israels een raam heeft gehoord dat uitkeek over de gracht om vanuit daar te kunnen werken. Het raam vormde het kader van de voorstelling en zorgde voor de



19 George Hendrik Breitner,
Bouput grand bazar de la bourse, 1902- 1903,
olieverf op doek,
Kröller Müller Museum, Otterlo

afsnijdingen die de voorstelling zijn levendige snapshot-achtige karakter geven. Dat Israels goed in staat was om beweging in zijn tekeningen vast te leggen illustreert het werk *Windvlaag*. (afb. 15)

De beweging die een windvlaag in het straatbeeld te weeg brengt heeft hij gevangen in zijn voorstelling zonder dat deze statisch is geworden. De beweging en het moment van het dagelijkse leven op straat, heeft hij weten te treffen. De figuren die zijn opgebouwd uit slechts enkele strepen krijt, lopen met opwaaiende rokken tegen de wind in, of houden hun hoed stevig vast, stukken papier worden over de straat geblazen.



20 George Hendrik Breitner,
Teertuinen op het prinseneiland,
zwart krijt op papier,
Museum Boijmans van Beuningen,
Rotterdam

Ik gebruik wel degelijk foto's

Israels gebruikte voor de realistische weergave van zijn straatscènes vooral zijn op straat vluchtig vastgelegde schetsen. Hij droeg altijd een schetsboek op zak en tekende deze van onder tot boven vol, zoals vele bewaard gebleven schetsboeken in verschillende musea ons laten zien. De nieuwe uitvinding van de fotografie gebruikte Israels voor zover wij weten niet of heel weinig in tegenstelling tot zijn vriend Breitner.

Zeker de laatste jaren is er veel literatuur verschenen over Breitner als fotograaf. In zijn eigen tijd was de fotografie al zover in opkomst dat veel kunstenaars gebruik maakten van foto's of zelf gingen fotograferen. Niet alleen Breitner fotografeerde, ook Willem Witsen maakte foto's. In 1898 kocht Isaac Israels een camera.²⁸

Van de eerste twee kunstenaars zijn vele foto's bekend, van Israels niet. Toen Breitner begon met fotograferen, rond 1889, lag er nog een taboe op het gebruik van foto's voor het maken van schilderijen. Veel schilders lieten zich daarom niet uit over het feit of zij fotografie voor hun schilderijen gebruikten.²⁹

Men was bang dat de fotografie het de schilder te gemakkelijk maakte of dat de schilder zelfs overbodig zou worden. Los hiervan rees de vraag of zich nu met de fotografie een nieuwe kunstdiscipline had ontwikkeld. Met deze vraag hield kunstenaar en kunstcriticus Maurits Willem van der Valk (1857-1935) zich bezig. Hij schreef in 1888 in *De Nieuwe Gids* zijn mening op over fotografie in de kunst: "Zie, Eene machine geeft dom, maar heel juist, wat iedereen zien kan. Maar een kunstenaar ziet, bij elk onderwerp, het juiste karakter, de expressie die het heeft, (...) begrijpt ge nu dat een



21 George Hendrik Breitner,
Doorbraak voor de bouw van de beurs te Amsterdam, 1903,
olieverf op doek,
Museum Boijmans van Beuningen, Rotterdam



22 George Hendrik Breitner,
Buitenwijk van Amsterdam,
olieverf op doek,
Museum Boijmans van Beuningen, Rotterdam

fotografie dat nooit kan geven, dat wat er omgaat in de ziel van iemand, die veel omvat, noodzakelijk een anderen vorm moet krijgen als wat iedereen die goede oogen heeft, ook zien kan.”³⁰

Van der Valk ging er dus van uit dat de vorm waarin iets vastgelegd wordt door een schilder altijd anders moest zijn dan wat men gewoon kon zien, omdat de vorm bij wijze van spreken vertaald werd door het talent van de schilder, naar wat de kunstenaar erbij voelde. Deze opvatting ligt in het verlengde van hoe de Tachtigers tegen kunst aankeken.

Dat een kunstenaar misschien een heel andere foto zou maken dan een ‘gewoon’ iemand omdat hij op een andere manier kijkt, komt bij Van der Valk niet aan de orde, maar

bij tijdgenoot en eveneens criticus Philip Zilcken (1857-1930) wel: “Voor mij is fotograferen wel degelijk een kunst, want de eigenschappen die een werk tot een kunstwerk verheffen, nl: persoonlijke opvatting, keuze, smaak, gevoel, gevoegd bij kennis, deze alleen brengen een mooie fotografie tot stand. Het toestel is een machine, maar de passie en de gevoeligheid van temperament van de fotograaf kunnen de machinale werking van het toestel wijzigen, influenceren, en zodoende kan, door middel van een schijnbaar onpersoonlijke bewerking, een waar kunstwerk ontstaan.”³¹

Dat het gebruik van al dan niet zelf gemaakte foto's als steun bij het maken van een schilderij als niet helemaal kies werd ervaren, blijkt uit het feit dat kunsthandelaar Van Wisslingh, met wie Breitner een exclusief contract had, toch even

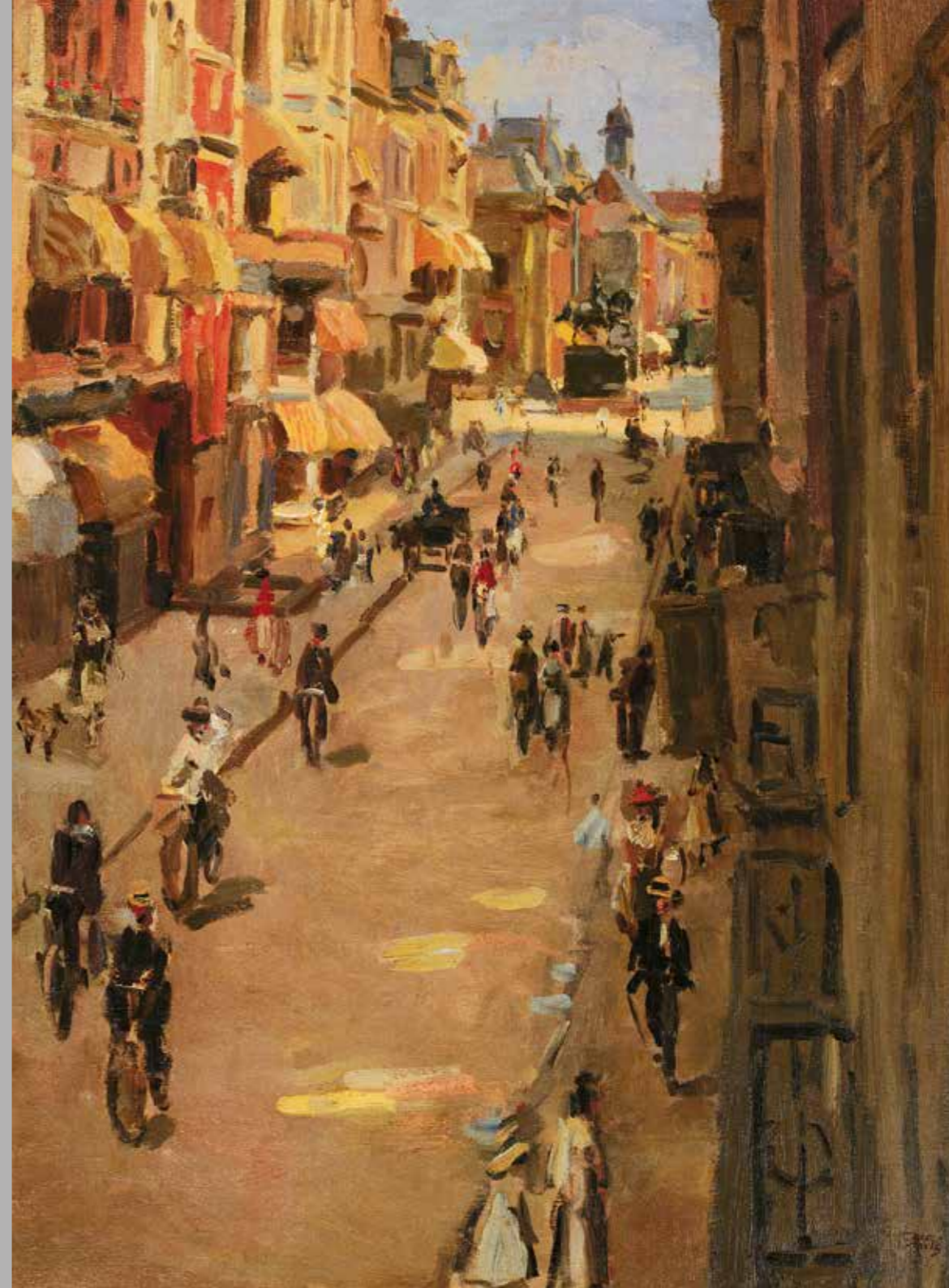


23 Willem Witsen,
Voorstraathaven Dordrecht, 1900,
olieverf op doek,
Dordrechts museum



24 Willem Witsen,
*Pakhuizen aan een Amsterdamse
gracht op Uilenburg, 1885-1922,*
olieverf op doek,
Rijksmuseum, Amsterdam

25 Isaac Israels,
Noordeinde, 1917,
olieverf op doek,
Particuliere collectie



verschillende malen heeft verbeeld, heeft hij ook gefotografeerd. De hier afgebeelde foto is genomen vanuit het raam van de kunstenaarsvereniging Arti et Amicitiae, waarvan Breitner lid van was. (afb. 17) Vanaf dezelfde locatie, maar vanuit een veel lager standpunt, kennen we ook het schilderij *Rokin bij avond*, waarin hij de stad met al zijn voetgangers, trams, koetsjes en fietsers in gedempte tonen heeft weergegeven. Het kan zijn dat Breitner naar aanleiding van de foto het schilderij gemaakt heeft, het omgekeerde kan echter ook het geval zijn.³⁵ *Het Rokin bij regen* wordt weer vanaf een ander standpunt, voorbij de brug van rechts afgebeeld. De techniek is daarnaast een stuk expressiever. (afb. 18)

Afbraak en verstilling

Sommige werken van Breitner van grofweg na de eeuwwisseling vertonen een verstilde stad en niet meer het gewoel van de straat. Soms ontbreken de mensen dan geheel in zijn werk. Breitners voorkeur gaat dan uit naar de afbraak en vele bouwactiviteiten die in de stad plaatsvinden. Voorbeelden hiervan zijn *Bouwput Grand Bazar de la Bourse*, *Doorbraak voor de bouw van de beurs van Amsterdam* en *Teertuinen op het prinseneiland*. (afb. 19, 20 en 21) *Buitenwijk van Amsterdam* is niet geheel zonder leven. Er is, naast twee arbeiders, een favoriet onderwerp van Breitner te zien: het werkpaard. (afb. 22)

Ook tijdgenoot Willem Witsen maakte verstilde stadsgezichten, maar weer op een andere manier dan bijvoorbeeld Breitner. Witsen die vanaf 1876 tot 1884 met onderbrekingen de Rijksacademie bezocht, maakte toen voornamelijk landschappen en taferelen met werkende boeren. Op de academie sloot hij vriendschap met ondermeer Willem Bastiaan Tholen (1860-1931), Jacobus van Looy en Antoon Derkinderen. Later leerde hij eveneens Israels en Breitner kennen.

bij de kunstenaar wilde nagaan of deze geen gebruik had gemaakt van foto's. Breitner beantwoordde zijn brief met: "Ik gebruik wel degelijk photos. Het is niet mogelijk dergelijke dingen te maken zonder hulp van photos. Hoe wil je dat ik een Amsterdamse straat maak. Ik maak krabbeltjes in mijn schetsboek, als het kan een studie uit een raam. En een schets voor de details maar de keus, de compositie is toch van mij"³² Breitner verdedigde zich hier met dat de foto's hem slechts hetzelfde doel dienden als schetsen ter plaatse. Voor een gezicht op de Zandhoek bij het Westerdok met in de verte de rokende schoorstenen van de industrie maakte Breitner ter voorbereiding ook foto's die hij zelfs voorzag van een kwadratuur om het onderwerp makkelijker over te kunnen nemen op het doek.³³ (afb. 16)

Van dit onderwerp zijn ook studies en overtrekken van de hand van Breitner bekend.³⁴ Het Rokin, dat Breitner



26 Isaac Israels,
Noordeinde, 1917,
krijt en potlood
op papier,
Kröller Müller
Museum, Otterlo



27 Willem de Zwart,
Rijtuigen voor Station Staatsspoor, Den Haag,
olieverf op doek,
Kunsthandel Simonis en Buunk, Ede



28 Willem de Zwart,
Twee huurijtuigen op het buitenhof, 1900,
ets,
Haags Gemeentemuseum



29 Willem de Zwart,
Stadsgezicht Herengracht, Den Haag,
olieverf op doek,
Museum Boijmans van Beuningen, Rotterdam

Ook hij hoorde bij de groep kunstenaars rond *De Nieuwe Gids*, waarvoor hij een aantal kunstkritieken schreef. Pas aan het einde van de jaren tachtig begon hij met het verbeelden van de stad.³⁶ In zijn stadsgezichten, die een groot deel van zijn oeuvre beslaan, zien we niet de dynamische stad met veel mensen en bedrijvigheid op straat, maar juist verstillde beelden zonder suggestie van beweging. Beweging die juist bij Israëls en Breitner de dynamiek van de stad benadrukt,

is uitgebannen. Witsen schilderde niet alleen in Amsterdam, maar beelde ook andere steden af. (afb. 23) De verstillung en het licht dat Witsen laat zien in bijvoorbeeld *Gracht bij Uilenburg* geven de voorstelling een bijna mystieke sfeer. (afb. 24) Hij verbeeldde wel de stad zoals die was in zijn eigen tijd, maar deed dat op een manier waardoor de stad een tijdloos karakter kreeg. Slechts heel klein en onopvallend worden er nietige mensen in de stad weergegeven.

