

Vluchten in schoonheid

De invloed van de Engelse Prerafaëlieten op Nederlandse kunstenaars aan het einde van de negentiende eeuw



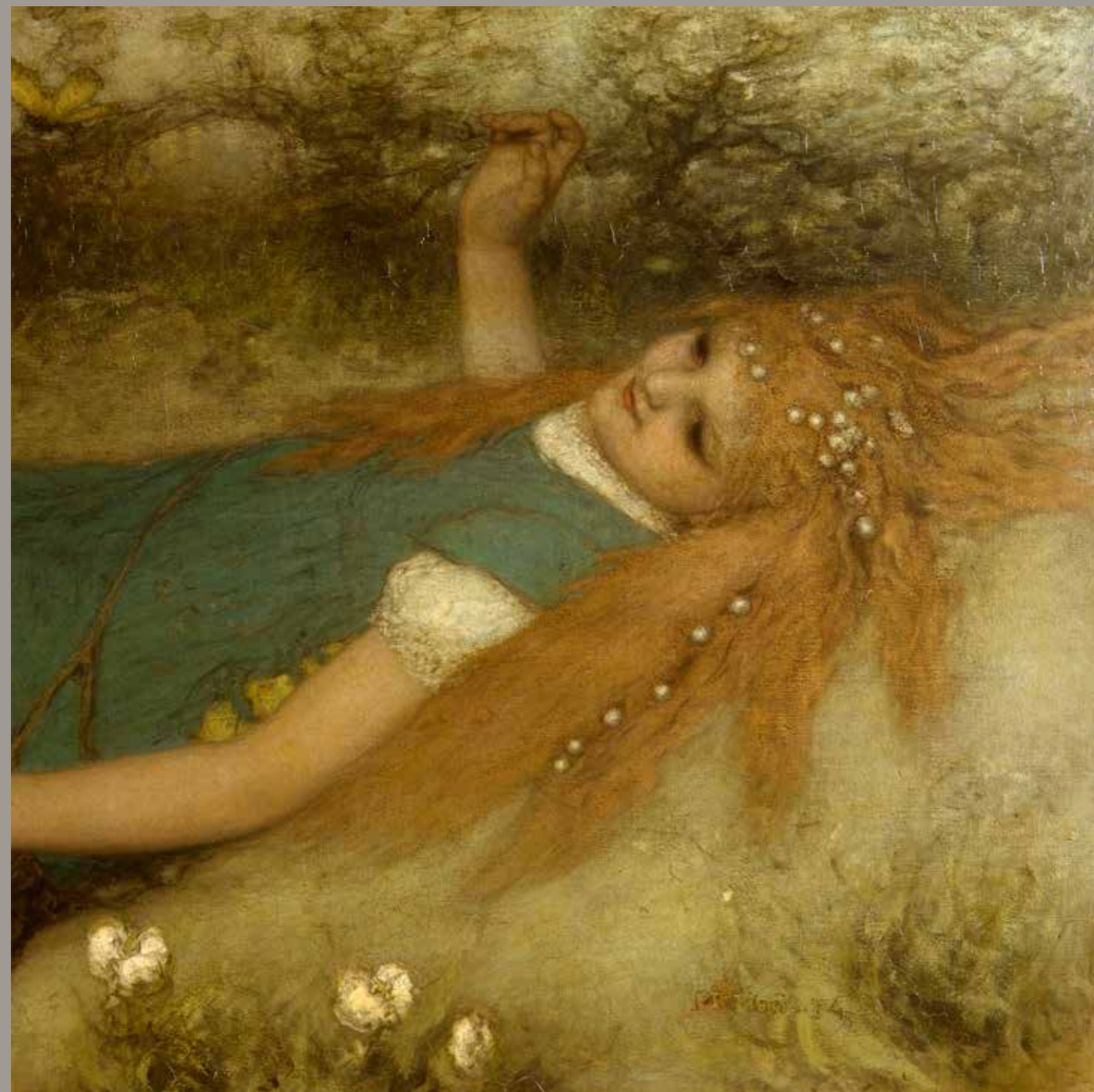
Ria Laanstra
Suzanne Veldink

Vluchten in schoonheid

De invloed van de Engelse Prerafaëlieten op Nederlandse kunstenaars aan het einde van de negentiende eeuw

Ria Laanstra
Suzanne Veldink

d'jonge Hond
Museum Mesdag



Maris, M.
Butterflies, 1874,
olieverf op doek,
64,8 x 99,1 cm,
Glasgow Museums,
The Burrell Collection,
Glasgow, Schotland

Inhoud

4	Voorwoord
6	Wat zijn The Pre-Raphaelite Brotherhood en de Aesthetic Movement? <i>Suzanne Veldink</i>
20	De invloed van de Pre-Raphaelite Brotherhood en de Aesthetic Movement op Matthijs Maris <i>Suzanne Veldink</i>
52	Prerafaëlitische invloeden op Nederlandse kunstenaars rond 1900 <i>Ria Laanstra</i>
128	Bibliografieën
134	Noten

Voorwoord

Museum Mesdag

Museum Mesdag aan de Laan van Meerdervoort in Den Haag heeft een prachtige collectie schilderijen van Franse en Nederlandse meesters uit de negentiende eeuw. Het is de verzameling van de schilder Hendrik Willem Mesdag (1831-1915) en zijn vrouw Sientje. Zij brachten een groot aantal schilderijen, tekeningen en voorwerpen bijeen. Naast de vaste collectie organiseert Museum Mesdag ook op een bescheiden schaal tentoonstellingen met kunstwerken uit andere collecties van zowel musea uit binnen- en buitenland als particulieren.

Museum Mesdag

Museum Mesdag valt sinds 1990 onder de verantwoording van het Van Gogh Museum te Amsterdam. Hoewel Museum Mesdag tot op heden een autonoom tentoonstellingsbeleid voerde, is het de wens van beide musea om de samenwerking op het tentoonstellingsvlak te intensiveren. Met de tentoonstelling Vluchten in schoonheid. Prerafaëlieten en Nederlandse kunstenaars rond 1900 is het de eerste keer dat Museum Mesdag aansluit bij een tentoonstelling van het Van Gogh Museum, waar in de zelfde tijd de tentoonstelling van één van de grote meesters van de Prerafaëlitische Broederschap, John Everett Millais (1829-1896) te zien zal zijn.

Museum Mesdag

In *Vluchten in schoonheid. De Prerafaëlieten en Nederlandse kunstenaars rond 1900*, een publicatie van Ria Laanstra en Suzanne Veldink die verschijnt bij de gelijknamige tentoonstelling in Museum Mesdag, wordt voor het eerst uitvoerig ingegaan op de uitwerking van de Engelse Prerafaëlieten op Nederlandse kunstenaars rond 1900. In de tentoonstelling zal de nadruk liggen op Matthijs Maris (1839-1917), maar ook kunstenaars van een latere generatie komen aan bod onder wie Richard Roland Holst (1868-1938), Jan Toorop (1858-1928), Antoon Derkinderen (1859-1925) en Antoon van Welie (1866-1956). Deze laatsten waren op hun beurt ook beïnvloed door de werken van Matthijs Maris. In de publicatie wordt deze lijn voortgezet: na een inleidend hoofdstuk over The Pre-Raphaelite Brotherhood en de Aesthetic Movement, volgt er een hoofdstuk dat geheel gewijd is aan Matthijs Maris. Het boek sluit af met een hoofdstuk over de invloed van Engelse kunstenaars op Jan Toorop, Richard Roland Holst, Antoon Derkinderen, Antoon van Welie en anderen.

The Pre-Raphaelite Brotherhood

De Engelse kunstenaars Dante Gabriel Rossetti (1828-1882), William Holman Hunt (1827-1910) en John Everett Millais (1829-1896) richtten in het najaar van 1848 de Pre-Raphaelite Brotherhood op. In totaal bestond het gezelschap uit zeven leden, kunstenaars, dichters en critici,

die allen het academisme dat door de traditionele Royal Academy werd voorgeschreven, afwezen. In hun ogen moesten de geïdealiseerde schoonheid en ingewikkelde composities vervangen worden door oprechte eenvoud die bestond bij de kunstenaars levend voor Rafaël.

In hun eigen werken streefden zij naar een zo waarheidsgetrouwe en realistische benadering van hun onderwerpen, ook waar het Bijbelverhalen betrof. Hiervoor bestudeerden zij de natuur nauwkeurig, en weken zij af van geïdealiseerde schoonheid door vrienden en familieleden als modellen te gebruiken. Naast de Bijbel en literaire bronnen uit het verleden, zoals William Shakespeare, werkten de Prerafaëlieten ook naar werken van contemporaine dichters als John Keats en Alfred Tennyson.

Matthijs Maris

Museum Mesdag

Het is sinds lange tijd dat er een dergelijke grote verzameling werken van deze kunstenaar te zien is op een tentoonstelling. Zowel in de tentoonstelling als in de publicatie zal Matthijs Maris bewust gescheiden van de andere Nederlandse kunstenaars gepresenteerd worden. In de tentoonstelling zal hij in twee aparte zalen te zien zijn, en in het boek zal een apart hoofdstuk aan hem gewijd worden. Deze duidelijke scheiding is gemaakt omdat Maris de laatste veertig jaar van zijn leven in zelfverkozen kluizenaarschap in Londen heeft gewoond en gewerkt. In de Engelse hoofdstad zat hij dichter bij het vuur van de Prerafaëlieten, hij was een van de eerste Nederlandse kunstenaars die met de engelse kunstenaars in aanraking kwam, en onderging hij andere invloeden dan zijn collega’s in Nederland. En al in zijn eigen tijd werd Maris door pers en collega kunstenaars beschouwd als eenling. Tot nu is in de aan Matthijs Maris gewijde literatuur vooral aandacht besteed aan de levenslange invloed van Duitse Romantici op zijn werk. Andere bronnen van inspiratie, die overigens nooit door de kunstenaar zelf bevestigd werden, waren de werken van Engelse kunstenaars als Dante Gabriel Rossetti (1828-1882) en Edward Burne-Jones (1833-1898). Van deze leden van de Pre-Raphaelite Brotherhood en tevens voorlopers van Aesthetic Movement is de invloed op Matthijs Maris door enkele auteurs wel aangestipt, maar niet verder uitgewerkt. Toch zijn er duidelijke overeenkomsten aan te wijzen tussen de door de Pre-Raphaelite Brotherhood en Matthijs Maris behandelde literaire thema’s, zoals The Lady of Shalott en gebruikte beeldtaal. In de tentoonstelling en begeleidende publicatie wordt deze relatie blootgelegd. Er wordt ingezoomd op de mogelijkheden die Maris, die van 1877 tot 1917 woonachtig was in Londen, heeft gehad om werken van de Pre-Raphaelites te zien. Ook wordt ingegaan op de vergelijkingen die contemporaine Engelse kunstcritici maakten tussen Maris en de hierboven genoemde kunstenaars, en op de rol van de Schotse kunsthandelaar Daniel Cottier die Maris in 1877 van Parijs naar Londen haalde.

Jan Toorop, Richard Roland Holst, Antoon Derkinderen, Antoon van Welie en anderen

Museum Mesdag

In Nederland duurde het enige tijd voordat de beeldtaal van de Engelse kunstenaars navolging kreeg: lange tijd werd de kunst van de Pre-Raphaelites verguist om de harde contouren en het felle kleurgebruik. De kunstenaars komend na de Haagse School werden wel geïnspireerd door de mystieke en poëtische sprookjesprinsessen en dromerig starende vrouwen van hun Engelse collega’s. Deze Nederlandse kunstenaars raakten bekend met het werk van de Pre-Raphaelite Brotehrhood door recensies in kunsttijdschriften, door het populaire medium van reproducties en deels door eigen reizen naar Londen of naar Parijs, waar zij onder andere werk van John Everett Millais en Holman Hunt zagen. In België werden de Prerafaëlieten al eerder en op een grotere schaal gewaardeerd dan in Nederland en dit had zijn weerslag op onder andere Toorop en Derkinderen die tijdelijk in Antwerpen en Brussel verbleven. Deze bovengenoemde Nederlandse kunstenaars bewogen zich tevens op het vlak van de kunstnijverheid, toespitst op Gemeenschapskunst. In Nederland stond deze richting onder invloed van de Arts and Crafts Movement van William Morris, die op zijn beurt nauwe contacten onderhield met de Pre-Raphaelites. In Nederland liep de interesse voor de weergave van het mystieke, zoals deze verbeeld werd door de Prerafaëlieten door tot in de jaren 20 van de 20e eeuw. Dit is bijvoorbeeld te zien in het werk van Simon Moulijn, die in zijn werk heel duidelijk verwijst naar de beeldtaal van John Everett Millais.

Museum Mesdag

Velen zijn de auteurs en gastconservatoren behulpzaam geweest tijdens de totstandkoming van de tentoonstelling en de catalogus. Graag zou ik alle bruikleengevers willen bedanken die zo genereus hun werken hebben uitgeleend aan de tentoonstelling. Op deze plek wil ik ook graag de volgende personen en instellingen bedanken voor hun tijd en inzet: Charlotte Boschma, Digitale Bibliotheek Nederland; Corinne van Dijk, Universiteit Utrecht; Vivien Entius, Gemeentemuseum Den Haag, Den Haag; Henriëtte Graveland voor haar uitvoerige informatie over de Arts and Crafts Movement; Jan Jaap Heij, Drents Museum, Assen; Jeroen Kapelle, Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie, Den Haag; Celeste Langendijk, Teylers Museum, Haarlem; Manfred Nad en collega’s, Kröller-Müller Museum, Otterlo; Moniek Peters, Dordrechts Museum, Dordrecht; Jacqueline Rapmund, Museum Boijmans van Beuningen, Rotterdam; Ingmar Reesing, Universiteit Utrecht; Peter Schoon, Dordrechts Museum, Dordrecht; Marja Stijkel, Rijksprentenkabinet, Amsterdam; Marie Stumpff, Glasgow Museums, Glasgow, Schotland; Maureen Trappeniers, Noordbrabants Museum, Den Bosch; Margreet Wafelbakker, Museum Boijmans van Beuningen, Rotterdam; Robert Wenley, Glasgow Museums, Glasgow, Schotland en de particuliere bruikleengevers die anoniem wensen te blijven. De auteurs bedanken in het bijzonder Albert, Laurens, Annelies en Heleen.

Verder ben ik mijn collega’s van het Van Gogh Museum, Amsterdam - Chris Stolwijk, Suzanne Bogmann, Patricia Bosboom, Arda van Dijk, Saskia Jacobs, Geri Klazema en Geeta Bruin - zeer erkentelijk voor hun inspanningen en steun. Chris Stolwijk, Edwin Becker en Maartje de Haan zou ik eveneens voor hun redactie van deze publicatie willen bedanken. Mijn speciale dank gaat uit naar Jelle Hellinga voor de vormgeving, Annette de Wilde, Stefan Wladimiroff en alle andere medewerkers van Museum Mesdag en Karin van Lieverloo voor het delen van haar kennis over Antoon van Weelie. Daarnaast wil ik Hans van de Willige van uitgeverij d’jonge Hond te Harderwijk danken voor deze prachtige uitgave. Voor het beschikbaar stellen van het beeldmateriaal danken wij alle instellingen en particulieren. Tenslotte dank ik Edwin Becker van het Van Gogh Museum en Maartje de Haan van het Museum Mesdag voor het idee en de organisatie van deze tentoonstelling met bijbehorende publicatie.

Museum Mesdag

Axel Rüger

Directeur Van Gogh Museum/Museum Mesdag

Wat zijn The Pre-Raphaelite Brotherhood en de Aesthetic Movement?