Van de hoofdstad terug naar de hofstad

Ook in de hofstad hielden schilders zich bezig met het nieuwe stadsgezicht. Deze schilders werden niet alleen beïnvloed door de Haagse School, maar ook door de ontwikkelingen uit Amsterdam. Willem de Zwart (1862-1931), Willem Bastiaan Tholen en Floris Arntzenius (1864-1925) zijn daar de beste voorbeelden van. De laatst genoemde heeft het meest het Haagse stadsgezicht verbeeld en zal daarom in het volgende hoofdstuk nog uitgebreid besproken worden. Daarnaast besloot Isaac Israëls na verschillende reizen binnen Europa in 1915 terug te keren naar Nederland. Hij besloot zich opnieuw in Den Haag te vestigen. De schilder ging op dezelfde voet verder, zoals hij tijdens zijn reizen en in Amsterdam ook had gedaan. Hij bleef het alledaagse straatbeeld en het uitgaansleven schilderen. *Het Noordeinde* heeft hij rond 1917 een aantal malen geschilderd. Deze werken zijn zeer vrolijk van kleur, los van toets en doen daarom sterk denken aan het werk van Franse Impressionisten. (afb. 25)

Van Jan Veth weten we dat Israëls een hele serie schilderijen van het Noordeinde maakte, die qua opzet weinig van elkaar afweken en slechts “van humeur verschilden”. Hij zag de zes werken waar Israëls volgens hem slechts een week over had gedaan, in het oude atelier van Jozef Israëls op grote ezels naast elkaar staan. Veth vroeg Israëls welke hij het beste vond en kreeg toen “Het volgende” als typerend antwoord voor de hard werkende schilder.³⁷

Israëls werkte hard, maar ook vrij snel, hij wilde nooit te lang op een werk “peuteren”, omdat het werk anders niet meer fris oogde.³⁸ Als hij voor zijn gevoel teveel tijd aan een schilderij kwijt was, stopte hij ermee en begon aan een ander. Aan de frisheid van de schilderijen van het Noordeinde te zien, moeten deze naar tevredenheid van de kunstenaar voltooid zijn, al vond hij dan zijn volgende nog te schilderen werk al beter dan de werken die al af waren. Ook maakte Israëls tekeningen als voorstudie op de Noordeinde schilderijen. Deze zijn vanaf een hoog punt gemaakt, waarschijnlijk vanuit een raam van een door hem gehuurde kamer aan het begin van de straat. (afb. 26)

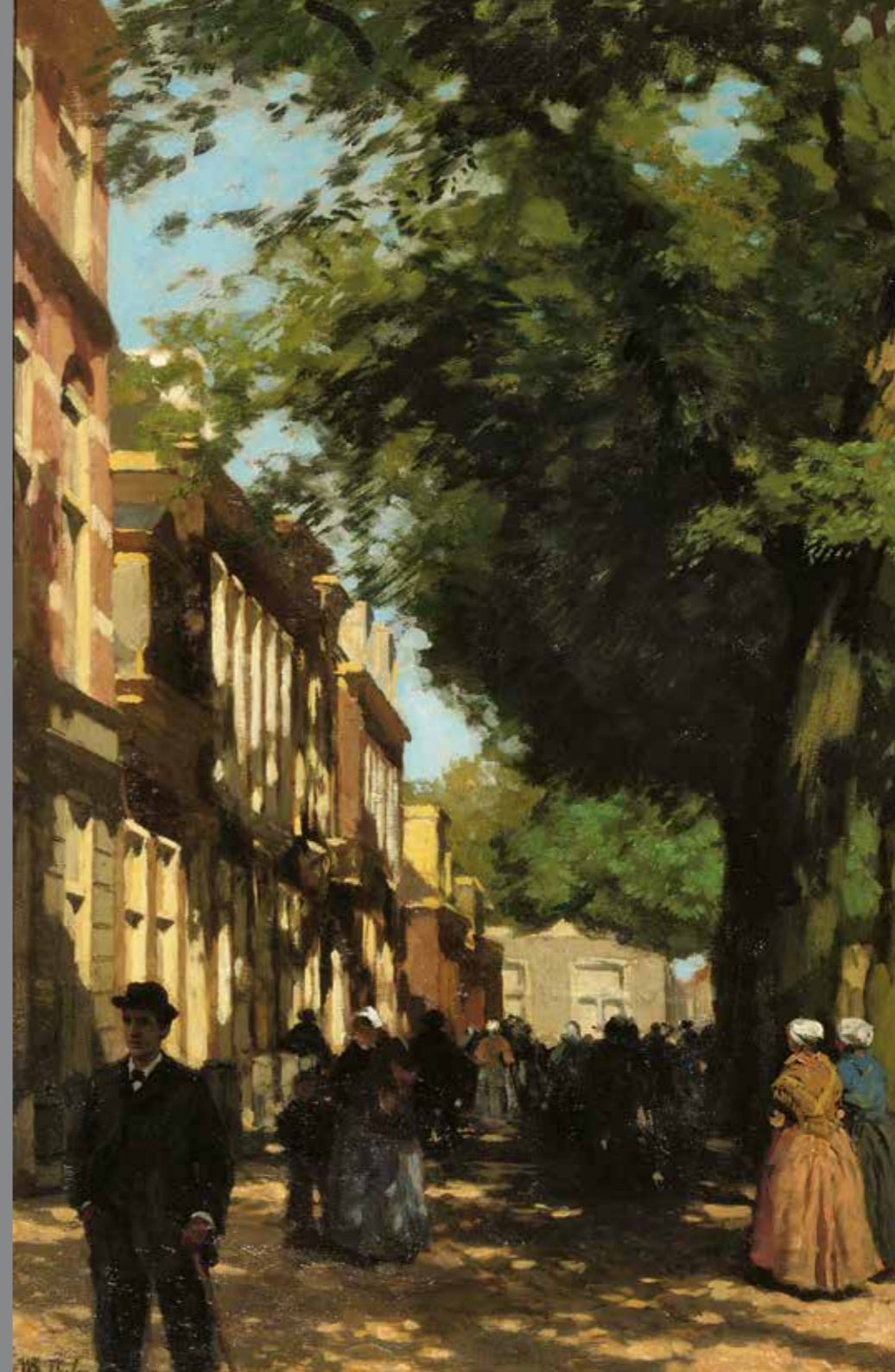
Willem de Zwart

Willem de Zwart was vijf jaar jonger dan Breitner, maar beide kunstenaars zaten rond dezelfde tijd op de Haagse Academie. In het jaar 1876-77 schreef De Zwart zich voor het eerst in voor enkele avondklassen. Hij werd aangeduid als “kwekeling van Jacob Maris”, wat betekende dat deze schilder de jonge De Zwart overdag les gaf. Opmerkelijk is dat Maris, wiens werk door de directie van de academie onder de noemer “realistische zwijnerij” geschaard werd, toch zijn pupil naar de klassieke academie stuurde.³⁹

Maris was blijkbaar van mening dat de vaardigheden op de klassieke academie geleerd, ook voor schilders van de Haagse School goed van pas konden komen. Het is niet bekend of op De Zwart op de academie al contact had met de oudere Breitner, maar toen deze laatste in 1880 bij Willem Maris in de leer kwam, moeten de twee elkaar en in ieder geval elkaars werk toch zeker goed hebben leren kennen. De onderwerpen van Breitner en de Zwart komen vaak overeen, hoewel De Zwart veel vaker en veel meer landschappen heeft gemaakt. Hij maakte in Den Haag ook stadsgezichten, die aan de werken van Breitner en Witsen doen denken. De Zwarts manier van werken werd niet alleen beïnvloed door het Amsterdams Impressionisme. Door zijn opleiding bij Maris, zijn onderwerpskeuze en voorkeur voor winters of regenachtig weer, is zijn werk ook nog sterk verwant aan de Haagse School.

De Zwart koos in *Wagenbrug* van het Stedelijk Museum Amsterdam niet voor het gewoel van de straat, maar een meer verstild beeld, zoals Witsen dat ook wel deed. Het formaat van het doek en de hoge horizon zijn opvallend in zijn oeuvre. Door de hoge horizon en de paarden op de

30 Willem Bastiaan Tholen,
Zonnig straatje in Den Haag, 1894,
olieverf op doek,
Particuliere collectie, met dank
aan Christie's Amsterdam





voorgond doet de voorstelling sterk denken aan werk van Breitner. De Zwart kiest in deze voorstelling voor druilerig regenachtig weer in een grauwe stad en daardoor komt het lichte accent dat hij creëert met het witte paard links in de voorstelling extra goed tot zijn recht. De witte rok van de vrouw op de brug en de hond ernaast vormen het tegenwicht hiervan op de rechterkant van de voorstelling. Het werk verbeeldt het dagelijkse leven in de stad, maar zonder het gedruis van de mensen. Ook in het schilderij *Koetsen bij het staatsspoor* is een stukje van het stadse dagelijkse leven het onderwerp en opnieuw is de compositie vrij rustig. Opvallend is dat De Zwart hier eveneens gebruik heeft gemaakt van een wit paard als licht accent tussen de overwegend sombere kleuren van de voorstelling. (afb. 27)

Na vijf jaar in het Gooi gewoond en gewerkt te hebben besloot De Zwart in 1900 om zich in Amsterdam te vestigen, waar hij ondermeer aan het Oosterpark heeft gewoond. De stad inspireerde hem toen niet. Hij bleef onderwerpen kiezen zoals de jaren ervoor. Er is weinig correspondentie van de Zwart overgebleven, waardoor er geen gedetailleerd beeld voor handen is met wie hij contact had. Van De Zwart is bekend dat hij met Breitner ooit naar Drenthe trok en hij ook met de schilders in Amsterdam contact gehad moet hebben. Dit blijkt uit een anekdote over Breinter, Israëls en De Zwart. De drie schilders kwamen op een avond samen zo laveloos uit een café op de Amsterdamse Zeedijk, dat zij niet meer naar huis konden komen en gedrie besloten hun roes uit te slapen in een stel lege kisten met stro.⁴⁰ Ze kenden elkaar dus goed genoeg om tot in de late uurtjes op de Zeedijk te vertoeven.

31 Willem Bastiaan Tholen,
Straat in Den Haag, 1896,
olieverf op doek,
Collectie Veendorp, Groninger Museum

De Zwart werkte toen veel in de omgeving van Amsterdam en voor het eerst sinds vijf jaar weer in de buurt van Den Haag. Na een jaar verhuisde de schilder weer terug richting Den Haag. De Zwart heeft in zijn leven veel geëst en rond deze tijd maakte hij een ets van *De huurrijtuigen op het binnenhof*, een onderwerp uit het dagelijkse leven van Den Haag uit die tijd. (afb. 28)

Via Veur en Scheveningen komt hij weer in de stad terecht nadat hij ontslagen wordt uit een inrichting waar hij verbleef omdat hij nogal te kampen had met zijn geestelijke gesteldheid. Dit verergerde nog naar mate zijn leeftijd vorderde. De Zwart werd dan steeds onzekerder over zijn eigen werk en viel terug op oudere tekeningen en schilderijen die hij rond 1890 maakte. Hij nam dezelfde onderwerpen waar hij eerder succes mee oogste en bewerkte deze, wat vaak resulteerde in werk van mindere kwaliteit. *De Herengracht* is ook een werk dat in deze latere periode is ontstaan, maar toch van goede kwaliteit. (afb. 29) De Zwart heeft een brug in het aparte licht van de avondzon geschilderd. Ook in dit werk zorgt een wit paard dat net over de brug aan komt lopen voor de lichte accenten in de voorstelling. De horizon in de voorstelling is vrij hoog, maar minder hoog en dus minder spannend dan in het schilderij van *de Wagenbrug*.

Willem Bastiaan Tholen

De al eerder genoemde Willem Bastiaan Tholen was afkomstig uit Kampen en volgde van 1876-1877 lessen aan de rijksacademie in Amsterdam, waar hij zeer goed bevriend raakte met Willem Witsen. Tholen vertrok daarna naar Gouda, maar bleef contact houden met Witsen. De schilder werd al vanaf zijn eigen tijd vaak ingedeeld bij de navolgers van de Haagse School, waarmee hij het zelf overigens niet eens was.⁴¹

Wat hem voornamelijk deed verschillen van de Haagse School waren de onderwerpen die hij koos en de heldere kleuren van zijn palet. Naast landschappen, waaronder veel gezichten vanaf het water, is ook de stad vaak het onderwerp van de schilderijen en tekeningen die hij maakte. Een goed voorbeeld van zijn heldere palet is het werk *een Zonnig straatje*. (afb. 30) In een losse toets geeft hij hier een straatje in Den Haag weer.



32 Willem Bastiaan Tholen,
*Gezicht op de Witte Brug te Den Haag
in de winter,*
olieverf op doek,
Collectie Mark Smit Kunsthandel, Ommen

In andere werken liggen zijn thema's weer dichterbij het werk van de Haagse School, zoals in een *Straat in Den Haag* een genre-achtige compositie. (afb. 31) De toets is hier wat preciezer, maar nog steeds zonnig van toon. Beide werken geven het alledaagse leven in de stad weer. Opvallend zijn de werken van Tholen waarin hij zijn uitzicht over de daken van de stad weergaf, zoals de hier afgebeelde aquarel van daken in de nevel. (afb. 33)

In 1887 vestigde Tholen zich in Den Haag. Daar schilderde hij ondermeer *Gezicht op de witte brug te Den Haag* in de winter. (afb. 32) In dit wintergezicht zijn de afgebeelde mensen niet prominent aanwezig zijn en doet Den Haag nog zeer landelijk aan. Aan het einde van zijn carrière werd zijn palet wat gedempter en concentreerde hij zich vooral op de Zuiderzee als onderwerp.

Ten slotte

Het ontstaan van het Amsterdams Impressionisme zorgde voor de terugkeer van het stadsgezicht in de schilderkunst, nadat deze tijdens bloeiperiode van de Haagse School, geheel op de achtergrond was geraakt. De onderwerpen in

de schilderkunst verschoven onder invloed van het Realisme en Impressionisme van het tonalistische en atmosferische landschap naar de weergave van het dagelijkse leven in de moderne stad. Daarbij wordt de mens, die in de stad woont en werkt, steeds meer op de voorgrond geplaatst.

Het doel van de kunstenaars was de moderne dynamische stad en het eigentijdse dagelijkse leven van de gewone mensen te verbeelden, ieder in hun eigen stijl. Hun voorstellingen geven daardoor heden ten dage een goed beeld van het leven in de stad aan het einde van de negentiende eeuw. De *peintres du peuple*, de historieschilders van hun eigen tijd die zij wilden zijn, hebben hun doel dus bereikt.

Door de grote ontwikkeling die Amsterdam aan het einde van de negentiende eeuw doormaakte, verplaatste ook het centrum van kunst zich van de hofstad naar de hoofdstad. Twee schilders die in het bijzonder belangrijk zijn geweest voor het nieuwe stadsgezicht, zijn Breitner en Isaac Israëls. Beiden hebben eerst in Den Haag en later in Amsterdam gewerkt. De schilders die in Den Haag werkzaam waren, sonden ook open voor de invloeden uit Amsterdam, maar blijven in hun werk toch dichterbij de Haagse School.



33 Willem Bastiaan Tholen,
Gezicht op de daken van een stad, ca.1917,
aquarel,
Museum Boijmans van Beuningen, Rotterdam

Floris Arntzenius, portretteur van Den Haag

Arsine Nazarian

Mocht Den Haag ooit de eretitel van stadsschilder weggeven dan is Floris Arntzenius (1864-1925) zeker één van de gegadigden. Hij woonde en werkte er meer dan dertig jaar en nam in deze periode de stad talloze malen als onderwerp. Zijn sfeervolle stadsbeelden met de mondaine flanerende inwoners van Den Haag geven een kijkje in het leven van meer dan een eeuw geleden. De journalist C. Harms Tiepen vond dat de schilder zijn werk van de straat leek te hebben afgekeken: 'Hoe heeft Arntzenius te drommel zijn figuren uit z'n Spuistraatjes etc. zóo te pakken gekregen dat ze lóopen! Hij heeft z'n naam gemaakt met zijn schilderijen van 't straatgewoel. Maar een slagersjongen kan je niet in je atelier zetten, 'n opstopper geven en zeggen: "nou, lóóp maar" om eens te kijken hoe – ie dat doet'.¹ Harms Tiepen bewonderde het vermogen van Arntzenius om mensen te vangen in hun beweging en de vaardigheid waarmee hij de illusie van een momentopname opwekte. In deze bijdrage staan de Haagse stadsgezichten van Arntzenius centraal.

Gedurende lange tijd was de belangstelling voor zijn kunst gering en berichtgeving in de media schaars. Een reden

hiervoor kan zijn dat Arntzenius een bescheiden man was; hij zocht de publiciteit niet op. De criticus H. de Boer schreef naar aanleiding van zijn ateliernalatenschap: 'Arntzenius was niet gul met het geven van inlichtingen en timmerde niet gaarne aan den weg. Hij vond blijkbaar, dat de weg naar den kunstenaar leidde dóór zijn werk; en wie zijn werk ziet, zal gaarne toegeven, dat het inderdaad welsprekend voor zijn maker getuigt'.² Tijdens zijn leven is het maar twee journalisten gelukt om een interview te publiceren. P. A. Haaxman gaf in 1903 een verslag van een gesprek met Arntzenius in *Elsevier's Geïllustreerd Maandschrift* en in 1910 deed C. Harms Tiepen dat in het *Artistiek Weekblad*.³

Uit de inleiding van het laatste artikel blijkt dat Harms Tiepen al eerder over Arntzenius had willen schrijven maar dat de schilder aanvankelijk weigerde met hem te spreken. Desondanks was Arntzenius bij leven al een gewaardeerd kunstenaar: hij exposeerde regelmatig en was onder meer bestuurslid van de Haagse kunstenaarsvereniging Pulchri Studio. Na zijn dood raakte zijn werk echter snel in de vergetelheid. Pas in 1969 – in het kielzog van de



1 Noordeind met ruitersstandbeeld van Willem I, Den Haag, aquarel en gouache over zwart krijt, Particuliere collectie



2 Jeugdig zelfportret Floris Arntzenius, 1890, olieverf op doek, Collectie C. F. Stork



3 Pakhuizen te Amsterdam, aquarel en gouache over zwart krijt, Collectie C.F. Stork



4 Spuistraat met dienstbode in de menigte, Den Haag, aquarel en gouache over zwart krijt
Particuliere collectie



5 Spuistraat, Den Haag, foto,
Haags Gemeentearchief



6 Wagenstraat/Wagenplein, Den Haag, foto,
Haags Gemeentearchief

herontdekking van de Haagse School in het begin van de jaren zestig – werd er weer een overzichtstentoonstelling georganiseerd. Sindsdien is de erkenning en publieke belangstelling voor zijn werk langzaam maar zeker toegenomen.

Jeugd en opleiding

Pieter Florentius Nicolaas Jacobus Arntzenius – zoals hij voluit heet – werd op 9 juni 1864 in Soerabaja (Nederlands-Indië) geboren. Rond 1875 verhuisde hij naar Nederland om een opleiding te krijgen. Inwonend bij zijn oom en tante in Amsterdam bezocht hij in eerste instantie – overigens tegen zijn zin – de Hogere Burgerschool. Zijn familie had graag gezien dat Arntzenius een opleiding aan de Landbouwschool in Wageningen zou volgen, zelf wilde hij schilder worden. Uiteindelijk wist Arntzenius zijn familie te overtuigen en in 1883 ging hij lessen volgen aan de Rijksakademie in Amsterdam. Daar trof hij onder andere George Hendrik Breitner (1857-1923), Isaac Israëls (1865-1934), Jan Veth (1864-1925) en Willem Witsen (1860-1923). Vervolgens trok hij in 1888 naar de Academie voor Schone Kunsten in Antwerpen, die destijds in hoog aanzien stond. De gezaghebbende directeur Charles Verlat (1824-1890) had duidelijk invloed op het werk van de nog jonge en zoekende kunstenaar. De eerste ontmoeting stond Arntzenius nog goed voor de geest. Hij vertelde Harms Tiepen: ‘Je weet ‘k ben in Antwerpen, bij Verlat geweest. Nou, toen Verlat me ‘t eerst zag schilderen zei hij: “Ge zijt een Hollander, zulle... die gele oker moet je niet gebruiken”. En hij haalde ‘n paar blauwe strepen over ‘t doek en zei: “Zie zoo, schilder dat nu maar eens over, zulle”. ‘k Ben toen m’n best gaan doen zonder geel oker te werken’.⁴ De aanwijzingen van de Belgische meester zijn te terug te zien in Arntzenius’ werk uit die periode: hij schilderde toen met sterke licht-donker contrasten en maakte veelvuldig gebruik van een donkere aardverf – ook wel spottend ‘sirop d’Anvers’ genoemd.

Een jaar later keerde Arntzenius weer terug naar Amsterdam. Hij probeerde nu op eigen benen te staan en met het kunstenaarschap zijn brood te verdienen. In 1890 werd hij lid van de Amsterdamse kunstenaarsvereniging Arti et Amicitiae en een jaar later van het meer vooruitstrevende St. Lucas. In

1892 verhuisde hij naar Den Haag waar hij de rest van zijn leven bleef wonen. Hier lukte het hem, in tegenstelling tot in Amsterdam, om enige naam te krijgen: “t is gek, maar eerst in Den Haag heeft ‘t willen vloten met mijn werk. Waar dat aan ligt is voor de opper vlakke [sic] kijker nou eenmaal niet te weten. Want in Amsterdam maakte ‘k heusch niet minder werk. En de verschillende dingen die ‘k ook daarvoor in Antwerpen maakte waren óók zoo slecht niet’.⁵

Arntzenius in Den Haag

In de tweede helft van de negentiende eeuw was Den Haag een van de snelst groeiende steden van Nederland. Rond de eeuwwisseling woonden er ruim 200.000 mensen.⁶ De stad onderging een metamorfose: Ten behoeve van het verkeer werden veel grachten gedempt en straten doorgebroken. Aan de rand van de stad verschenen nieuwe buitenwijken met veel groen.⁷ Volgens schrijver Johan Gram was er aan het einde van de negentiende eeuw geen ‘aanvalliger, coquetter, deftiger stad dan ‘s-Gravenhage’ in Nederland te vinden.⁸ Den Haag liet zich volgens hem ook ‘gemakkelijk in twee helften verdeelen, die ieder zeer verschillend van aard zijn: in een boven- en benedenhelft. Wanneer men van het Westen naar het Oosten eene lijn trekt, die aan de Loosduinsche brug begint, zich langs de Riviersvischmarkt en door de Passage, Poten en Heerengracht voortzet, en aan het eind van Bezuidenhoutschenweg eindigt, dan heeft men adel en geld- aristocratie, de wijken der rijken en welgestelden, der deftige ambtenaren en militairen, vrij wel van de handelsbuurten, den winkelstand en de wijken der minder bedeedden gescheiden’.⁹ Arntzenius legde zowel het arme als het rijke gedeelte van de stad vast. (afb. 18) Hij schilderde met plezier de Spuistraat en de Bierkade maar ook het deftige Noordeinde en het Lange Voorhout. Opvallend is daarbij wel dat hij de armen en de bedelaars, die ongetwijfeld tot het straatbeeld behoorden, niet in zijn werken opnam.

Nadat hij zich in 1892 in Den Haag had gevestigd werd Arntzenius lid van Pulchri Studio, waarvoor hij in de loop der jaren prominente bestuursfuncties vervulde. En in 1896 werd hij lid van de Hollandsche Teeken Maatschappij, een vereniging die twintig jaar eerder werd opgericht door enkele vooraanstaande leden van Pulchri Studio, Jozef Israëls

(1824-1911), Hendrik Willem Mesdag (1831-1915), Bernardus Johannes Blommers (1845-1914) en Willem Maris (1839-1917). Het doel van deze kunstenaarsvereniging was om de aquarel als een zelfstandig kunstwerk te bevorderen en deze onder de aandacht van het publiek te brengen.¹⁰ Voor de relatief jonge en nog onervaren Arntzenius had dit lidmaatschap een bijzondere waarde en was het ‘de grootste onderscheiding’ die hij kon ontvangen om ‘in den kring opgenomen te worden door mannen als Israëls, Willem Maris en Blommers had voor hem meer betekenis dan alle mogelijke medaljes en getuigschriften’.¹¹ Ondanks de vele contacten die hij met de schilders van de Haagse School had, kan Arntzenius toch niet tot die groep worden gerekend. Het palet waarmee Arntzenius schilderde wijst wel op invloed van de Haagse School, ‘meester van de grijze nevelen’ werd hij wel eens genoemd. Dit element in zijn werk was het nalatenschap van de Haagse School en in de stadsgezichten van Arntzenius een steeds terugkerende factor. De schilders van de Haagse School besteedden echter amper aandacht aan het stadsgezicht. Ongerepte natuur was hun uitgangspunt. Arntzenius gaf de voorkeur aan de verstedelijking; het landschap was slechts een klein onderdeel van zijn oeuvre. Hij verkoos zogenaamde *tranches de vie* – het moderne en alledaagse leven – te verbeelden. Zo schilderden de Haagse School kunstenaars met hun rug naar het Kurhaus toe en negeerden de badgasten. Arntzenius, daarentegen, ging tussen hen in zitten en verbeeldde ze op hun dagje uit.

Binnen Den Haag verhuisde Arntzenius verschillende malen; hij betrok achtereenvolgens ateliers op de Piet Heinstraat, het Spui (toen nog Hofspui geheten), de Sumatrastraat en op de Zoutmanstraat. Na een zoveelste verhuizing maakte hij omstreeks 1896 kennis met Lide Doorman (1872-1954), een buurvrouw die zelf ook schilderde. Op zes september 1900 trouwden ze. Ze kregen vier dochters.

Van allerlei slag

Arntzenius beoefende veel genres: (bloem)stillevens, strandgezichten, landschappen, portretten, scènes van het café- en sociëteitsleven en vooral stadsgezichten. Tussen 1890 en 1910 schilderde Arntzenius voornamelijk, figuren, landschappen en stadsgezichten.¹² Daarna volgden zeven jaar waarin hij zich van dit laatste genre afkeerde, naar eigen zeggen omdat hij ‘wars van alle hoovaardij om koopende bewonderaars’ eens portretten en bloemstillevens wilde schilderen.¹³ In 1910 vertelde Arntzenius aan Harms Tiepen dat hij niet meer zo geestdriftig was over straatjes. Hij zou er geen meer maken en richtte zich op ‘figuren schilderen’: ‘k ga nou eens rustig aan de gang: al die exposities sturen je in de war. Je moest maar doorwerken en als je ‘n ding af had, dan stuur je ‘t maar ergens heen, en je bent al weer met een ander ding bezig’, zei hij.¹⁴ Vanaf 1917 pakte hij het stadsgezicht echter weer op.¹⁵

Naast chroniqueur van de stad was hij ook een begaafd portrettist.¹⁶ Vooral zijn portret van de paardenschilder C. A. J. Schermer (1824-1915) oogste veel bijval.¹⁷ Veel portretten van zijn hand zijn er echter niet bekend, omdat, zo beweerde hij, hij ‘‘r plezier in [moest] hebben om ‘r een te schilderen’.¹⁸ Dit verklaart wellicht waarom hij vooral zijn vrouw en kinderen zo vaak heeft vastgelegd.

Zijn zelfportretten staan in zijn oeuvre apart. Met het vervaardigen van zijn eigen portret experimenteerde hij door ze te schilderen in verschillende stijlen. In *Jeugdige Zelfportret* (afb. 2) is de schilderstrant van zeventiende-eeuwse Hollandse schilders terug te zien. In een zelfportret uit 1924, een jaar voor zijn overlijden, gaf de schilder zichzelf weer op het moment dat zijn lichaam de strijd tegen de tuberculose aan het verliezen was. (afb. 8)

Tussen 1897 en 1910 werkte Arntzenius regelmatig langs het kanaal naar Scheveningen, aan de Haringkade en op het strand.¹⁹ Arntzenius’ kades zijn altijd vol bedrijvigheid, zoals de aquarel *Een drukke kade met bootjes*. (afb. 9) Arntzenius verlevendigde het laden en lossen van de sloepen door grijze en bruine tonen af te wisselen met een puntje blauwe of witte dekverf om zo de activiteit van de arbeiders te benadrukken.



7 *Zonnige Spuistraat, Den Haag*, aquarel en gouache over zwart krijt, Particuliere collectie met dank aan Christie's Amsterdam



8 *Zelfportret Floris Arntzenius*, Gedateerd 1924 en geannoteerd, Haags Gemeentearchief



9 *Een drukke kade met bootjes*,
aquarel en gouache,
Particuliere collectie met dank aan Christie's Amsterdam



10 *Parijs*,
aquarel,
Particuliere collectie



11 Straatscène,
aquarel,
Particuliere collectie



12 Tramway pour ter Vuren, Brussel,
aquarel, gouache en potlood over zwart krijt,
Collectie C.F. Stork



13 Spui, hoek Lange Poten in Den Haag, ca. 1920,
zwart krijt met waterverf,
Singer Museum, Laren



14 *Stadsgezicht in de sneeuw*,
aquarel en gouache over
zwart krijt,
Particuliere collectie

15 *Stationerende huur-
rijtuigen in de avond*,
aquarel,
Haags Gemeentemuseum

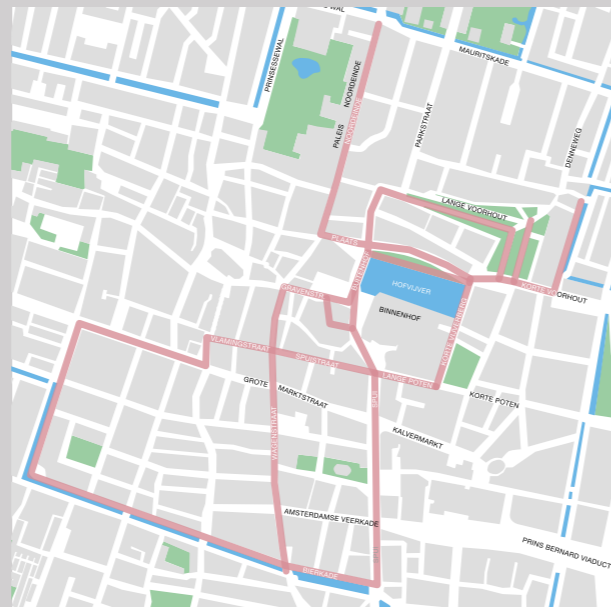


16 *Spuistraat, Den Haag*,
aquarel en gouache over zwart krijt,
Particuliere collectie





17 *Wagenstraat (?)*, Den Haag, aquarel en gouache, Particuliere collectie



18 Kaart van centrum van Den Haag. De met rood aangegeven straten werden door Floris Arntzenius met grote regelmaat geschilderd.