Inleiding

Het negentiende-eeuwse Engeland was een toonbeeld van economische vooruitgang, politieke stabiliteit en nationale trots. Nog altijd heeft elke Britse plaats wel een plein dat vernoemd is naar de belichaming van deze eeuw: de struise, en op beeltenissen altijd wat nors kijkende, Koningin Victoria (1819-1901). Zij was zozeer verbonden met de eeuw waarin zij 63 jaar regeerde, dat deze periode de geschiedenisboeken is ingegaan als de Victorian Era, haar onderdanen *Victorians* worden genoemd en de kunstenaars, hoe divers ook, *Victorian*.

In deze jaren groeide Groot-Brittannië uit tot een wereldmacht. Geen ander land in Europa werd zo beïnvloed door de industriële revolutie: het spoorwegennet werd aangelegd, de mijn- en staalindustrie bloeiden en ook de scheepsbouw floreerde. Het optimisme was groot en dit had een positief effect op de vraag naar beeldende kunsten, vooral onder het nieuwe koperspubliek dat gedurende deze eeuw in Groot-Brittannië ontstond: de rijke middle-class, die vooral bestond uit trotse *selfmade men* die hun rijkdom hadden vergaard in de handel en industrie. Zij waren zelfverzekerd genoeg om te investeren in eigentijdse kunstenaars, in plaats van in de door de adel verzamelde oude meesters. Tegelijkertijd werd het gemakkelijker om eigentijdse kunst aan te schaffen omdat de kunstmarkt transparanter werd door de groei van het aantal galerieën en koper en kunst dichtbij elkaar werden gebracht door de instelling van openbare verkooptentoonstellingen.¹

Rond 1850 werd in Engeland de officiële schilderkunst gedomineerd door de Royal Academy of Painting en haar jaarlijkse zomersalons. Maar het behoudende karakter van de instelling, zorgde ervoor dat de meest vooruitstrevende Engelse kunstenaars geen lid werden of mochten worden. De inzendingen op de tentoonstellingen bestonden voornamelijk, enkele imposante historiestukken en landschappen daargelaten, uit kleinschalige, genreachtige taferelen, uitgevoerd in donkere tinten.

The Pre-Raphaelite Brotherhood: Een frisse blik

In de zomer van 1848 richtten drie jonge, idealistische kunstenaars in Londen een nieuwe kunstgroepering op: The Pre-Raphaelite Brotherhood. William Holman Hunt (1827-1910), John Everett Millais (1829-1896) en Dante Gabriel Rossetti (1828-1882) vonden elkaar in hun ontevredenheid over het naar hun mening vastgeroeste beleid van de Londense Royal Academy Schools waaraan zij studeerden of hadden gestudeerd.² De formatie van de Pre-Raphaelite Brotherhood was een vervolg op de eerder ontstane tekenclub de Cyclographic Society, waarvan bovenstaande kunstenaars lid waren.

Binnen de academie werd Rafaël als hoogtepunt van de Westerse kunstgeschiedenis gezien en als zodanig aan de studenten gepresenteerd als het absolute voorbeeld en navolging waardig. In tegenstelling tot de ingewikkelde composities en geïdealiseerde schoonheid van deze Italiaanse Renaissance meester, streefden de Prerafaëlieten naar simpele, pure, spirituele en zelfs religieuze kunst. Hiervoor namen zij de door de academie als ‘primitief’ bestempelde Italiaanse Trecento en Quattrocento kunstenaars zoals Fra Angelico als leidraad. Ook werden zij geïnspireerd door de naturalistische details in de werken van de Vlaamse Primitieven, die Rossetti en Hunt in 1849 in Brugge en Gent bestudeerden, de Duitse Nazareners en de houtsneden van onder andere Moritz Retsch. De naam ‘Pre-Raphaelite Brotherhood’, die refereerde aan deze liefde voor kunst uit de periode van vóór Rafaël, was al eerder spottend door studiegenoten aan Hunt, Millais en Rossetti gegeven. Met een gezonde dosis zelfspot adopteerden zij deze term als geuzennaam. In de herfst van 1848 sloten de toekomstige beeldhouwer Thomas Woolner (1825-1892) en de schilders James Collinson (1825-1881), Frederic George Stephens (1827-1907) en William Michael Rossetti (1829-1919), Dante Gabriels jongere broer die werkzaam was als schrijver en kunstcriticus, zich bij hen aan. Alhoewel Rossetti’s privédocent en vriend Ford Madox Brown (1821-1893) niet tot de oprichtingsleden behoorde, was hij bevriend met het broederschap

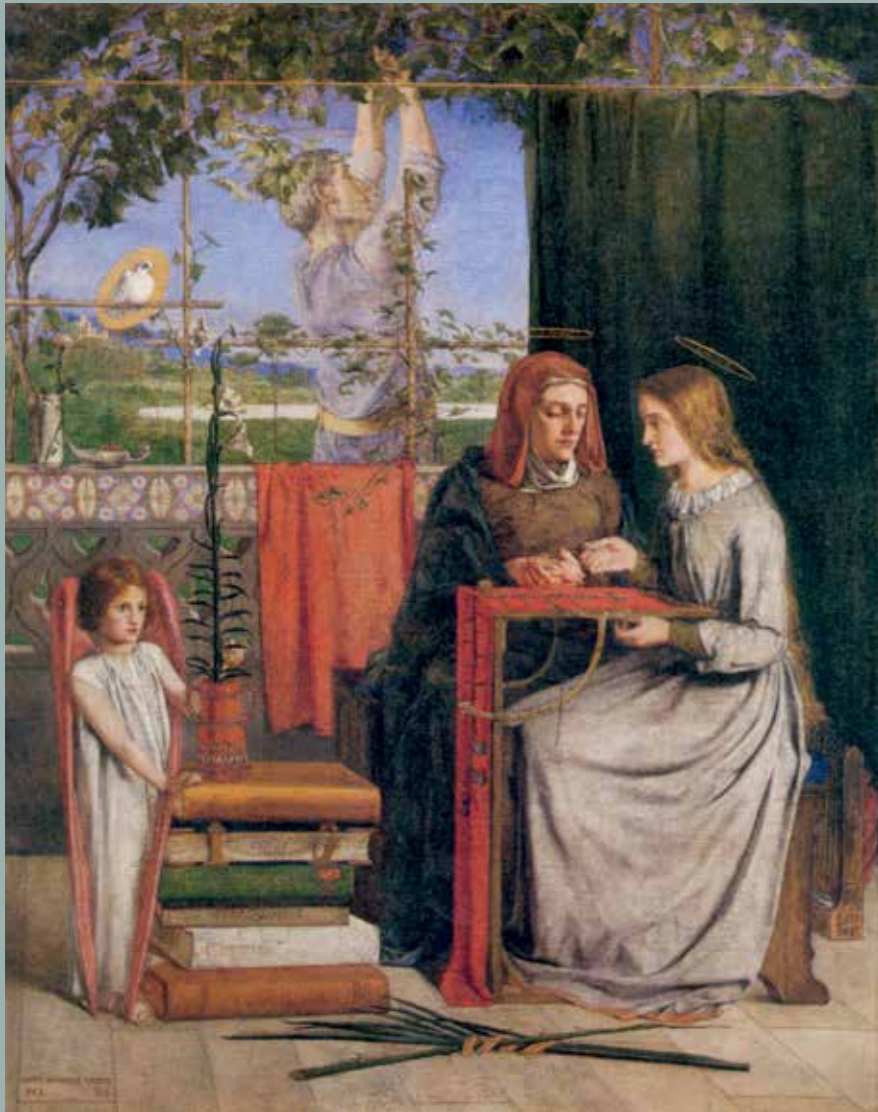


1 Brown, F.M.
The Pretty Baa-Lambs, 1851, 1852-1853, 1895, olieverf op paneel, 61 x 76,2 cm, Birmingham Museum and Art Gallery, Birmingham, Engeland



3 Millais, J.E.
Christ in the House of His Parents ('The Carpenter's Shop'), 1849-1850,
 olieverf op doek,
 86,4 x 139,7 cm,
 Tate, Londen, England

2 Millais, J.E.
Lorenzo en Isabella, 1848-1849,
 olieverf op doek, 102,9 x 140,6 cm,
 Lady Lever Art Gallery, Liverpool, Engeland
 Walker Art Gallery, Liverpool, Engeland



4 Rossetti, D.G.
The Girlhood of Mary Virgin, 1848-1849,
 olieverf op doek,
 83,2 x 65,4 cm,
 Tate, Londen, Engeland



5 Hunt, W.H.
The Awakening Conscience, 1853-1854,
 olieverf op doek,
 76,2 x 55,9 cm,
 Tate, Londen, Engeland

en werd hij gezien als een van hen. In januari - april 1850 publiceerde de groep onder redacteurschap van William het literaire tijdschrift *The Germ*. Hierin stonden gedichten van onder andere Dante Gabriel Rossetti en essays over kunst en literatuur.

Wat was het streven van dit broederschap? In tegenstelling tot wat meestal geschreven wordt, stond het gemeenschappelijke gedachtegoed van de groep niet vast tijdens de oprichting; het werd pas later in woorden gevat.³ The Pre-Raphaelite Brotherhood begon als een informeel gezelschap gelijkgestemden dat ageerde tegen de gevestigde academie en pleitte voor een correctie van zowel vorm als inhoud van de toenmalige Engelse schilderkunst. Zo wilden de kunstenaars de ingedutte Engelse schilderschool nieuw elan geven door enkel en alleen betekenisvolle en waardige onderwerpen af te beelden. Deze vonden zij onder andere in de Bijbel, de Britse geschiedenis, en dan met name in de Middeleeuwen, en in de werken van Shakespeare, maar ook bij eigentijdse auteurs zoals de dichters Percy Bysshe Shelley, John Keats en Alfred Tennyson. Deze onderwerpen waren meestal in een historische setting geplaatst en werden uitgevoerd in een verfijnde schildertechniek.

De aan de academie geldende richtlijnen, waarbij studenten in de eerste jaren van hun opleiding alleen maar naar gipsen modellen en werken van gevestigde namen werkten, stuitte bij de leden van de Brotherhood op weerstand. Zij huldigden het principe om de natuur weer als leidraad te nemen en afstand te nemen van de geïdealiseerde schoonheid die gangbaar was op de jaarlijkse Salons. Deze behoefte aan de weergave van de realiteit kwam onder andere tot uiting in de keuze van de gebruikte modellen. Meestal waren dat bekenden of familieleden van de kunstenaars. Daarnaast kozen de Prerafaëlieten in hun schilderijen voor een minutieuze nauwkeurigheid in het afbeelden van alle details. De bloemen en stofuitdrukkingen van verschillende weefsels werden zeer precies geschilderd. Hiervoor baseerden de kunstenaars zich op gedetailleerde studies die zij in de natuur vervaardigden. Voor de historische gebeurtenissen gebruikten zij hun fantasie, maar richtten zich wel op de meest realistische versie.

De intensieve bestudering van de natuur en het zo nauwkeurig en realistisch mogelijk weergeven hiervan op het doek kwam ook voort uit de betekenis die de schilders aan de natuur toekenden. Zij deelden het van oorsprong middeleeuwse denkbeeld dat de natuur een verwijzing was naar de grootsheid van Gods schepping, en binnen die schepping droeg elk onderdeel een symbolische lading.

Een aantal aspecten van hun werk waren echter niet realistisch, zoals het opofferen van driedimensionaliteit voor nadruk op detail en platheid – een zeer bewust antiacademisch streven. De kunstenaars

werden hiervoor geïnspireerd door de compositieopbouw die gehanteerd werd door de door hen bewonderde Trecento kunstenaars, waarin de hoofdactiviteit plaatsvond op de voorgrond. Deze vereniging van contrasterende elementen, de ‘zakelijke realiteit’ in het afbeelden van mensen en details en het achterwege laten van perspectief, is vooral terug te zien in werken die ontstaan zijn net na het oprichtingsjaar 1848. Daarnaast lijken de kleuren van veel van de vroege Prerafaëlieten werken ook heel hard en fel. Ze doen als het ware pijn aan je ogen (afb. 1).⁴

Dit effect, dat beoogt de beschouwer de kleuren met dezelfde felheid waar te laten nemen waarmee zij in de natuur voorkomen, is het gevolg van het direct aanbrengen van bijna pure pigmenten op een witte ondergrond. Hierbij namen de Prerafaëlieten de frescotechniek van de kunstenaars die voor Rafaël werkzaam waren en die eigenlijk met tempera werkten, als voorbeeld. Deze kleurenitbarsting stond in sterk contrast met het donkere kleurenpalet, ook wel oneerbiedig ‘bruine saus’ genoemd, dat in deze periode op de salons gangbaar was.

1848-1851: De jaren van broederschap

In het voorjaar van 1849 traden de leden van The Pre-Raphaelite Brotherhood voor de eerste keer gezamenlijk met hun op bovenstaand streven gebaseerde werken in de openbaarheid. Op een tentoonstelling in The Royal Academy waren Millais’ *Isabella*, geïnspireerd op John Keats’ gelijknamige gedicht *Isabella : or, The Pot of Basil*, en Holman Hunts *Rienzi* te zien (afb. 2).⁵ Bijna tegelijkertijd stelde Rossetti zijn *Girlhood of Mary Virgin* tentoon op de juryvrije *Free Exhibition* op Hyde Park Corner (afb. 4).⁶

Alle drie de werken waren ontstaan in de laatste maanden van 1848 en het begin van 1849, in een periode waarin de kunstenaars veel contact hadden. Alle schilderijen getuigen van de nieuwe weg die de jonge kunstenaars waren ingeslagen. Volgens afspraak signeerden de kunstenaars het werk met hun naam, gevolgd door een eigen versie van de afkorting van het broederschap. Rossetti signeerde met *P.R.B.* en William Holman Hunt met de variatie *P-RB*. Millais zette niet alleen achter het jaartal 1849 de letters *PRB* in monogramvorm, hij verwerkte ze ook in de compositie en vervlocht ze met het houtsnijwerk op *Isabella’s* stoel. Rossetti’s schilderij, dat een jeugdige, handwerkende Maria toonde in een realistische in plaats van de gebruikelijke historische setting, bevat veel op de natuur gebaseerde symbolen. In zijn compositie maakte Rossetti zowel gebruik van de christelijke voorwerpsymboliek, waarbij bijvoorbeeld de lelie staat voor Maria’s onschuld en de zevendoornige roos in het raam voor haar evenveel toekomstige smarten, als van de kleurensymboliek. De schilder schreef twee sonnetten om de betekenis ervan aan het publiek duidelijk te

maken. De drie oogsten succes met hun werk: de schilderijen vonden allen een nieuwe eigenaar.

Hunt en Millais werden geïnspireerd door Rossetti's religieuze onderwerp en de mogelijkheden die een dergelijke onderwerpkeuze bood om symbolen in de composities te verwerken. Het jaar daarop toonden zij allen soortgelijke werken: Hunt was vertegenwoordigd met *A Converted British Family*, Millais toonde *Christ in the House of His Parents* en van Rossetti's hand was *Ecce Ancilla Domini!* te zien (afb. 3).⁷ Deze groep werken viel, in tegenstelling tot de vorige tentoongestelde schilderijen, een negatieve reactie bij pers en publiek ten deel.