19 *Wagenbrug richting Wagenstraat*, Den Haag, aquarel, Haags Gemeentearchief

In tegenstelling tot werken van zijn collega-kunstenaars, zoals die van Jozef Israëls en Hendrik Willem Mesdag, is er op de strandgezichten van Arntzenius geen bomschuit te bekennen. Zoals gezegd vermeden veel Haagse School schilders het moderne leven met zijn oprukkende industrialisatie. Arntzenius richtte zich juist op eigentijdse ‘moderne’ elementen: neergevleide badgasten die genieten van een dag aan het strand. Een dergelijke opvatting is meer verwant aan die van de Isaac Israëls, die – vooral in de jaren twintig en dertig van de twintigste eeuw – eveneens een meer mondain badleven verbeeldde, en zich graag liet inspireren door het vermaak van kinderen die ezeltje reden op het strand.²⁰ Arntzenius beeldde de zonnebaders vaak in groepjes af, de dames met hun fleurige parasols boeiden hem. Daarom is de horizon vaak hoog gehouden zodat alle aandacht kan uitgaan naar het strand en de badgasten. Regelmatig poseerde zijn gezin voor hem op het strand. Zijn strandgezichten zijn in tegenstelling tot zijn stadsgezichten, meestal zonnig.

Het overgrote deel van zijn oeuvre bestaat zoals bekend uit stadsgezichten, een aantal ook van buitenlandse steden. Hoewel hij niet van verre reizen hield, deed hij dat tijdens de eerste jaren van zijn carrière wel. Bekend is dat hij rond 1890 een kortstondige reis naar New York maakte; een schets met op de achterzijde een lijstje met reisbenodigdheden is daarvan getuige.²¹ Daarnaast bezocht hij met de schilder Kees van Waning (1844-1928), met wie hij een atelier deelde op het Spui, Parijs (afb. 10) en Bordeaux.²² Tijdens een verblijf in Brussel maakte hij een aquarel die hij de titel *Tramway pour ter Vuren* gaf. (afb. 12)

Anders dan in het buitenland maakte Floris Arntzenius wel veel studiereizen in Nederland. Zo werkte hij onder andere in Haarlem, Leiden en Dordrecht. Maar steeds bleef hij terugkomen naar Den Haag. ‘Wat ik om mij heen heb is mooi genoeg’ zou hij gezegd hebben.²³ Hij beperkte zich daarbij echter wel tot een relatief klein gebied in Den Haag. (afb. 18) Zijn motieven vond hij vooral in het centrum waaronder het Lange Voorhout, Lange Vijverberg, Buitenhof, het Mauritshuis, het Noordeinde, de Passage, Lange Poten, de Prinsengracht, de Brouwersgracht, de Vlamingstraat, de Spuistraat, het Spui, de Wagenstraat en de Wagenbrug, de Bierkade en het Zieken. Daarnaast schilderde Arntzenius

ook een aantal zandafgravingen. Net als Breitner en Willem Bastiaan Tholen (1860-1931) werd Arntzenius getroffen door de schoonheid van dit soort onderwerpen en van afbraakbuurten. Er zijn maar een paar kunstwerken bekend met dit onderwerp, zijn voorkeur ging toch uit naar de drukke binnenstad.²⁴

Arntzenius beeldde de stad af vanuit diverse standpunten. Soms schilderde hij vanuit vogelperspectief, zoals bij *het Spui, hoek Lange Poten*, ca. 1920 (afb. 13) of het *Stadsgezicht in de Sneeuw*. (afb. 14) Qua standpunt en tekenstijl zijn deze werken vergelijkbaar met de tekening die Isaac Israëls jr. maakte van het Noordeinde. (hoofdstuk 2, afb. 26) In sommige werken verplaatste Arntzenius het perspectief juist naar het straatniveau. In *Spuistraat, Den Haag* (afb. 16) en *Wagenstraat (?), Den Haag* (afb. 17) bevond Arntzenius zich als het ware te midden van de mensen. Hierin doet hij denken aan Isaac Israëls en Breitner die de mens vaak op de voorgrond plaatsten. Vaak gaven ze de dienstvers en arbeiders weer. Dit type stadsgezicht heeft Arntzenius ook veelvuldig weergegeven.

Sfeervol Den Haag

Rond 1900 was de Spuistraat samen met de Vlamingstraat en de Venestraat waarschijnlijk de enige geasfalteerde straat in Den Haag. (afb. 5) Arntzenius verwierf vooral bekendheid met werken die de Spuistraat tot onderwerp namen. Om aan de grote vraag naar sfeervolle, in subtiele schakeringen van witte, grijze, blauwe en bruine tinten weergegeven stad te voldoen, schilderde hij de Spuistraat diverse keren. Hij koos voor de verbeelding van deze winkelstraat vooral een verticale compositie om de dieptewerking van de lange en smalle straat te accentueren, zoals te zien is in *Spuistraat met dienstbode in de menigte*, Den Haag (afb. 4) met zijn natte, weerspiegelende wegdek. Ook in *Spuistraat, Den Haag* (afb. 22) weerspiegelen de grijze wolken op het natte asfalt. ‘Zoo’n gevel, zie je, dat is een heerlijk ding. Allemaal van die uithangborden en vlaggestokken al dat grillige. En dan zoo even hier – en daar een kleurtje erin. Wat rood. Wat geel soms. Zoo’n tipje maar. En dan krijg je ’t zoo levendig. Als ’t nou wat geregend heeft dan is ’t nog leuker: dat asfalt net een spiegel, en je krijgt al die mensen ook met kleurtjes: zoo’n donkere kerel, of ’t lichte blauw van ’n dienstmeisje of plots

dat tintelend wit van ene slagersjongen. Dan een dame, ook kleur: wat paars of wat rood! Die asfalt straten zijn aardig hé!’²⁵

Arntzenius was een stemmingsschilder, dat wil zeggen dat hij zijn eigen impressie van de werkelijkheid beoogde te geven.²⁶ Hij gebruikte vaak het weer om een atmosferisch beeld in tonalistische kleuren te scheppen. De druilerige regen die hij dikwijls verbeeldde, gaf een diffuus licht en vroeg om minder contour en uitwerking. Niet alleen regen, maar ook sneeuw en mist werden gebruikt om sfeervolle kunstwerken te creëren. *Wintergezicht met bomen en straatlantaarn* (afb. 20), geeft, onder andere door zijn eenvoudige compositie waarin de mens ontbreekt, de verstilling van de koude maanden duidelijk weer. In *Wachtend rijtuig in de winter* (afb. 24) is te zien hoe Arntzenius de kleurrijke reclamezuil afzet tegen de witte sneeuw. In *Stadsgezicht in de sneeuw* (afb. 14) en in *Buitenhof, Den Haag* (afb. 25) toont Arntzenius hoe de mensen ondanks de dikke laag sneeuw proberen om hun dagelijkse werkzaamheden voort te zetten.²⁷

In *Slagersjongen met dienstbode* (afb. 21) gebruikte Arntzenius mistig weer om zijn doel te bereiken. De stad is naar de achtergrond verdwenen en de slagersjongen speelt de hoofdrol. De stad is het decor voor deze intieme weergave. Hij creëerde een wazige lucht waardoor het onmogelijk is ver te kijken. Achter de koets brandt elektrisch licht waardoor diepte ontstaat. Het dienstmeisje dat net haar rok optilt is een charmant detail en benadrukt haar wandelgang. Het aquarel *Wagenstraat bij avond, Den Haag* (afb. 26) is net zoals het vorige schilderij gehuld in grijze nevel. Ook hier is elektrisch licht, dat in dit geval afkomstig is van de verderop gelegen huizen, te zien. Arntzenius gebruikte om dit effect te bereiken een speciale aquarelleertechniek. Hij waste de tekening sterk uit waardoor er een sluier over de stad lijkt te hangen. Bij deze aquarelleertechniek maakte de kunstenaar het papier nat om vervolgens met een spons of doek het water op te deppen waardoor de verf vervaagde en contouren en kleuren in elkaar overvloeiden op het papier.

Arntzenius heeft desalnietemin ook stadsgezichten gemaakt waarbij de zon volop schijnt. In de verkoopboeken van de Haagse Kunsthandel Goupil (vanaf 1884 Boussod, Valadon & Cie geheten), die veel werken van Arntzenius kocht, werden alle aangekochte en verkochte werken genoteerd. Uit enkele titels zoals *Port Soleil* en *Effect de soleil* blijkt dat hij ook zonnige stadsgezichten heeft gemaakt.²⁸ En in 1903 nam Haaxman in het artikel dat hij schreef voor *Elsevier's Geïllustreerd Maandschrift* een illustratie op van een aquarel getiteld *In de zon*.²⁹ De schaduwpartij midden op de straat is onmiskenbaar. Net zoals in *Zonnige Spuistraat*. (afb. 7) Beide werken zijn vanaf hetzelfde gezichtspunt geschilderd en verbeelden allebei de Spuistraat. Daarnaast zijn de Haagse markten die Arntzenius verbeeldde vaak in zonnig weer weergegeven. (afb. 27) Ook in *Koetsiers op de Lange Voorhout* (afb. 29) heeft Arntzenius volop kleur gebruikt om een zonnige herfstdag af te beelden. Het Voorhout, Vijverberg, Kneuterdijk en Toernooiveld waren volgens Gram ‘de geliefde buurt der aristocratie’ en het Lange Voorhout droeg volgens hem aan het einde van de negentiende eeuw ‘een stempel van statige voornaamheid en deftige kalmte’.³⁰ Het Lange Voorhout was ook een van de locaties waar de koetsiers wachtten op hun klanten. (afb. 28)

Stad als decor

Het gezichtspunt is in veel werken hetzelfde: de winkel ‘A. Smit in sigaren en cigarettens’ is op verschillende gezichten van de Spuistraat terug te vinden. (afb. 4) Dit wordt verklaard door het feit dat de schilder regelmatig een ‘raam’ huurde van waarachter hij rustig kon werken. Dat betekent dat veel werken ontstaan zijn vanaf dezelfde gezichtspunt omdat hij waarschijnlijk op dezelfde plek werkte. Overigens huurde Arntzenius ook op andere locaties een ‘raam’, zoals op de Bierkade.³¹



20 *Wintergezicht met bomen en straatlantaarn*
aquarel en gouache over zwart krijt
Collectie C.F. Stork



21 *Slagersjongen met dienstbode in de mist*,
aquarel en gouache,
Particuliere collectie



23 *Een regenachtige dag op de Spuistraat, Den Haag*,
aquarel en gouache over zwart krijt,
Particuliere collectie met dank aan Christie's Amsterdam

22 *Spuistraat, Den Haag*,
olieverf op doek,
Particuliere collectie



24 *Wachtend rijtuig in de winter*,
aquarel en gouache over zwart krijt,
Particuliere collectie



25 *Buitenhof, Den Haag*,
aquarel en gouache over zwart krijt,
Particuliere collectie



26 *Wagenstraat bij avond, Den Haag*,
aquarel en gouache over zwart krijt met sporen van pastel,
Collectie C.F. Stork

Over deze werkwijze vertelde hij in 1910: 'Nou, als 'k een goed straatje of een goed grachtje gevonden heb, dan ga 'k eens rondsnuffelen of 'k niet een raam kan huren. Want op de gracht zelf gaan zitten met je rommeltje kan je nou eenmaal niet: dan krijg je zooveel bekijks. En achter een raam zit je rustig, wàt! Daar kijk 'k alles zoo kalmpjes dan eens af: zoo van de Bierkade 't Zieken op met al die bedrijvigheid daar.'³² Hieruit blijkt ook dat het Arntzenius niet alleen om atmosferische beelden ging, het straatgewoel was hem minstens even lief.

Haaxman schreef: 'Hij houdt van woelig drukte en geeft daarvan de volle sensatie. Als hij zijn kans schoon ziet, verschanst hij zich op een stil plekje voor een venster van een onbewoond huis en maakt dan zijn schets van de drukte en het gewirwar van menschen- en huizensilhouetten in vlugge, geestige toetsen'.³³ Het publiek dat rond 1910 over straat liep was een eclectisch gezelschap, naast deftige dames, heren met hoge hoeden en wandelstokken, passeerden er mannen, vrouwen en kinderen die minder rijk waren, dienstertjes, slagers- en bakkersjongens met manden die bestellingen aan het afleveren waren. (afb. 6) Deze bonte mengeling mensen fungeerde als rode draad door Arntzenius' stadsgezichten. Hij had een zwak voor de slagersjongen die hij regelmatig in zijn kunstwerken weergaf. De schilder gebruikte hem als element voor zijn compositie. De witte kiel speelt daarin een prominente rol. Door een criticus werd dit motief 'zoo'n appetijtelijk fragmentje in Arntzenius' stadsgezichten', genoemd.³⁴ Arntzenius gebruikte namelijk kleuraccenten om zijn werk levendig te maken. Hij zette bepaalde elementen in zijn werk aan met kobaltblauw, rood, geel of groen en vaak gebruikte hij ook wit. Daardoor werd ook de dieptewerking vergroot. De witte kiel van de slagersjongen leende zich daar uitstekend voor, hij plaatste hem soms net iets verder in de menigte waardoor de blik van de kijker verder naar achteren wordt getrokken zoals in het werk *Spuistraat, Den Haag*. (afb. 45)

Arntzenius nam naast de slagersjongen ook fietsers, paardentrams, koetsjes en in later tijd, auto's op in zijn werken, zoals in het vlot geschilderde *Buitenhof, Den Haag*. (afb. 25) Het moderne leven heeft ook hier zijn intreden gedaan.

In *Koetsjes in de winterkou* (afb. 32) zijn wachtende koetsiers afgebeeld. Het paard, de wagen en de koetsiers zette hij scherp af tegen een mistige en witte achtergrond. *Stationerende huurrijtuigen in de avond* (afb. 15) geeft de wachtende koetsen in de nacht weer met als enige verlichting de gaslampen in de verte. Opvallend is de overeenkomst met *Plein bij avond*, 1890 (hoofdstuk 2, afb. 6) van Breitner dat op eenzelfde manier als Arntzenius' schilderij de wachtende paardentrams in Amsterdam weergeeft. Ook Willem de Zwart (1862-1931) gaf de rijtuigen op het Buitenhof en bij het Staatsspoor in Den Haag (hoofdstuk 2, afb. 28 en 27) weer.

De Bierkade en het Zieken (afb. 30) in Den Haag waren geliefde onderwerpen voor Arntzenius. Zoals eerder gezegd huurde hij in 1910 zelfs een raam aan de Bierkade om rustig te kunnen werken.³⁵ In verband met controle op de accijnzen mocht alleen aan de Bierkade bier van buiten Den Haag verhandeld worden. Dit bracht een grote bedrijvigheid met zich mee waar Arntzenius van genoot. De drukte en 't geel van die kisten en 't blauw van die vaten, en 't groen van je boomen, dat even rimpelen in 't water', inspireerden hem tot schilderen.³⁶

Arntzenius maakte vaak verschillende versies van hetzelfde onderwerp. Van de Brouwersgracht bijvoorbeeld (afb. 34 en 35) heeft hij een versie in olieverf en een aquarel geschilderd. Hoewel hij twee keer dezelfde gracht heeft weergegeven zijn er duidelijke verschillen. Het lijken andere momentopnames. In andere werken is soms het materiaal en het formaat het enige dat wezenlijk anders is. Van *Stadsgezicht in de sneeuw* (afb. 14) bijvoorbeeld bestaat een tweede versie in olieverf.³⁷ Deze werken verschillen qua voorstelling nauwelijks van elkaar.