Het werk *Christ in the House of his Parents* ook wel *The Carpenter's Shop* genaamd, toont scène uit Jezus' jeugd en is hiermee eigenlijk een vervolg op Rossetti's *Girlhood*. Millais beeldde de jonge Jezus af in de werkplaats van zijn vader, de timmerman Jozef. Op de voorgrond wordt Jezus getroost door zijn moeder Maria, nadat hij zijn hand heeft verwond. Vanuit deze wond is bloed op zijn voet gedruppeld. Deze afbeelding moet gelezen worden als een prefiguratie van zijn kruisdood. Rechts in de compositie komt zijn neefje Johannes de Doper aanlopen met een kom water in zijn handen om Jezus' bloed af te wassen, zoals hij later met hetzelfde water Jezus zal dopen. Op de achtergrond zijn het materiaal en de werktuigen te zien waarmee jaren later het kruis van Jezus zal worden gemaakt. Millais' onderwerpskeuze en de symboliek die verwerkt zat in de compositie waren conventioneel en voor tijdgenoten herkenbaar: Het was juist de radicaal realistische, ongeïdealiseerde en daarom typische Prerafaëlitische manier waarop deze scene was weergegeven die veel stof op deed waaien, onder meer bij de schrijver Charles Dickens. Millais zet De Heilige Familie, Jozef, Maria en Jezus, niet traditioneel neer als heiligen, maar als gewone, ongeïdealiseerde mensen. Deze manier van afbeelden werd gezien als religieuze onderwerpen onwaardig. Ook werd de kunstenaar verweten Rooms Katholieke kunst te maken, in plaats van Protestante. De inzending van Rossetti *Ecce Ancilla Domini!* was de meest opvallende van de drie omdat Rossetti naast wit alleen primaire kleuren gebruikte. Teleurgesteld door de boze reacties op hun uitvoeringen van religieuze onderwerpen, vielen de kunstenaars terug op literaire onderwerpen.⁹

John Ruskin (1819-1900) en de Pre-Raphaelite Brotherhood

Waar de jonge kunstenaars door veel contemporaine kunstcritici werden aangevallen op hun vermeende 'antieke', want platte, schilderijstijl en het opofferen van geïdealiseerde schoonheid voor werkelijkheid, werden zij gesteund door John Ruskin. Deze kunstcriticus was voornamelijk bekend om zijn serie *Modern Painters*

uit 1843-1860. In deze serie toonde hij zich een vurig verdediger van onder andere hedendaagse landschapschilders, van wie Joseph Mallord William Turner de voorman was. Hij achtte deze superieur aan gerespecteerde oude meesters zoals Claude Lorrain, die, volgens Ruskin geen oog hadden voor het realistisch afbeelden van de natuur. In plaats van erop uit te gaan met een schetsboek in de hand en de deze weer te geven zonder op schoonheid te selecteren, componeerden zij de landschappen in hun studio's. Ruskin riep jonge kunstenaars op de natuur in te trekken, maar tegelijkertijd adviseerde hij dat zij moesten oppassen voor het simpelweg slaafs kopiëren ervan. Dit zou namelijk een te 'droog' effect hebben. Zij moesten ook getuigen van een eigen visie. Hierop aansluitend schrijft Ruskin in het eerste deel van zijn *Modern Painters*: '[...] when their memories are stored, and their imaginations fed, and their hands firm, let them take up the scarlet and the gold, give the reins to their fancy, and show us what their heads are made of.'¹⁰ Het lijkt logisch dat de geschriften van Ruskin door de leden van het broederschap als inspirerend werden gezien. Ruskin op zijn beurt zag in het broederschap een gehoor aan zijn oproep. Hij geloofde in de potentie van de groep jonge kunstenaars en zag in hen de Turners van de nieuwe generatie. Ook zouden zij kunnen uitgroeien tot een nieuwe Engelse schilderschool met internationaal aanzien mits zij zijn adviezen opvolgden.

De eerste keer dat Ruskin optrad als verdediger van de Pre-Raphaelites was in 1851. Ruskin was in contact gekomen met Millais naar aanleiding van de controverse in de pers over zijn werk *Christ in the House of his Parents* dat als godslasterend werd gezien. In mei 1851 schreef Ruskin ter verdediging van de Pre-Raphaelite leden Millais, Hunt en Collins twee brieven aan de krant *The Times*. Deze had de kunstenaars eerder beschuldigd van het verkeerd toepassen van perspectief en primitief kleurgebruik. Ruskin roemde juist de schoonheid die verscholen zat in de precisie van het afbeelden. In hetzelfde jaar verscheen van zijn hand het pamflet *Pre-Raphaelitism*, waarin hij het basisprincipe van de Brotherhood als volgt verwoordde: Pre-Raphaelitism has but one principle, that of absolute, uncompromising truth in all that it does, obtained by working everything, down to the most minute detail, from nature, and from nature only.¹¹

Bovendien hamerde hij, naast criticus ook sociaal hervormer, op het belang van het uitbeelden van sociaal-ethische onderwerpen. Hierin konden de Pre-Raphaelites, en dan met name religieuze Holman Hunt, zich goed vinden. Deze laatste was van mening dat kunst niet alleen schoonheid moest afbeelden, maar ook een hoger doel moest dienen.¹² Zijn werk wordt dan ook gekenmerkt door een onderliggende christelijke moraal.



6 Brown, F.M.
Work, 1852, 1853-1863,
olieverf op doek, 137 x 197,3 cm,
Manchester City Art Galleries, Manchester, Engeland



7 Rossetti, D.G.
Bocca Baciata (Lips That Have Been Kissed), 1859,
 olieverf op doek,
 32,2 x 27,1 cm,
 Boston Museum of Fine Arts, Gift of James Lawrence, Boston, Verenigde Staten



8 Lord Leighton, F.
Flaming June, 1895,
 olieverf op doek,
 119 x 119 cm,
 Museo de Arte de Ponce, Ponce, Puerto Rico

Volgens Ruskin was de kunst die een natie produceerde een afspiegeling van de morele staat waarin deze maatschappij zich bevond en zou kunst hierop een zogenaamd opmonterend effect kunnen hebben. Als toonbeeld van een evenwichtige maatschappij met dito kunstproductie roemde hij de Middeleeuwen met haar gildensysteem. Kunst moest daarom sociaal zijn – waarheidsgetrouw – en pas in de tweede plaats esthetisch plezierend. Ruskin ondersteunde de kunstenaars ook door werk van hen te kopen en door er bij potentiële klanten op aan te dringen toch werk van de Pre-Raphaelite Brotherhood aan te schaffen.

Onder het toezien van Ruskin introduceerden de Prerafaëlieten Hunt, Ford Madox Brown en Millais vanaf het begin van de jaren vijftig eigentijdse onderwerpen met een sociaal-ethische dimensie. Hierbij gingen ze in op zaken omtrent seksualiteit, spirituele crises of de problematiek van de werkende klasse. Zij bleven bij de uitvoering hiervan trouw aan de voor hen zo kenmerkende gedetailleerde stijl, maar brachten meer perspectief aan dan in hun eerdere werken het geval was. Een goed voorbeeld hiervan is Holman Hunts *The Awakening Conscience* uit 1853-54 dat een seculiere tegenhanger is van zijn gelijktijdige ontstane *The Light of the World*, uit 1853-1854 (afb. 5).¹³

Hierin heeft de kunstenaar met veel oog voor detail het interieur van een huis in het Londense St. John's Wood afgebeeld. Achter een piano zit een man met op zijn schoot de vrouw met wie hij ongetuigd samenwoont. De zeer religieuze Hunt heeft hierin het moment afgebeeld waarop de in zonde levende vrouw, voor wie als gewezen maîtresse slechts een leven als prostitué wacht, tot inkeer komt en de mogelijkheid tot verlossing inziet. Hiervoor geeft hij allerlei aanwijzingen, die door contemporaine critici niet altijd werden gesnapt: de streep zonlicht in de voorgrond, het vogeltje dat rechts onderin ontsnapt aan de klauwen van een kat en het maagdelijke landschap dat door het raam zichtbaar is.

Een ander schilderij, Ford Madox Browns *Work*, waaraan de kunstenaar tijdens verschillende periodes heeft gewerkt, laat een straatscène in Hampstead zien (afb. 6).¹⁴ Het doek is gevuld met mensen uit alle lagen van de samenleving, die allemaal op een andere manier de waarde van werk representeren. Tegelijkertijd laat het de schrille contrasten tussen hun verschillende bezigheden zien. Zo zijn er op de voorgrond hardwerkende arbeiders te zien die worden bekeken door net in het pak gestoken mannen. Deze laatsten zullen ongetwijfeld profiteren van dit vuil makende werk.

Het einde van de Pre-Raphaelite Brotherhood

Ondanks de stimulans en verdediging van Ruskin groeiden de leden van het broederschap langzaam uit elkaar. Het gezamenlijke gedachtegoed dat de kunstenaars informeel als groep bij elkaar hield, verloor al na enkele jaren, zo rond 1851, zijn aantrekkingskracht. Maar het was vooral het verschil in populariteit onder de leden dat uiteindelijk in 1853 ieder zijns weegs deed gaan. Na de vernietigende kritieken op zijn *Carpenter's Shop*, keerde voor Millais rond 1852 het tij. Hij gaf het ingewikkelde symbolisme op voor eenvoudiger te begrijpen onderwerpen en boekte veel succes met de werken *Ophelia* (1851-52), *The Order of Release* (1852-53) en *A Huguenot* (1851-52). Op zijn vierentwintigste werd hij verkozen tot lid van de Royal Academy, ging een vrijere schildertoets hanteren en groeide uit tot een gewaardeerde society-schilder. Hunt op zijn beurt moest hard werken en miste het talent van Millais. Na zijn eigen bekering kregen de religieuze onderwerpen een bijna wervende ondertoon en in 1854 vertrok hij naar Israël. Hier ging hij op zoek naar nieuwe, betekenisvolle onderwerpen. Ook Rossetti had het zwaar te verduren gekregen en stelde vanaf 1850 gedurende tien jaar niets meer tentoon. Hij trok zich meer en meer terug uit het openbare leven, liet het naturalisme achter zich en raakte verzonken in zijn persoonlijke fantasieën. Voor hem moesten de jaren van het grote succes nog komen.

De grootste promotor van het broederschap, John Ruskin, verklaarde de groep in 1857 ten einde omdat hun strijd succesvol gestreden was: dankzij hun inspanningen was er een nieuwe op waarheid gebaseerde Engelse schilderschool ontstaan. Gedurende de rest van de eeuw bleven de Prerafaëlitische schilderstijl en onderwerpskeuze de Britse schilderkunst domineren, omdat jongere kunstenaars zich losjes baseerden op het werk van de Pre-Raphaelites. Verwarrend genoeg wordt deze nieuwe garde in de kunsthistorische literatuur ook aangeduid als *Prerafaëlitisch*.

Art for Art's Sake: The Aesthetic Movement in Engeland

In plaats van het nastreven van een sociaal verheffend doel, waar de Engelse schilderschool jarenlang om bekend had gestaan, stond binnen de Aesthetic Movement juist de puur esthetische waarde van het afgebeelde en het hierdoor opgewekte visuele genot bij de kijker centraal. Dat dit door sommigen onder wie John Ruskin en William Holman Hunt als niet passend, provocerend en zelfs als een regelrechte aanval op het algemeen welzijn werd gevonden, zal geen verrassing zijn. De Aesthetic Movement werd in 1859 ingeluid door het schilderij *Bocca Baciata* van Dante Gabriel Rossetti (afb. 7).¹⁵

Het werk begon als een portret van model (en Rossetti's veronderstelde minnares) Fanny Cornforth, maar groeide uit tot de aanzet van een serie werken waarin Rossetti rijk gedecoreerde vrouwen de schilderijlijst uit liet staren. Dit schilderij spoorde meer Britse kunstenaars, zoals Rossetti's leerling Edward Burne-Jones (1833-1898), Albert Moore (1841-1893) en de in Engeland werkzame Amerikaan James Abbott McNeill Whistler (1834-1903), aan om belevende of zelfs maar enigszins betekenisdragende elementen uit hun werk te filteren. Kunst hoefde niet langer in dienst te staan van de maatschappij: het uitbeelden van schoonheid was het belangrijkste.

Voor de verzamelaars van deze kunst, de zogenaamde nieuwe rijken die hun fortuin hadden gemaakt in de handel en industrie, hadden de werken een dubbele waarde. Aan de ene kant vormden ze een rustpunt en een vlucht uit de steeds jachtiger wordende maatschappij. En in hun aan schoonheid gewijde huizen, het estheticisme kon namelijk ook de hele inrichting van een huis beslaan, kwamen zij tot rust. Ook was de aankoop van deze hedendaagse kunst een manier om zichzelf te vestigen en hun maatschappelijke vooruitgang te etaleren. De verzamelaars hamerden er echter op dat het schoonheidsprincipe niet betekende, dat de werken los van elke betekenis waren. Naast het voyeuristische genot dat de werken opriepen, hadden zij ook het enigszins vage *higher education of the soul* tot doel.

De vrijheid om te dromen: Kunstenaars en hun onderwerpen

De kunstenaars die gerekend worden tot de Aesthetic Movement voelden zich minder verbonden met elkaar dan de Pre-Raphaelites. Zij kwamen bij elkaar over de vloer, deelden ateliers en bespraken elkaars werken maar traden niet als één groep naar buiten. Er is eerder sprake van een informele en roulerende verzameling kunstenaars gegroepeerd rondom Dante Gabriel Rossetti die een overeenkomstige manier van werken hadden, voor een zelfde soort onderwerpen kozen en allen beïnvloed waren door het rijke kleurenpalet, de losse toets en de beeldtaal van Venetiaanse renaissance schilders. Deze keuze voor zogenaamde 'postrafaëlistische' kunstenaars was een duidelijke verandering ten opzichte van de Pre-Raphaelite Brotherhood die juist in de verfijnde penseelstreek en religieuze onderwerpskeuze van de Trecento kunstenaars een voorbeeld vonden. Onder de groep rond Rossetti waren de al eerder genoemde Burne-Jones en Whistler, ontwerper William Morris (1834-1896), schilder Simeon Solomon (1840-1905) en schrijver Algernon Charles Swinburne (1837-1909). Hij was degene die het Franse begrip *l'art pour l'art* in Engeland als *art for art's sake* introduceerde.¹⁶ Dit begrip hield in dat kunst niets meer hoefde te betekenen dan het zijn van kunst. In Nederland is deze opvatting twintig jaar later terug te vinden bij de Tachtigers.

Een andere groep kunstenaars met dezelfde esthetische idealen was gelokaliseerd in Holland Park, rondom George Frederick Watts (1817-1904), Frederic Leighton (1830-1896) en Albert Moore (1841-1893). In het begin van de jaren zestig vielen de groepen kunstenaars uiteen, waarschijnlijk door een opeenstapeling van gebeurtenissen: de stroom van aanhoudende schandalen rondom de kunstenaars, zoals het arresteren van Simeon Solomon vanwege homoseksuele praktijken, en de zenuwinzinking van Rossetti.

Voor de kunstenaars binnen deze beweging was schoonheid niet zozeer gebonden aan klassieke regels. Zo vonden zij estheticisme in Griekse sculptuur, maar ook in middeleeuwse kunst en Japanse prenten. Schoonheid lag in mooie vormen, juist gearrangeerde lijnen en fraaie kleurencombinaties. Zelfs een schilderij dat geen bij uitstek mooi onderwerp afbeeldde, kon mooi zijn. De verfijnde Victoriaanse schildertechniek werd niet langer toegepast: ook de penseelvoering was er om bewonderd te worden. De kunstenaars binnen de Aesthetic Movement kozen ervoor de grote thema's van het leven, liefde en dood, te verbeelden, maar deze waren voor hun niet terug te vinden in hedendaagse onderwerpen of de rauwe realiteit. Zij vonden schoonheid in legendes, mythes en allegorieën en trokken zich juist terug in hun studio's om geheel onttrokken aan de buitenwereld en bijbehorende problematiek, in alle rust een droomwereld te produceren.