Arntzenius dateerde zijn werken zelden. Een exacte datering is daarom vaak onmogelijk. Toch geven sommige elementen in de voorstelling zoals gaslampen (afb. 15), elektrisch licht (afb. 26), de paardentram of een elektrische tram een zekere indicatie.

Een bijzonder element in Arntzenius' oeuvre is het gebruik van zichzelf en zijn familie als passanten in zijn stadsgezichten. In het schilderij *Lide en Floris* (afb. 31) heeft Arntzenius zijn vrouw geportretteerd. Alleen haar gezicht is

uitgewerkt waardoor zij direct in het oog springt. Haar blik is gevestigd op een man met bolhoed en snor die achter haar loopt. Dit blijkt de schilder zelf te zijn. Hij schilderde zichzelf in zijn werken vaak op de voorgrond of op de achtergrond met een enigszins schuchtere uitstraling. Arntzenius is te herkennen aan zijn karakteristieke gelaatstrekken, de zwarte snor en een bolhoed.³⁸ Een van de mooiste voorbeelden van een werk waar Arntzenius zichzelf heeft afgebeeld, is *Floris in een Haagse straat*. (afb. 38) De elegante dame is de blikvanger. Haar afgewende gezicht leidt ons naar de schilder die met opgetrokken schouders en gebogen hoofd zich een weg door de menigte baant. De voile voor het gezicht van de vrouw doet denken aan de gelijkgeklede dame in Breitners *Singelbrug bij de Paleisstraat*. (hoofdstuk 2, afb. 3) Beide schilders plaatsten de vrouw op de voorgrond, waarbij alleen het bovenlichaam van de vrouw te zien is, waardoor een grote dieptewerking in de voorstelling optreedt. Het is aannemelijk dat Arntzenius deze voorstelling op Breitners schilderij heeft geïnspireerd. Arntzenius had grote bewondering voor zijn werk en keek naar hem op 'als tot een artiest die ver boven hem uitstak'.³⁹ Ook zijn dochter Liekie ontkwam niet aan opname in het straatbeeld.⁴⁰

Het deftige Noordeinde met een levendig straatbeeld heeft Arntzenius meermalen weergegeven, met en zonder het ruitersstandbeeld van Willem de Zwijger. (afb. 1) Zo maakte hij onder meer voor het album dat Pulchri Studio aanbood aan de Koningin Wilhelmina ter ere van haar huwelijk, een tekening van het Paleis Noordeinde.⁴¹ Arntzenius gaf het ruitersstandbeeld op verschillende manieren weer. Ook de formaten van de kunstwerken verschilden aanzienlijk. Gram schreef over het standbeeld van Willem I: 'Het prachtige silhouet teekent zich tegen het blauw of grijs der lucht met fraaie lijnen af, en iedereen, kenner of leek, moet, dunkt mij, getroffen door de kracht, die uitgaat van deze kunstschepping, met bewondering opzien naar dit gewrocht van den grooten Franschen kunstenaar'.⁴² Duidelijk is dat Arntzenius werd geboeid door de contour van het standbeeld: hij zette het in elk werk af tegen de lucht. Israëls koos eveneens het Noordeinde meerdere keren als onderwerp voor zijn schilderijen en tekeningen. Hij gaf, in tegenstelling tot Arntzenius, echter vaak een zonnige weergave van deze straat weer. (hoofdstuk 2, afb. 25)

Naast het deftige Noordeinde verbeeldde Arntzenius ook onderwerpen met een meer volkse aard. Een voorbeeld hiervan is de al genoemde Haagse markt. (afb. 27) Gram schreef over de Haagse markt: 'Inderdaad kan men zich geen drukker, luidruchtiger, roezemoeziger tooneel voorstellen, dan onze groote markt en Princegracht op een zomermaandag. Het geheele plein en het gansche gedempte gedeelte der Princegracht is overdekt met kraampjes, uitstallingen en kruiwagens, die slechts eene reeks smalle doorgangen laten, waar de koop- en kijklustige burgerij zich in bonte verscheidenheid verdringt en dooreen krioelt'.⁴³ De chaotische drukte die de markt zo aantrekkelijk maakte voor Arntzenius is eveneens terug te vinden bij de kermis. Hij maakte een aquarel en een schilderij met dit onderwerp. (afb. 36 en 37)

Schildertechniek en werkwijze

Waar Arntzenius ook naar toe ging, hij had altijd een schetsboekje en een klein doosje met aquarelverf bij zich.⁴⁴ Wanneer hij iets zag dat hem beviel dan legde hij dat met een paar krabbels vast om in zijn atelier verder uit te werken. 'Maar 'k zou je vertellen hoe 'k die dingen in elkander zet. Kijk... als 'k nou zoo'n figuurtje op straat tegen kom, 'k heb altijd wel wat van die brokjes wit bordpapier, of een invitatiekaart of 'n adreskaart bij me – en daar schets 'k dan even wat op. En dat wordt weer 'n figuur in een-of-ander straatje van me. Daar heb je dien jood achter z'n kar, of een juffrouw – hoe ze 'r rok op houdt.'⁴⁵ Zo typeerde hij met enkele snelle krijtstrepen een dame met haar fiets. (afb. 42) En tijdens tentoonstellingsbezoeken had hij zijn potlood altijd in de aanslag: achterop de uitnodigingen schetste hij meer dan eens zijn medebezoekers. (afb. 41) Zittend op een terras werd hij regelmatig getroffen door een scène, bij gebrek aan papier greep hij dan zijn krant waarop hij in aquarel het beeld vastlegde. (afb. 43)

Haaxman maakte in zijn artikel melding van 'krijtkrabbels' aan een wand in het atelier van Arntzenius. 'Aan dergelijke geestige krabbels, meestal herinneringen aan onderwerpen, in aquarel of olieverf uitgevoerd, leert men Arntzenius' eigenaardige manier eerst goed kennen'.⁴⁶ Zo is een schetsboek, tegenwoordig in het bezit van het



27 Markt, Den Haag, aquarel, Kunsthandel Simonis & Buunk, Ede



28 Lange Voorhout bij het Tournooiveld met koetsen, foto, Haags Gemeentearchief



29 *Koetsiers op de Lange Voorhout*,
aquarel,
Haags Gemeentearchief



30 *Het Zieken in Den Haag*,
aquarel en gouache,
Haags Gemeentearchief



31 *Lide en Floris*,
olieverf op doek,
Collectie C.F. Stork

32 *Koetsjes in de winterkou*,
aquarel en gouache over zwart krijt,
Particuliere collectie



33 *Brouwersgracht gezien
naar de Prinsengracht*,
foto,
Haags Gemeentearchief



34 *Brouwersgracht*,
olieverf op doek,
Particuliere collectie



35 *Brouwersgracht, Den Haag*,
aquarel en gouache over zwart krijt,
Particuliere collectie





36 *Noordeinde, Den Haag*,
aquarel en gouache over zwart krijt,
Particuliere collectie



37 *Noordeinde, Den Haag*,
olieverf op doek,
Collectie J.P. Nelisse



38 *Florin in een Haagse straat*,
aquarel,
Particuliere collectie



39 *Kermis*
aquarel en gouache over zwart krijt
Particuliere collectie



40 *Kermis*,
olieverf op doek,
Particuliere collectie



41 Tentoonstellingsbezoekers, zwart krijt op de achterzijde van een kaartje van Leeuwarder brandstoffenhandel N.V. Collectie C.F. Stork

Rijksprentenkabinet, gevuld met portretten van onder andere collega's en tijdgenoten.⁴⁷ Arntzenius maakte geen echte portretstudies van de – voornamelijk – mannen die hij verbeeldde, maar schetste ze zoals hij ze zag: aan tafel, gezeten in een groepje, soms met de rug naar hem toe. Hier en daar bracht hij accenten aan met waterverf. Meestal noteerde hij de naam van de geportretteerde. De tekeningen zijn vaak geschetst op stukken karton, papier of een invitatiekaartje die later zijn ingeplakt.⁴⁸ Wellicht maakte hij deze krabbels ter herinnering aan iemand, maar waarschijnlijker is dat Arntzenius deze verzameling schetsen bijeenbracht als documentatie van de portretten die hij had geschilderd en verkocht. In het schetsboek staat genoteerd 'Portretten gemaakt door fl Arntzenius', gevolgd door verschillende kolommen met namen. Hier en daar staat vermeld dat het portret naar een foto werd geschilderd. Op deze wijze maakte hij een portret van bijvoorbeeld Willem Maris. In totaal tekende Arntzenius zo'n zeventig mensen en dankzij de annotaties zijn verder kunstenaars als Jan Toorop, Julius van de Sande Bakhuyzen, André Broedelet, Louis van Soest, Willem Roelofs, Bernardus Johannes Blommers, Hendrik Willem Mesdag, Fredericus Jacobus van Rossum du Chattel, Willem Carel Nakken, en Paul Joseph Constantin Gabriël te herkennen.



42 Dame met fiets, zwart krijt op karton, Collectie C.F. Stork

43 Café scène op een krant, aquarel over zwart krijt, Particuliere collectie





44 *Spuistraat, Den Haag*,
aquarel en gouache
over zwart krijt,
Particuliere collectie

45 *Spuistraat, Den Haag*,
aquarel en gouache,
Particuliere collectie



46 *Spuistraat met slagersjongen*,
aquarel en gouache over zwart krijt
Particuliere collectie

47 *Spuistraat, Den Haag, 1923*,
aquarel en gouache over zwart krijt,
Particuliere collectie





48 Pagina uit het Liber Veritatis van Floris Arntzenius, zwart krijt en potlood, Particuliere collectie



49 Pagina uit het Liber Veritatis van Floris Arntzenius, zwart krijt en potlood, Particuliere collectie

In een ander schetsboek noteerde Arntzenius gegevens over schilderijen die hij verkocht. Haaxman schreef: 'hij begint en eindigt [...] zijn werk [met een studie], want als hij een aquarel of schilderij heeft voltooid en hij moet er van scheiden, dan werpt hij eerst in een schetsboek een vluchtige, maar rake memorie van het geval. Zoo bladerde ik in een schetsboek, dat als 't ware een korte inhoud is van zijn werken in de laatste jaren. Daar zag ik zijn fraaiste kijkjes in den Haag, zijn mooiste Haringkades, strandgezichten met geestig getoetste damesfiguurtjes, studies van den Trekweg en het Kanaal, zijn slagersjongens [...].'⁴⁹ Volgens Harms Tiepen die zeven jaar later eveneens melding maakte van deze manier van werken was het schetsboek een idee van Arntzenius' vrouw Lide om '“zoo, in 'n paar potlood-halen genoeg om 't je te doen herinneren” neergekrabbeld te zien schilderijen die in de loop van den tijd “t huis uit gingen”'.⁵⁰ Er staan acht, soms twaalf van zulke schetsen op een blaadje volgens Harms Tiepen en sprak 'zijn heele schilderleven van de Haagsche jaren' uit het schetsboek. Op de tweede pagina van het artikel in het *Artistiek Weekblad* nam men een afbeelding uit het bewuste schetsboek op getiteld *Blaadje uit schetsboek*. (afb. 48) Het is een pagina uit het bewuste schetsboek waarop vier schetsen zijn afgebeeld van werken die Arntzenius reeds had verkocht. Het schetsboek – bestaande uit 166 krabbels – bestaat nog steeds. Op de binnenkant van het kaft schreef Arntzenius' dochter Claudine Arntzenius (1904-1992), 'Schetsboek Floris Arntzenius, opdat hij zou weten wat hij had verkocht'. In het schetsboek zijn alle genres die Arntzenius beoefende vertegenwoordigd. Hij noteerde (bloem)stillevens, havengezichten, markten, een aantal portretten, café scènes, strandgezichten, zandafgravingen en vele stadsgezichten.

De kunstenaar schreef onder veel schetsen de naam van de persoon of de kunsthandel op wanneer hij een werk verkocht. Indien Arntzenius van een compositie meerdere versies maakte dan gaf hij bij een schets soms meerdere namen met daarbij welke techniek (schilderij of aquarel) naar welke koper was gegaan.⁵¹ Niet ieder schetsje werd voorzien van volledige informatie; er zijn ook schetsjes waar alleen een titel onder staat zonder vermelding van materiaal of koper. Mogelijk dat zo'n werk niet was verkocht. Toen Haaxman over Arntzenius' zogenaamde Liber Veritatis schreef bestond

het al een aantal jaar.⁵² Uit het schetsboek zelf valt op te maken dat Arntzenius het in ieder geval bijhield tot 1910, mogelijk langer. Verder blijkt dat Arntzenius zijn werken aan verschillende prominente verzamelaars uit die tijd verkocht onder wie Hendrik Willem Mesdag (afb. 48) en J.S. Forbes (1823-1904) een spoorwegmagnaat uit Londen die volgens de archieven van Goupil in 1898 een werk aankocht.⁵³

Arntzenius leverde regelmatig werk aan Goupil. Hij noteerde bij 28 schetsen de naam Tersteeg, verwijzend naar de chef van de Haagse branche van de kunsthandel Goupil & Cie.⁵⁴ Uit de verkoopboeken blijkt echter dat Goupil in totaal 41 aquarellen en acht schilderijen aankocht vanaf 1893 tot 1907.⁵⁵ Opvallend veel kunstwerken uit het Liber Veritatis zijn aquarellen.⁵⁶ Daaruit zou af te leiden kunnen zijn dat Arntzenius het aquarel als zelfstandige kunstuiting zag. In vergelijking met zijn schilderijen is het aquarel vaak kleurrijker en ook lossier van opzet waardoor het atmosferische aspect dat zo belangrijk voor Arntzenius was nadrukkelijker aanwezig is. Met het grijze palet van de Haagse school schilderde hij moderne onderwerpen meer verwant aan de Amsterdamse school hoewel hij een meer behoudende koers voer dan sommigen van zijn tijdgenoten zoals Isaac Israëls en Breitner. Als stemmingsschilder was de toon voor hem belangrijker dan topografische juistheid of detaillering. Verschillende schakeringen grijs, bruin en blauw zijn kenmerkend voor zijn stadsgezichten die nu een weerspiegeling zijn van het Den Haag van een eeuw geleden.

Bibliografie

Amsenga en Dekkers 2004

J. Amsenga en G. Dekkers, *‘Wat nu? Zei Pichegru. De Franse tijd in Nederland 1795–1813*, Hilversum 2004

Anoniem 1923

Anoniem, ‘Pulchri Studio. Floris Arntzenius’, in *Nieuwe Rotterdamsche Courant*, 8 december 1923

Bakker 1988

B. Bakker e.a., *De verzameling Van Eeghen, Amsterdamsche tekeningen 1600-1950*, Zwolle/Amsterdam 1988

Bergsma en Hefting 1994

R. Bergsma en P. Hefting, cat.tent. *George Hendrik Breitner 1857-1923, schilderijen tekeningen foto’s*, Amsterdam (Stedelijk Museum) 1994-1995.