Een geliefd onderwerp onder kunstenaars van de Aesthetic Movement, dat ook al favoriet was bij de Pre-Raphaelites, waren de Middeleeuwen en dan met name de mythische verhalen van Koning Arthur en zijn ridders van de Ronde Tafel. Deze periode werd door de kunstenaars gezien als de Britse glorieperiode bij uitstek, waarin nog echte romantiek, heldendom en bovenal schoonheid bestond. In tegenstelling tot de Pre-Raphaelites beeldden deze kunstenaars de historische scènes echter niet af zoals ze waarschijnlijk hadden plaatsgevonden, maar opzettelijk gefantaseerd. Ze wilden juist een mysterieuze sfeer oproepen en de interpretatie van het voorgestelde overlaten aan de beschouwer. De tot Engelsman genaturaliseerde Nederlander Lawrence Alma Tadema, Frederic Lord Leighton en Albert Moore kozen voor hun dromerijen een neoklassieke setting; de afgebeelde scènes zijn geplaatst in de Griekse of Romeinse tijd. De invulling van dit thema verschildte per kunstenaar.

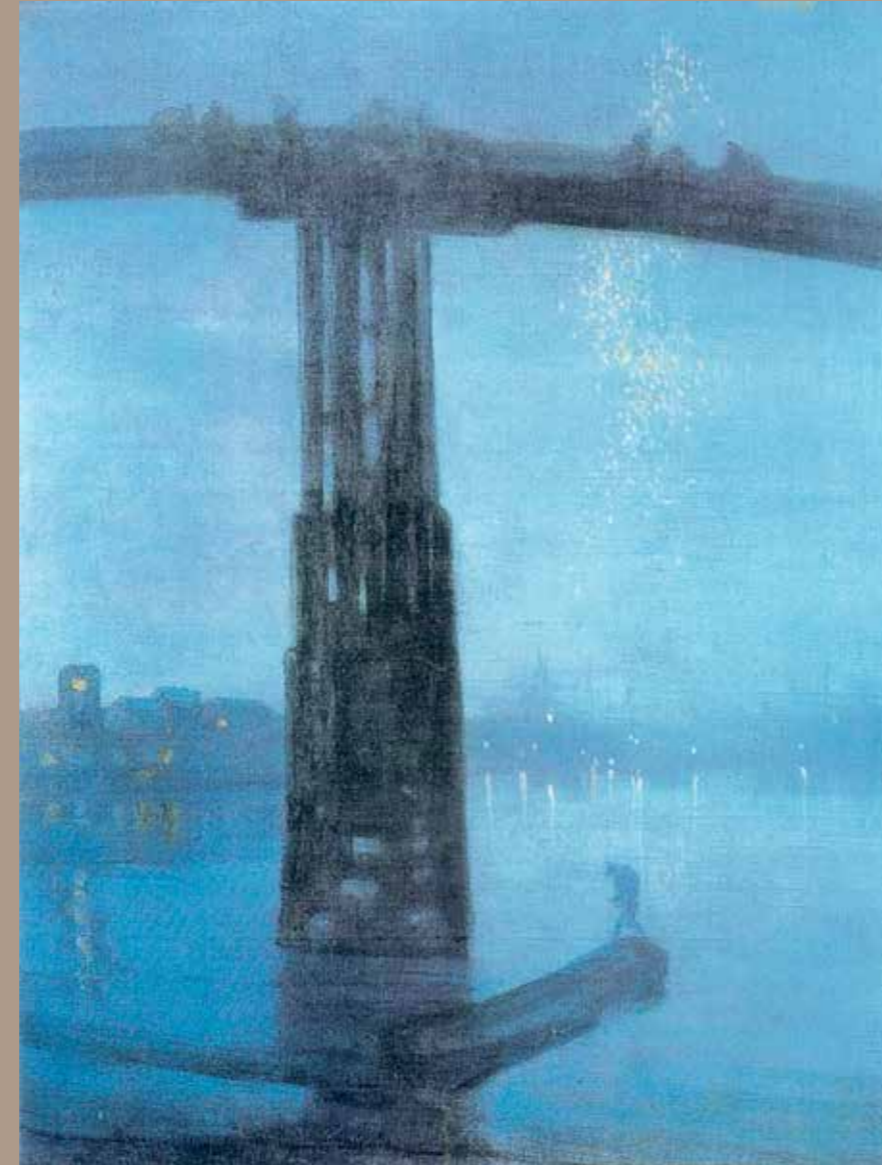
Zo werd Alma-Tadema geroemd om zijn zorgvuldig gereconstrueerde scènes van het leven in de antieke tijd. Zijn zogenaamde archeologisch correctheid heeft echter niet als functie om het verhaal met zoveel mogelijk detail te vertellen, maar om een context te creëren die het mogelijk maakte de toeschouwer te laten wegglijden naar een andere tijd. Frederic Leighton en Albert Moore behoren eerder tot de zogenaamde *School of Olympians* waarin op antieke beelden geïnspireerde (half)naakten de boventoon voerden.



9 Rossetti, D.G.
Lady Lilith, 1864-1868, 1872-1873,
olieverf op doek,
95,3 x 81,3 cm,
Delaware Art Museum, Wilmington, Verenigde Staten



10 Burne Jones, E.C.
The Golden Stairs, ca. 1876-1880,
 olieverf op doek,
 67,9 x 117 cm
 Tate, Londen, Engeland



11 McNeill Whistler, J.A.
Nocturne: Blue and Gold - Old Battersea Bridge, 1872-1877,
 olieverf op doek,
 67,9 x 50,8 cm
 Tate, Londen, Engeland

Figuren zijn vaak in ruste afgebeeld (afb. 8).¹⁷ Zij slapen of hebben zich neergeleid en hun gelaat is expressieloos. Er is hoogstens een melancholische blik te ontdekken. Volgens de kunstenaars zou een opvallende gezichtsuitdrukking alleen maar afleiden van de afgebeelde schoonheid. Voor Burne-Jones maakte een gezichtsuitdrukking de afgebeelde figuur zelfs tot een portret of individu waarmee mensen zich zouden willen identificeren. Dit stond de puur symbolische interpretatie die hij met zijn figuren voorhad in de weg.

Binnen de Aesthetic Movement was voor de vrouw een belangrijke en ten opzichte van de kunst van de Pre-Raphaelites nieuwe rol weggelegd: dat van lustobject en soms zelfs van fatale vrouw. Zij was in veel gevallen een verleidelijke, sensuele fantasie en verscheen in verschillende hoedanigheden. Zo had ze bij Rossetti lang golvend haar en volle lippen, terwijl de vrouwenfiguren van Burne-Jones met hun hoekige gezichten mannelijk aandoen (afb. 9 en afb. 10).¹⁸

Ruskin versus Whistler

Om duidelijk te maken hoezeer de principes en kunst van de Aesthetic Movement verschilden van de Pre-Raphaelite Brotherhood verwijzen we naar John Ruskins mening over een zogenaamde *Nocturne*, een schilderij van nachtelijk Londen, van Whistler waarop zelfs een rechtspraak volgde (afb. 11).¹⁹

Al vanaf 1865 had Ruskin opgemerkt dat er een nieuwe tijd op komst was waarin naturalisme en realistisch symbolisme werd ingeruild voor schoonheid en verbeelding. Dit zag hij gerepresenteerd in de werken van Watts en Rossetti, van wie hij zelf ook kunst bezat. Ruskin vond dit niet verkeerd zolang er maar feitelijkheden in de voorstelling zaten verwerkt en de kunstenaar een, liefst moraliserend, doel met zijn werk voor ogen had. Het idee van een kunstwerk dat ogenschijnlijk niets betekende zoals twee van Whistlers *Nocturnes* die in 1877 tijdens de opening van de Londense Grosvenor Gallery te zien waren geweest, ging Ruskins verstand te boven. Hij schreef dat hij zich nooit had kunnen voorstellen dat een kunstenaar geld zou vragen voor een werk dat was als: '[...] flinging a pot of paint in the public's face.'²⁰ Dit commentaar was niet alleen gericht tegen het verval van inhoud, ook vond Ruskin dat het publiek meer zichtbare moeite van de kant van de kunstenaar verdiende dan datgene wat Whistler had gemaakt.