Bionda 1984

R. Bionda, *Willem de Zwart 1862-1931*, Haarlem, 1984

Bionda en Blotkamp 1990

R. Bionda en C. Blotkamp, cat.tent. *De schilders van Tachtig, Nederlandse schilderkunst 1880-1895*, Glasgow (Glasgow Museum & Art Galleries), Amsterdam (Van Gogh Museum) 1990-1991

Van der Blom 1975

A. van der Blom, cat.tent. *De Haagsche Etsclub 1848-1860*, Den Haag (Gemeentemuseum) 1975

De Bock

Th. De Bock, *Jacob Maris: met 90 photogravures naar zijne werken en zijn portret naar M. van der Maarel*, Amsterdam, 1902-03

De Boer 1925

(veilingcatalogus) H. de Boer, *Atelier Floris Arntzenius*, Koninklijke Kunstzaal Kleykamp, veiling 5 mei 1925 Den Haag

De Bodt, Kapelle, Sillevis e.a.1999

S. de Bodt., J. Kapelle en J. Sillevis e.a. cat.tent. *Isaac Israels Hollands impressionist*, Rotterdam (Kunsthhal), 1999-2000

Boersma 1977

A. Boersma, ‘Het zorgelijke leven van Bart van Hove’ in *Bulletin Pulchri Studio*, 4 (1977) , pp. 9-13

Bol 1965

L.J. Bol, ‘Bartholomeus Johannes van Hove (1790-1880)’ in *Openbaar Kunstbezit* 9 (1965) nr. 13

Bosboom 1917

J. Bosboom, ‘Een en ander betrekkelijk mijn loopbaan als schilder’ 1881, afgedrukt in *catalogus der Eere-tentoonstelling ter herdenking van Johannes Bosboom*, Pulchri Studio te ‘s-Gravenhage, 1917

Braamhost 2006

K. Braamhorst, *Nederland in de negentiende eeuw*, Arnhem, 2006

De Bruijn 1964

H.C. de Bruijn, ‘Stad en landschap in de schilderkunst der 18^{me} eeuw’ in *Op den Uitkijk, Christelijk Cultureel Maandblad*, 8, 1964, pp. 386-387

De Bruijn 1974

H.C. de Bruin, ‘Amsterdamse stadsgezichten van H.C. ten Compe’ in *Antiek* 8 (1974) pp. 613-26

De Bruijn 1979

H.C. de Bruijn, ‘J.C.K. Klinkenberg (1852-1924): meer dan de meester van het zonnige stadsgezicht omstreeks 1900’ in *Antiek* 14, (1979), pp. 169-188

De Bruijn 1985

H.C. de Bruin, ‘Kaspar Karsen (1810-1896): verteller van geziene en gedroomde steden’ in *Tableau* 8 (1985) pp. 56-60

De Bruijn 1986

H.C. de Bruijn, ‘Johan Christiaan Karel Klinkenberg (1852-1924): gelaakt door de kunsthistorie- geliefd bij het publiek’ in *Tableau* 3 (1986) pp. 79-81

Cat.tent. 1951

Cat.tent., *Amsterdam gezien door Gerrit Lamberts 1776-1850*, Amsterdam (Rijksmuseum) 1951

Cleveringa 1975

J. Cleveringa, ‘Kerkinterieur door B.J. van Hove’, in *Bulletin Rijksmuseum* 23 (1975), pp. 79-81

Cormack 1989

M. Cormack, *Bonington*, Oxford 1989

Couprie 1993

L. Couprie e.a. cat.tent. *Wijnand Nuijen en zijn vrienden. Speurtocht in de Hollandse Romantiek*, Rijswijk (Museum Het Tollenhuis)

D. Dekkers, ‘Goupil en de internationale verspreiding van

Nederlandse eigentijdse kunst’, in *Jong Holland* 4 (1995), p. 22-36

Dumas 1984

Ch. Dumas, cat.tent. *Catalogus van de tentoonstelling Het Verheerlijkt Den Haag, achttiende eeuwse aquarellen en tekeningen door de familie La Fargue en haar tijdgenoten*, Den Haag (Gemeentearchief) 1984

Dumas 1991

Ch. Dumas, *Haagse Stadsgezichten 1500-1800. Topografische schilderijen van het Haags Historisch Museum, Den Haag*, Zwolle 1991

Dumas en Endedijk 2007

Ch. Dumas en L. Endedijk, cat.tent. *Meesters en molens. Van Rembrandt tot Mondriaan*, Den Bosch (Noordbrabants Museum), Den Haag (Museum Bredius) en Assen (Drents Museum) 2007

Endt 1990

E. Endt, *Het festijn van Tachtig, de vervulling van heel groote dingen scheen nabij*, Amsterdam, 1990

Gram 1880

J. Gram, *Onze schilders in Pulchri Studio*, Rotterdam 1880

Gram 1893

J. Gram, *’s Gravenhage in onzen tijd*, Amsterdam 1893

’s Gravesande 1955

G.H. van ’s Gravesande, *De geschiedenis van De Nieuwe Gids, brieven en documenten*, Arnhem, 1955

De Gruyter 1968

J. de Gruyter, *De Haagse School, Complete tweedelige uitgave in één band*, Rotterdam, 1968

Haak, Wattenmakers en Bakker 1977

B. Haak, R.J. Wattenmaker en B. Bakker, cat.tent. *Opkomst en bloei van het Noordnederlandse stadsgezicht in de 17^{de} eeuw*, Amsterdam (Amsterdams Historisch Museum) en Toronto (Art Gallery of Ontario) 1977

De Haan 2004

M. de Haan, *Strandleven*, Warnsveld 2004

Haaxman 1903 (1)

P.A. Haaxman Jr., ‘Floris Arntzenius’, in *Elseviers Geillustreerd Maandschrift* 13, januari-juni deel xxv – mcmmii, (1903)

Haaxman 1903 (2)

P.A. Haaxman Jr., ‘Cornelis Anthonie van Waning’, Elseviers Geillustreerd Maandschrift, 13, juli-december, deel xxvi-mcmmii, (1903)

Hammacher 1941

A.M Hammacher, *Amsterdamse Impressionisten en hun kring*, Amsterdam, 1941

Hammacher 1947

A.M. Hammacher, *Eduard Karsen en zijn vader Kaspar*, Den Haag 1947

Harms Tiepen 1910

C. Harms Tiepen, *Willem Maris’ herinneringen*, Den Haag 1910

Harms Tiepen 1910 (ongepagineerd)

C. Harms Tiepen, ‘Flor [...] Arntzenius’, in *Artistiek Weekblad voor schilderkunst en kunstnijverheid*, 1 (1910), nr. 7

Harms Tiepen 1917

C. Harms Tiepen, ‘Flor [...] Arntzenius schildert weder “straatjes’, in *Morks Magazijn*, 19, (1917), p. 325-332

Hefting 1966

P. Hefting, *Breitner als fotograaf*, Rotterdam, 1966

Hefting 1970

P. Hefting, *G.H.Breitner brieven aan A.P. van Stolk*, Den Haag, 1970

Hefting 1970 II

P. Hefting, *G.H. Breitner in zijn Haagse tijd*, Utrecht, 1970

Hefting 2004

P.Hefting, *G.H.Breitner Amsterdams straatleven rond 1900-foto’s van een schilder*, Amsterdam, 2004

Hefting 1981

V. Hefting, *Schilders van Oosterbeek 1840-1870*, Arnhem, 1981

Van Heteren. Jansen en De Leeuw 2000

M. van Heteren, G. Jansen en R. de Leeuw, *Poëzie der werkelijkheid. Nederlandse schilders van de negentiende eeuw*, Amsterdam/Zwolle 2000

Van Heteren en Van Tuyl van Serooskerken 2003

M. van Heteren en C. van Tuyl van Serooskerken, *Jacob Maris (1837-1899)*, Haarlem (Teylers Museum) 2003, Oss (Jan Cuenenmuseum) 2004

Hopmans 2000
A. Hopmans, ‘Sfeer, stijl en elektriciteit’ in *Kunstschrift* , 44 (2000), nummer 5

De Jong 1969
Dr. J.A.B.M. de Jong, *Hendrik Hoogers, patriot en kunstenaar 1747-1814*, Nijmegen 1969

Kapelle en De Bodt 2006
J. Kapelle en S. de Bodt e.a., *Magie van de Veluwezoom*, Arnhem 2006

Kloek 2004
W. Kloek, ‘Twee Nuyens voor de prijs van één, in 52 (2004), pp. 83-87

Koolhaas-Grosfeld 1998
E. Koolhaas-Grosfeld, *Wouter van Troostwijk 1782-1810, schilder, tekenaar en etser*, deel 5 uit de serie van Openbaar Kunstbezit van monografieën van Nederlandse en Vlaamse kunstenaars, Den Haag 1998.

Kraaij 1996
H. Kraaij, *Charles Leickert, 1816-1907: Painter of the Dutch landscapes*, Schiedam 1996

Kruissink 1971
G.R. Kruissink, ‘Cornelis Springers werkwijze getoetst aan een Enkhuizer stadsgezicht’ in *Antiek*, 3, (1971), pp. 161-169.

Laanstra en de Bruin
W. Laanstra en H.C. de Bruin, *Cornelis Springer (1817-1891)* Utrecht 1984

Laanstra 1986
W. Laanstra, *Jan Weissenbruch, schilder-graficus, 1822-1880*, Amsterdam 1986

Laanstra 1994
W. Laanstra, *Cornelis Springer. Geschilderde steden*, Amsterdam 1994

Lawrence 1991
C. Lawrence, *Gerrit Berkheijde (1638-1698), Haarlem cityscape painter*, Doornspijk 1991

Laanstra 2000
W. Laanstra, ‘J.C.K. Klinkenberg (1852-1924), de meester van het zonnige stadsgezicht’, in *Kunst en Antiek Journaal*, (2000), pp. 24-27.

De Leeuw, Reynaerts en Tempel 2005
R. de Leeuw, J. Reynaerts en B. Tempel, cat.tent. *Meester van de Romantiek. Nederlandse kunstenaars 1800-1850*, Rotterdam (Kunsthal) 2005

De Leeuw en Tempel 2006
R. de Leeuw en B. Tempel, *Het Romantiek Boek*, Zwolle 2006

Lockett 1985
R. Lockett, *Samuel Prout (1783-1852)*, Londen 1985

Loos 1992
W. Loos, ‘Over Springer en Karsen, over een groot en klein Gezicht op Den Haag, over een aankoop en een geschenk’ in *Bulletin Rijksmuseum* 40 (1992), p. 246-253

Maas 1983
E. Maas, *Kneppelhout en de Veluwe schildersbent: Van Oosterbeek naar Haagse School*, Heelsum, 1983

Van der Meer Mohr 1998
J. van der meer Mohr, ‘Het Buitenhof gezien naar het Stadhoudelijk kwartier in 1856 door P.G. Vertin (1819-1893)’ in *Kunst en Antiek Revue*, 16 1998, pp. 31-32

Miquel 1980
P. Miquel. *Eugène Isabey 1803-1886: la marine au XIXe siècle*, Maurs-la-Jolie 1980

Pomarède 2002
V. Pomarède, cat.tent. *L'école de Barbizon, peindre en plein air avant l'Impressionisme*, Lyon (Musée des Beaux Arts) 2002

Reynaerts 2001
J. Reynaerts, ‘Het karakter onzer Hollandsche School’ in *De Koninklijke Akademie van Beeldende Kunsten te Amsterdam 1817-1870*, Leiden 2001

Schama 1989
S.Schama, *Patriotten en bevrijders. Revolutie in de Noordelijke Nederlanden, 1780-1813*, Amsterdam 1989 (1^e druk 1977)

Schaeps 1990
J. Schaeps, cat.tent. *Cornelis Springer als tekenaar*, Haarlem (Teylers Museum) 1990

Schaeps 1991
J. Schaeps, ‘Cornelis Spinger als topograaf’ in *Bulletin KNOB*, 90, (1991), pp. 53-58

Sellink en De Bodt 1995
Cat.tent. M. Sellink en S. de Bodt, *Nederlandse tekeningen uit de negentiende eeuw I, Keuze ui de verzameling van het Prentenkabinet Museum Boymans-van Beuningen Rotterdam*, Rotterdam (Museum Boijmans Van Beuningen) 1995

Sillevis 1977
J. Sillevis, cat.tent. *Wijnand Nuijen 1813-1839. Romantische werken*, Den Haag (Gemeentemuseum) 1977

Stolwijk 1998
C. Stolwijk, *Uit de schilderswereld, Nederlandse kunstschilders in de tweede helft van de negentiende eeuw*, Leiden 1998

Sutton en Bikker 2006
Cat.tent. P.C. Sutton en J. Bikker, *Jan van der Heyden (1637-1712)*, Bruce Museum (Greenwich) 2006

Teitler 1998
H. Teitler, *De opstand der ‘Batavieren’*, Hilversum 1998

Van Tilborgh 1984
L. van Tilborgh, ‘Dutch Romanticism: a provincial affair’ in *Simiolus XIV* (1984) pp. 179-188

Van Tilborgh en Jansen 1986
L. van Tilborgh en G. Jansen (red), cat.tent. *Op zoek naar de Gouden Eeuw. Nederlandse schilderkunst 1800-1850*, Haarlem (Frans Halsmuseum) 1986

Veen 1997
A. van Veen (red), *G.H. Breitner fotograaf en schilder van het Amsterdamse stadsgezicht*, Bussum, 1997

Veeze 1976-1977
D. Veeze, cat.tent. *De verstilde wereld van Kasper en Eduard Karsen*, Schiedam (Stedelijk Museum) 1976-1977

Veldpape 1999
E. Veldpape, *Isaac Israels, chroniqueur van het vlietende leven*, Otterlo, 1999

Vosmaer 1882
C. Vosmaer, *Over kunst, schetsen en studien*, Leiden 1882

De Vries, Van Uitert en De Bodt 1996
J. de Vries, E. van Uitert en S. de Bodt (red), *Pieter Haverkorn van Rijsewijk 1839-1919. Dominee, journalist en museumdirecteur*, Amsterdam 1996

Van de Waal en De Vries 1965
A.M. van de Waal en H. de Vries, *Amsterdam omstreeks 1800, 100 tekeningen van Gerrit Lamberts (1776-1850); 100 foto's van dezelfde situaties nu, door G.L.W. Oppenheim*, Amsterdam 1965

Wagenaar 1998
M. Wagenaar, *Stedebouw en burgerlijke vrijheid*, Bussum, 1998

Wagner 1968
A. Wagner, ‘Floris Arntzenius 1864-1925’, in *Antiek*, (1968/69) 3

Wagner 1969
tent. cat. A. Wagner, *Floris Arntzenius 1864-1925 Het Haagse leven van gisteren*, Den Haag (Gemeentemuseum), Laren (Singer Museum) 1969

Wagner 1985
A. Wagner, *Isaac Israels*, Venlo, 1985 (tweede druk)

Wappenschmidt 1991
T. Wappenschmidt, ‘Strazen im alten Holland’, in *Die Weltkunst*, dl. 20, (15 oktober) 1991, pp. 3005-3007.

Welling 1992
D. Welling, *Floris Arntzenius*, Den Haag 1992

Wiel 1988
Wiel, R. van der, *Ewijkshoeve, tuin van tachtig*, Amsterdam, 1988

Winkels 1985
Winkels, P.J.A. e.a., *Ten tijde van de Tachtigers*, 's-Gravenhage, 1985,

Woldring en Laanstra 2001
J. Woldring en W. Laanstra, *Hollandse Romantiek. Schilders van het dagelijkse leven in de 19^{de} eeuw*, Alkmaar 2001

Archief Kunsthandel Goupil & Cie, Den Haag, Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie (rkd), Den Haag

Noten hoofdstuk 1

- Haak, Wattenmaker en Bakker 1977, pp. 14-18.
- Johannes Vermeer, *Het straatje*, ca. 1657-1658, olieverf op doek, Rijksmuseum Amsterdam;.
- Gerrit Berckheyde, *De Hofvijver gezien vanaf de Korte Vijverberg*, 1692, olieverf op doek, 52,8 x 63 cm. Haags Historisch Museum, inv.nr. 59-ZJ
- Zie noot 3 en bijvoorbeeld: Gerrit Berckheyde, *De Vismarkt te Haarlem*, 1692, olieverf op doek, Frans Hals Museum, Haarlem.
- Zie voor de broers Berckheyde, in het bijzonder Gerrit: Lawrence 1991.
- Jan van der Heyden, *Gefantaseerd stadsgezicht*, 1670, olieverf op paneel, 46 x 60 cm, Particuliere collectie.
- Zie voor Jan van der Heyden: Sutton en Bikker, 2006
- De Bruijn 1964, pp. 386-387 en De Bruijn 1974, pp. 613-626.
- Jan ten Compe, *De Bierkade en het Groenewegje gezien naar het Spui*, ca. 1750, olieverf op paneel, 26,8 x 36,8 cm, Haags Historisch Museum, inv.nr. 14-1933.
- Zie voor de schildersfamilie La Fargue: Dumas 1984.
- Een mooi voorbeeld hiervan is het schilderij : P.C. La Fargue, *De Groenmarkt gezien naar het Westeinde*, olieverf op paneel ca. 1765, Haags Historisch Museum
- Paulus Constantijn La Fargue, *Het Oude Vrouwen- en Kinderhuis aan het Spui gezien vanaf de richting van het Zieken in Den Haag*, 1778, pen en inkt en aquarel, 287 x 446 mm., Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam, inv.nr. MvS 93.
- Een tweede tekening toont exact het zelfde standpunt met dezelfde architectuur bevindt zich in de Graphischen Sammlung van het Albertina te Wenen. Slechts enkele verschillen zijn te vinden in de menselijke figuren en de trekschuit aan de kade. Zie Dumas 1991, p. 202, afb. 10.
- Hendrik Pothoven, *De Kneuterdijk*, c 1785, olieverf op paneel, 30,5 x 42,5 cm., Fondation Custodia (collectie F. Lugt) Institut Néerlandais, Parijs, inv.nr. 69-1955.
- Zie voor deze periode onder andere Amsenga en Dekkers 2004, Schama 1989, Teitler 1998.
- Zie voor de navolging in de traditie van de 17^{de} eeuw van schilders uit de eerste helft van de 19^{de} eeuw: Van Tilborgh en Jansen 1986.
- Zie B. Tempel 'Nederlandse Romantiek. Een plaatsbepaling' in De Leeuw, Reynaerts en Tempel 2005, p. 80.
- Zie voor de Nederlandse kunst in de Romantiek: De Leeuw, Reynaerts en Tempel 2005.
- Adraan Loosjes Pz., *De laatste zeetogt van admiraal De Ruiter. Een gedicht in 12 boeken*, Haarlem 1812-1813, Adriaan Loosjes pz., *Hollands Akardia of wandelingen in de omstreken van Haarlem*, Haarlem 1804 en Adriaan Loosjes, *Katwijk's Togtje*, Haarlem 1805.
- E.J. Potgieter, *Holland*, 1832, verschenen n de bundel Poëzy 1832-1868, ... 1868
- Zie voor Lamberts Amsterdamse stadsgezichten Van de Waal en De Vries 1965 en cat.tent. 1951.
- Hendrik Hoogers, *Eerste uitzigt van mijn schilderkamer op 't Veer over Nijmegen, Lent, Elst, Resse, Bommel, Huessen en Arnhem, nae 't leven getekend half October 1785*, aquarel en pen in zwarte inkt, Rijksprentenkabinet, Rijksmuseum, Amsterdam.
- Zie voor Hendrik Hoogers, De Jong 1969. Hendrik Hoogers, *De Heidensche heele Kapel op 't Valkhof, uijt eene kamer op St. Teunis van de Hr. Sadnitski*, 1810, pen in bruine inkt, penseel in grijs, 378 x 530 mm. Museum Het Valkhof, Nijmegen, inv.nr. xxxx
- Pieter Gerardus van Os, *De vaart bij 's Graveland*, 1818, olieverf op doek, Rijksmuseum, Amsterdam en Gerard Bilders, Huis van de kunstenaar in de korte Leidse Dwarsstraat, aquarel, pen in bruin op papier, geveild bij Christie's Amsterdam, 10 november 1999, lotnr. 152. Zie RKD Images (WWW.RKD.NL).
- Wouter van Troostwijk, *Het Raampoortje te Amsterdam*, 1809, olieverf op doek, 57 x 48 cm, Rijksmuseum, Amsterdam, inv.nr. Sk-C-1535
- Zie Koolhaas-Grosfeld 1998, pp. 41-43 en Van Heteren, Jansen en De Leeuw 2000, pp. 35-36.
- Deze Utrechtse schilder specialiseerde zich in het begin van de 19^{de} eeuw in meer genrechtige stadsgezichten. Verheijen volgde ion zijn stadsgezichten zijn grote voorbeeld uit de 17^{de} eeuw, Jan van der Heijden. Hij vormde zich onder meer door het veelvuldig kopiëren naar deze meester.
- Van Hove schreef zijn eigen biografie, gedateerd 27 september 1863, RKD Den Haag. Zie verder voor deze kunstenaar: Boersma 1977, pp. 9-13, Van Tilborgh en Jansen 1986, catnr. 17 en 18, pp. 100-101, Van Heteren, Jansen en De Leeuw 2000, cat.nr. 43, pp. 80-81, De Leeuw, Reynaerts en Tempel 2005, p. 16 en passim en De Leeuw en Tempel 2006, p. 36, 243, 58 en 347.
- Ibidem
- Bartholomeus van Hove, *Stadsgezicht met de Oude Kerk te Delft*, 1841, olieverf op paneel, 42,4 x 54,9 cm. Kunsthandel Simonis en Buunk, Ede.
- Sellink en De Bodt 1995, pp. 162-167, cat.nr. 57. Bartholomeus van Hove, *Stadsgezicht met gracht*, pen in bruine inkt, grijs en bruin gewassen over potlood, 250 x 318 mm., Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam inv.nr. MvS 141.
- Sellink en De Bodt 1995, pp. 162-167, cat.nr. 56. Bartholomeus van Hove, *Stadsgezicht met vervallen kerk*, pen in bruine inkt, grijs gewassen over potlood, 249 x 315 mm., Museum Boijmans Van Beuningen, inv.nr. MvS 142.
- Bartholomeus van Hove, *Winters stadsgezicht*, olieverf op paneel, 34,2 x 48,5 cm, Kunsthandel Simonis en Buunk, Ede.
- Lambertus Hardenberg, *Hollands stadsgezicht*, olieverf op paneel, 62,5 x 51,5 cm. Kunsthandel Simonis en Buunk, Ede.
- Zie voor Hardenberg als graficus: Van der Blom 1975. Verder: De Leeuw, Reynaerts en Tempel 2005, pp. 242 en 315 en De Leeuw en Tempel 2006, p. 347
- Petrus Vertin, *Winters stadsgezicht*, 1838, olieverf op paneel, 51,2 x 38,9 cm, Kunsthandel Simonis en Buunk, Ede. Van der Meer Mohr 1998, pp. 31-32.
- Zie Van Tilborgh 1984, pp. 179-188.
- De Leeuw, Reynaerts en Tempel, 2005.
- Zie voor Isabey o.a. Miquel 1980. Voor Bonington o.a.: Cormack 1989.
- Zie voor Nuijen o.a.: Sillevius 1977, Couprie 1993, Van Heteren, Jansen en De Leeuw 2000, cat. 36 en 37, pp. 70-72, Kloek 2004, pp. 83-87 en De Leeuw, Reynaerts en Tempel 2005, pp. 9 en passim, De Leeuw en Tempel 2006, p. 7 en passim.
- Zie noot 31, Sillevius 1977, pp. 21-26.
- De criticus van de Algemene Konst- en Letterbode over Nuijens inzending voor de Haagsche Tentoonstelling van Kunstwerken in 1833 geciteerd in Sillevius 1977, p. 12. Zie noot 31
- Zie noot 31, p. 26. Zie voor Prout: Lockett 1985
- Wijnand Nuijen, *Winters stadsgezicht*, olieverf op paneel, 31 x 37,5 cm., Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam, inv.nr. 2225.
- Wijnand Nuijen, *Oude Waltoren*, aquarel, 36,5 x 26 cm., Prentenkabinet der Rijksuniversiteit Leiden, inv.nr. AW 2922.
- Zie noot sillevius 1977, p. 26.
- Bosboom 1917, p. 11.
- Zie voor Waldorp o.a.: Sillevius 1977, p. 11 en passim, Kraaij 1996, p. 16, 26, 38 en 67, De Leeuw, Reynaerts en Tempel 2005, pp. 21 en passim, De Leeuw en Tempel 2006, p. 7 en passim en Kapelle en De Bodt 2006, p 147. Antonie Waldorp, *De Helmolen op de stadsvest in Delft*, 1836, olieverf op paneel, Dordrechts Museum, inv.nr. DM/906/365.
- Wijnand Nuijen, *De afgeknotte molen*, 1829, olieverf op paneel, particuliere collectie
- Dumas en Endedijk 2007, cat.nr. 104, p. 171.
- Zie Couprie 1993, pp. 26-27. zie ook H. 1, noot 13, p. 80.
- Salomon Verveer, *Stadsgezicht*, 1841, olieverf op doek, Rijksmuseum Twenthe, Enschede.
- De Leeuw en Tempel 2006, pp. 278 en 355
- Salomon Verveer, *Gezicht te Scheveningen, de Torenstraat*, 1872, olieverf op doek, Stedelijk Museum, Amsterdam.
- Zie voor Leickert: Kraaij 1996; Van Heteren, Jansen en De Leeuw 2000, cat. 51, pp. 91-93; De Leeuw, Reynaerts en Tempel 2005, pp. 21 en passim; De Leeuw en Tempel 2006, p. 103, 113, 254, 352.
- Charles Leickert, *Stadsgezicht*, olieverf op doek, 43,5 x 34,5 cm, Haags Gemeentemuseum, inv.nr. sch 1948-0012.
- Charles Leickert, *Stadsgezicht te Nijmegen*, ca 1860, olieverf op doek, 44 x 35 cm, collectie ICN, Amsterdam, inv.nr. 2519. Vrijwel alle details in de stad en de figuren zijn hetzelfde. De lucht is nog het meest verschillend.
- Charles Leickert, *Stadsgezicht in de winter*, 1871, olieverf op doek, 75 x 63 cm, Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam, inv.nr. 1450.
- Zie voor Willem Koekkoek Wappenschmidt 1991, pp. 3005-3007. Willem Koekkoek, *Winters straatje te Enkhuizen*, 1892, olieverf op doek, 555,5 x 70,5 cm, Kunsthandel Simonis en Buunk, Ede.
- Zie noot 14, p. 92.
- Zie voor Kasparus Karsen o.a.: Hammacher 1947, De Bruijn 1964 pp. 285-290, De Bruijn 1985, pp. 56-61, Loos 1992, pp. 246-253, Van Tilborgh en Jansen 1986, cat. 24, pp. 109-110, Heijbroek 1988, pp. 34-36, De Leeuw, Reynaerts en Tempel 2005, p. 22 en passim, De Leeuw en Tempel 2006, p. 234 en passim.
- Fraai voorbeeld van een schilderij van Kasparus Karsen uit deze periode is: Kasparus Karsen, *Bevroren gracht met schaatsers*, olieverf op doek, Stedelijk Museum, Amsterdam, inv. A2909.
- Kasparus Karsen, *Gezicht op de Donau*, na 1837, olieverf op doek, 56 x 100 cm. Kunsthandel Simonis en Buunk, Ede.

65. Zie De Leeuw, Reynaerts en Tempel 2005, p. 155.
66. Zie bijvoorbeeld Kasparus Karsen, *Fantasia stadsgezicht met elementen van de St. Jan in Bosch*, olieverf op doek, Rijksmuseum, Amsterdam, inv.nr. SK-A-32-43.
67. Sellink en De Bodt 1995, pp. 200-202, cat.nr. 73. Kasparus Karsen, *Gezicht op de Laurenskerk te Rotterdam*, pen in bruine en zwarte inkt, bruin en grijs gewassen over potlood, 260 x 350 mm, Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam, inv.nr. MvS 158.
68. Kasparus Karsen, *Gezicht in Dordrecht*, olieverf op doek, 63 x 84 cm., Stedelijk Museum, Amsterdam. Het schilderij werd na de dood van Karsen aan dit museum geschonken.
69. Kasparus Karsen, *Stadsgezicht*, 1860, olieverf op doek, 59,5 x 74,5 cm., Haags Gemeentemuseum, inv.nr. 1948/0008.
70. Zie voor Jan Weissenbruch o.a. Laanstra 1986, Bakker 1988, p. 419, Kraaij 1996, pp. 11, 60 en 92, Van Heteren, Jansen en De Leeuw 2000, cat. 63 en 76, pp. 107-108 en pp. 125-126, Boelema 2005, pp. 40-41, De Leeuw, Reynarts en Tempel 2005, pp. 21 en passim, De Leeuw en Tempel 2006, pp. 13 en 100.
71. Weissenbruch exposeerde onder nummer 44 een aquarel van een 'Vischmarkt naar Nuijen' op de Tentoonstelling van Levende Meesters van 1839 te Den Haag.
72. Zie voor Prout: Lockett 1986.
73. Zie Vosmaer 1882, p. 250
74. Jan Weissenbruch, *Binnenplaats bij het stadhuis te Culemborg*, 1882, olieverf op doek, 80,5 x 59,5 cm., Dordrechts Museum, inv.nr. DM 882/46. In het Haags Gemeentemuseum bevinden zich zowel een voorstudie in zwart krijt als een in aquarel: Jan Weissenbruch, *Binnenplaats bij het stadhuis te Culemborg*, 1882, zwart krijt, Haags Gemeentemuseum, en Jan Weissenbruch, *Binnenplaats bij het stadhuis te Culemborg*, 1882, aquarel, Haags Gemeentemuseum.
75. Van Heteren, Jansen en De Leeuw 2000, pp. 125-126, cat.nr. 76.
76. Jan Weissenbruch, *De vleeshal aan de Groenmarkt in Den Haag*, olieverf op paneel, 23,5 x 31,5 cm. Haags Gemeentemuseum, inv.nr. Sch 1881/0004
77. Zie voor Springer o.a. Schaeps 1990, Laanstra 1994, Loos 1992, pp. 246-253, Van Heteren, Jansen en De Leeuw, 2000, cat. 54, 55 en 74, pp. 95-98 en pp. 123-124, Reynaerts 2001, pp. 88, 207 en 217, Woldring en Laanstra 2001, pp. 101-107, Boelema 2005, pp. 40-41, De Leeuw, Reynaerts en Tempel 2005, pp. 22 en passim, De Leeuw en Tempel 2006, p. 12 en passim.
78. Cornelis Springer, *De markt en het stadhuis te Naarden*, 1863, olieverf op doek, 84 x 115 cm, Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam, inv.nr. 1823.
79. Zie voor de werkwijze van Springer: Kruissink 1971, pp. 161-169, Schaeps 1990, pp. 21-38 en Schaeps 1991, pp. 53-58.
80. Cornelis Springer, *De Grote of St. Bavokerk te Haarlem gezien vanuit de St. Jansstraat*, 1870, aquarel en gouache over zwart krijt, 584 x 465 mm., Particuliere collectie met dank aan Mark Smit Kunsthandel, Ommen.
81. Deze zwart krijt tekening is nu in het bezit van het Gemeente-archief Haarlem, Cornelis Springer, *De Grote of St. Bavokerk te Haarlem gezien vanuit de St. Jansstraat*, zwart krijt, 608 x 518 mm., Gemeente-archief Haarlem, inv.nr. 1443.
82. Cornelis Springer, *De Grote of St. Bavokerk te Haarlem gezien vanuit de St. Jansstraat*, olieverf op doek, Zie Laanstra 68-4 oeuvre cat. 1984, 68-4, p. 160
83. Cornelis Springer, *St. Bavokerk en de Vleeshal te Haarlem*, 1870, olieverf op doek, 81,5 x 101,8 cm, Dordrechts Museum, inv.nr. DM/870/45.
84. Zie noot Schaeps 1991, pp. 53-58.
85. Zie voor Eversen o.a. De Leeuw en Tempel 2006, p. 346 en Bakker 1988, pp. 413-414. Adriaan Eversen, *Bedrijvigheid in een zonnig straatje*, 1867, olieverf op paneel, 12,3 x 10,2 cm. Mark Smit Kunsthandel, Ommen en Adriaan Eversen, *Winters straatje*, 1867, olieverf op doek, 70,5 x 59 cm, Particuliere Collectie, dankzij Christie's Amsterdam
86. Gram 1880, p. 116-118. J.C.K. Klinkenberg, *De Korte Vijverberg aan de Hofvijver te Den Haag*, 1876, olieverf op doek, 67 x 121 cm., Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam, inv.nr. 1404. De lucht, het water en de bomen op het eilandje op het schilderij van de Korte Vijverberg zouden zijn geschilderd door Jacob Maris aldus een notitie van Schmidt-Degener: Catalogus van schilderijen na 1800, Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam 1963, pp. 69-70
87. Zie hoofdstuk 2.
88. Zie voor Klinkenberg:, De Bruijn 1979, pp. 169-188, De Bruijn 1986, pp. 78-81 en Laanstra 200?
89. Zie Laanstra 2000, p. 17. Voor de conflicten van de directeur P. Haverkorn van Rijsewijk en de Vereniging van Voorstanders der Kunst in Rotterdam, zie De Vries, Van Uitert en De Bodt 1996.
90. J.C.K. Klinkenberg, *Gezicht op de Hofvijver met het Mauritshuis*, pen en penseel in bruine inkt, Haags Gemeentearchief, inv.nr. 1181A01. Er is ook nog een tweede studie: J.C.K. Klinkenberg, *De hofvijver*, pen en penseel in bruine inkt, Haags Gemeentearchief, inv.nr. 1182A01.
91. J.C.K. Klinkenberg, *De Gevangenpoort te Den Haag*, olieverf op paneel, 24 x 32 cm., Particuliere collectie, met dank aan Christie's Amsterdam.
92. J.C.K. Klinkenberg, *Amsterdamse gracht*, olieverf op doek, 81 x 100 cm., Haags Gemeentemuseum, inv.nr. Sch 1893/0002
93. J.C.K. Klinkenberg, *De Korte Vijverberg aan de Hofvijver te Den Haag*, 1876, olieverf op doek, 67 x 121 cm., Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam, inv.nr. 1404. De lucht, het water en de bomen op het eilandje op het schilderij van de Korte Vijverberg zouden zijn geschilderd door Jacob Maris aldus een notitie van Schmidt-Degener: Catalogus van schilderijen na 1800, Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam 1963, pp. 69-70
94. Zie hoofdstuk 2.
95. Zie voor Klinkenberg:, De Bruijn 1979, pp. 169-188, De Bruijn 1986, pp. 78-81 en Laanstra 200?
96. Zie Laanstra 2000, p. 17. Voor de conflicten van de directeur P. Haverkorn van Rijsewijk en de Vereniging van Voorstanders der Kunst in Rotterdam, zie De Vries, Van Uitert en De Bodt 1996.
97. R. Bergsma en P. Hefting, 'George Hendrik Breitner 'Le peintre du peuple' in: Tent. cat. George Hendrik Breitner 1994, p. 10.
98. Hefting 1970, p. 31.
99. Tent. cat. George Hendrik Breitner 1994, p. 129.
100. Hopmans 2000, p. 6.
101. Veldpape 1999, p. 13 en 15.
102. Tent. cat. Isaac Israels 1999, p. 12.
103. Veldpape 1999, p. 11.
104. J. Kapelle in: Tent. cat. Isaac Israels 1999, p. 18.
105. T. de Ruiter, 'Foto's als schetsboek en geheugensteun', in: Tent. cat. George Hendrik Breitner 1994, p. 190.
106. Veen 1997, p. 34 noot 13.
107. Hefting 2004, p. 4-5.
108. Veen 1997, p. 35 noot 18.
109. Hefting 1966, afb. 46 en 47.
110. T. de Ruiter, 'Foto's als schetsboek en geheugensteun', in: Tent. cat. George Hendrik Breitner 1994, p. 169 en 192.
111. Veen 1997, p. 33.
112. Tent. cat. De schilders van Tachtig 1990, p.326.
113. Veldpape 1999, p.72.
114. Wagner 1985, p. 49.
115. Bionda 1984, p. 11.
116. E. Endt 1990, p. 69.
117. Tent. cat de schilders van Tachtig, p. 271.

Noten hoofdstuk 2

- Zie voor de school van Barbizon oa Tent cat L'école de Barbizon 2002.
- Zie voor de schilders te Oosterbeek, Hefting 1981, Maas 1983 en Kapelle en De Bodt 2006.
- De Gruyter, 1968, p. 22.
- De Bock 1902-1903.
- Zie Ch. Stolwijk, 'Een geslaagd kunstenaarschap. Jacob Maris en de kunstmarkt, 1853-1940', in: Van Heteren en Van Tuyll van Serooskerken, 2003, p. 65.
- Harms Tiepen 1910, p. 16.
- Zie noot 4, Idem
- Zie hoofdstuk 1.
- Hefting 1970, p. 24.
- M. Kemperink, 'Breitner en de schrijvers van Tachtig' in: Tent. cat. George Hendrik Breitner 1994, p. 49.
- Hefting 2004, p. 4.
- Wagenaar 1998, p. 146-8.
- Zie voor De Nieuwe Gids oa: Endt 1990, Winkels 1985 en 's Gravesande 1955.
- Prospectus van De Nieuwe Gids, 1885, Nieuwe Gids archief, KB, Den Haag.
- Wiel 1988, p. 26.
- Bijl de Vroe, F. en Will, Chr., 'Maar ik ben nog niets, er kan nog zoveel van me groeien', in: Winkels 1985, p. 31.
- Ibidem, p. 31, 34.
- J. Reynaerts, 'Van atelier naar academie. Schilders in opleiding, 1850-1900', in: Tent. cat. De schilders van Tachtig 1990, p. 97.
- Hefting 1970 II, p. 134.
- Voor de Pulchri alinea zie: K. Braamhorst, Nederland in de negentiende eeuw, Arnhem, 2006, p. 212.

Noten hoofdstuk 3

- Harms Tiepen 1910 (ongepagineerd).
- De Boer 1925, p. 5.
- In 1917 werd dit gesprek in gewijzigde vorm nogmaals gepubliceerd in Morks Magazijn.
- Harms Tiepen 1910 (ongepagineerd).
- idem.
- Ter vergelijking: in 1850 woonden er ongeveer 66.000 mensen in Den Haag.
- Stolwijk 1998, p. 127.
- Gram 1893, p. 1.
- Idem, p. 17.
- Stolwijk 1998, p. 107.
- Haaxman 1903 (1), p. 165.
- Wagner 1969, p. 8.
- Harms Tiepen 1917, p. 326.
- Harms Tiepen 1910 (ongepagineerd).
- Harms Tiepen 1917, p. 326.
- Wagner 1968, p. 267.

17. Het portret van C.A.J. Schermer is in het bezit van het Haags Gemeentemuseum, inv. nr. SCH-1911-0002/0331576
18. Harms Tiepen 1910 (ongepagineerd).
19. Wagner 1969, p. 10.
20. De Haan 2004, p. 46.
21. Welling 1992, p. 21 (afbeelding).
22. Haaxman 1903 (2), p. 153.
23. Welling 1992, p. 46.
24. Zie Welling 1992, p. 33-34 voor afbeeldingen van werken met bouwwerkzaamheden.
25. Harms Tiepen 1910 (ongepagineerd).
26. zie voor de term stemming: Richard Bionda, Carel Blotkamp, 'inleiding', Richard Bionda, Carel Blotkamp (1994), p. 11-21.
27. Zie Welling 1992, p. 77 voor een andere versie van *Buitenhof, Den Haag*. Beide werken vertonen een grote gelijkenis.
28. RKD, Archief Maison Goupil, Port Soleil (40-35.6, 19969), Effect de soleil (40-35.7, 20640), Plage temps gris (40-35.8, 21284), Plage temps clair (40-35-8, 21288) en Temps de Pluie (40-39.1, 25535).
29. Haaxman 1903 (1), p. 162.
30. Gram 1893, p. 20.
31. Harms Tiepen 1910 (ongepagineerd).
32. Harms Tiepen 1910, (ongepagineerd).
33. Haaxman 1903 (1), p. 165.
34. Anoniem 1923.
35. Harms Tiepen 1910 (ongepagineerd).
36. Harms Tiepen 1910 (ongepagineerd).
37. *Stadsgezicht in de sneeuw* is in het bezit van het Haags Gemeentemuseum, inv. nr. SCH-1970-0020/0334158
38. Hoewel hij zichzelf vaak tussen de menigte plaatste, is niet iedere man met bolhoed in zijn werken de schilder zelf, heren met een snor en een hoofddeksel waren een algemeen gegeven.
39. Haaxman 1903 (1), p. 164.
40. In de collectie van C.F. Stork bevindt zich een straatscène waarbij Liekie op de voorgrond is afgebeeld.
41. Haaxman 1903 (1), p. 168.
42. Gram 1893, p. 167.
43. Gram 1893, p. 174.
44. Het doosje met aquarelverf is nog steeds in bezit van de erven van Arntzenius.
45. Harms Tiepen 1910 (ongepagineerd).
46. Haaxman 1903 (1), p. 168.
47. Rijksprentenkabinet Amsterdam, Schetsboek Floris Arntzenius, inv.nr. 1965.191.

48. De meeste schetsen zijn gesigneerd, soms voluit en soms alleen met zijn initialen.
49. Haaxman 1903 (1), p. 168.
50. Harms Tiepen 1910 (ongepagineerd).
51. Vaak gebruikte de schilder een 'a', een 'o', soms een 's' of een 'sch' en soms schreef hij voluit aquarel, olieverf, schilderij of een variatie hierop om aan te geven in welke techniek een kunstwerk was gemaakt.
52. Haaxman beschreef het als zijnde 'een als 't ware een korte inhoud is van zijn werken in de laatste jaren', Haaxman 1903 (1), p. 168
53. RKD, Archief Maison Goupil, (Un coin de La Haye, 40-35.5, 18644)
54. H.G. Tersteeg was in 1867 als chef aangetreden. Goupil was het Haagse filiaal van een kunsthandel in Parijs dat omstreeks het midden van de negentiende eeuw internationaal opereerde met branches in Wenen, Londen, New York, Berlijn en Brussel. Zie voor meer informatie over de kunsthandel Goupil: D. Dekkers, 'Goupil en de internationale verspreiding van Nederlandse eigentijdse kunst', Jong Holland (1995), nr. 4, p. 22-36.
55. Tersteeg was jarenlang secretaris van de Hollandsche Teeken Maatschappij waar Arntzenius lid van was. Deze vereniging was opgericht ter bevordering van de afzet van de aquarelleerkunst en had al vanaf het begin nauwe banden met het Haagse filiaal van Goupil. Dat zou het onevenredige verschil tussen aankoop van aquarellen en schilderijen kunnen verklaren.
56. Ongeveer de helft van de genoteerde kunstwerken in het Liber Veritatis zijn in aquarel uitgevoerd.

J.C.K. Klinkenberg,
Amsterdamse gracht,
 olieverf op doek,
 Haags Gemeentemuseum



Colofon

Voor het beschikbaar stellen van het beeldmateriaal danken wij alle instellingen en particulieren.
Verder zijn wij Mayken Jonkman, Marc Kleijnen, Behrang Mousavi en Chris Stolwijk zeer erkentelijk voor het redigeren van de teksten.

Auteurs: Maartje de Haan, Marieke van der Heijden
en Arsine Nazarian

Vormgeving: Jelle Hellinga, Den Haag
Druk: Flevodruk, Harderwijk
Uitgever: d'Jonge Hond, Harderwijk

NUR 646
ISBN 978 90 89100 12 2

Niets uit deze uitgave mag worden verveelvoudigd en/of openbaar gemaakt door middel van druk, fotokopie, microfilm of op welke wijze ook, zonder voorafgaande schriftelijke toestemming van de uitgever.







Het stadsgezicht is een geliefd genre in de schilderkunst. In de negentiende eeuw verandert het stadsgezicht van pittoresk en romantisch met denkbeeldige architectuur met Bart van Hove en Charles Leickert naar een haast een hyperrealisme van de Nederlandse steden in het werk van Jan Weissenbruch en J.C.K. Klinkenberg. Aan het einde van de eeuw schilderen Isaac Israels en George Hendrik Breitner de moderne, drukke stad. Speciale aandacht in dit boekje gaat uit naar Floris Arntzenius als portretteur van Den Haag.