Met zijn *Nocturne* had Whistler volgens Ruskin al het goede waar de Engelse schilderschool voor stond, een verhalende en verheffende inhoud uitgevoerd in een gladde stijl, opgeofferd in de naam van persoonlijke expressie. En dat tegen een prijs die het uurloon van de schilder zeker niet waard was.²¹ Hierop klaagde Whistler Ruskin aan voor smaad. Tijdens het proces beriep Whistler zich op het *l'art*

pour l'art principe en stelde hij dat hij met zijn werken niet perse iets bestaands of vaststaands wilde verbeelden: de beschouwer mocht bepalen wat een werk voor hem of haar uitbeelde of betekende. Uiteindelijk won Whistler de rechtszaak, maar de te betalen proceskosten leidden hem richting een faillissement.

De binnen de Aesthetic Movement geldende opvattingen dat kunst niet langer de zichtbare wereld hoefde te representeren, een voor ieder begrijpelijke boodschap uit hoefde te dragen en dat lijn, kleur en zelfs schildertechniek op zichzelf staande waarden waren, maakten de weg vrij voor het internationale symbolisme. Binnen het symbolisme werd ruim baan gegeven aan individuele associaties en de meest persoonlijke symbolen. Maar dat gaat verder dan onze periode. In de volgende hoofdstukken zal de invloed van de Pre-Raphaelite Brotherhood en de Aesthetic Movement op Nederlandse kunstenaars centraal staan.

De invloed van de Pre-Raphaelite Brotherhood en de Aesthetic Movement op Matthijs Maris

*Zij is als een Blessed Damozel*¹

Inleiding

*men zegt, men moet er voor geboren zijn om schilder te wezen; ik geloof dat ze er gelijk in hebben; mijn broer Jaap was een geboren schilder which means, hij had er plezier in; ik heb er nooit geen plezier in gehad, en wat ik zoo al een geknutseld heb, dat was de nood die mij ertoe dwong.*²

In 1903 schreef Matthijs Maris (1839-1917) verbitterd aan de Nederlandse consul in Londen dat het kunstenaarschap voor hem geen vak of hogere roeping was, maar simpelweg een vloek. In tegenstelling tot zijn broers Jacob (1837-1899) en Willem (1844-1910), die door Matthijs spottend broodschilders werden genoemd, vond hij het verschrikkelijk werk te moeten produceren voor de markt en te moeten voldoen aan de vraag van het publiek.³ De werken die hij wel specifiek voor de verkoop produceerde, werden geboren uit noodzaak. Gedurende zijn hele carrière distantieerde Maris zich van dergelijke goedverkopende werken en noemde hij ze denigrerend *potboilers*: werken gemaakt om de schoorsteen te laten roken. Bij het ontstaan van deze *potboilers* werkte Maris naar modellen; mensen, de natuur of zelfs reproducties. In Maris' opinie was voor een kunstenaar het gebruiken van dergelijke modellen 'het ergste wat een mens al overkomen kan'.⁴ Hetgeen hij wél wilde uitdrukken was immaterieel, en daarom moeilijker in beelden te vatten; 'inward ideas', die werden ingegeven door het hogere. Deze beelden moesten als het ware 'ontstaan' en Maris vergeleek het op het doek brengen ervan met zingen en poëzie. Volgens de schilder waren deze ideeën uniek en door niemand en niets beïnvloed. Maar was het werkelijk mogelijk voor Maris om zich af te sluiten voor de ontwikkelingen om hem heen en kunst te produceren die volledig lost stond van hetgeen zijn tijdgenoten creëerden? Of vallen er toch contemporaine inspiratiebronnen aan te wijzen voor zijn verbeeldingen van het immateriële?

Tot op heden is in literatuur vooral aandacht besteed aan de levenslange invloed van Duitse Romantici op Maris' werk. Maris raakte bekend met deze kunststroming door Duitse medeleerlingen van de Antwerpse kunstacademie, waaraan hij in 1855-1857 studeerde. In zijn eigen werk kwam deze invloed naar voren in het verbeelden van Duitse literaire thema's, zoals Johann Wolfgang von Goethe's (1749-1832) *Faust*, en de directe navolging van contemporaine Duitse houtsneden.⁵ Vaak wordt gezegd dat Maris' zogenaamde 'vocabulaire' in deze tijd is ontstaan, en dat de rest van zijn oeuvre bestaat uit variaties op de in Antwerpen opgedane thema's. Zo wordt over de invloed van Maris' veertig jaar lange verblijf in Londen, waar hij van 1877 tot aan zijn dood in 1917 woonde, door de auteurs H.E.M. Braakhuis en J. van der Vliet in 1978 slechts vastgesteld: 'Although it has often been suggested it is not possible to demonstrate a dominant influence of the Pre-Raphaelites on Maris' London work.'⁶ Desondanks, zal dit hoofdstuk deze invloed en die van de Aesthetic Movement nader onderzoeken. Maar kunnen we nu zeggen dat het werk van Matthijs Maris direct beïnvloed is door de kunstenaars behorende tot bovenstaande bewegingen? Of zijn de overeenkomsten het resultaat van inspiratiebronnen die Maris met deze kunstenaars deelde?

Bij het beantwoorden van deze vragen gelden allereerst de werken die Maris in Londen maakte als uitgangspunt. Daarnaast zal er ook gekeken worden naar de mogelijkheden die Maris heeft gehad om werken van The Pre-Raphaelite Brotherhood en de Aesthetic Movement te zien, naar de rol van de Schotse kunsthandelaar Daniel Cottier (1838-1892) die Maris in 1877 van Parijs naar Londen haalde en naar de receptie van zijn werk in Nederland en Engeland.

De honderden brieven die Maris vanuit Londen schreef aan familie en vrienden vormen daarbij een belangrijke bron. De meest uitgebreide briefwisseling is die met de Amsterdamse kunsthandelaar Willem van Meurs uit 1907-1917. Van Meurs had het –nooit uitgevoerde – plan opgevat een monografie over Maris te publiceren.⁷ In brieven en tijdens



1 Maris, M.
Het spinstertje,
olieverf op papier,
24,5 x 22 cm,
Gemeentemuseum, Den Haag



2 Maris, M.
Landschap met boerenschuren, ca.1860,
olieverf op papier,
29,8 x 43 cm
Gemeentemuseum, Den Haag



3 Maris, M.
Het bruidje, 1869,
olieverf op doek,
103 x 65 cm,
Museum Mesdag, Den Haag



4 Millais, J.E.
Bridesmaid, 1851,
olieverf op paneel,
29,7 x 20,3 cm,
Fitzwilliam Museum, University of Cambridge, Cambridge, Engeland



5 Maris, M.
Meisjeskopje (Portret van Tine Lefèvre), 1873,
olieverf op doek,
30,7 x 25,7 cm,
Gemeentemuseum, Den Haag



6 Maris, M.
Steengroeve bij Montmartre, 1871-1873,
olieverf op doek,
55 x 64 cm,
Gemeentemuseum, Den Haag



7 Maris, M.
De geitenhoedster, 1875,
olieverf op doek,
65,1 x 101,4 cm,
Van Gogh Museum, Amsterdam

zijn bezoeken aan Maris bestookte Van Meurs de kunstenaar met allerlei vragen over zijn werk. Ondanks het feit dat Maris hier aanvankelijk niet van gediend was, en dit in sommige brieven ook duidelijk maakte, beantwoordde hij ze in de meeste gevallen toch. De brieven zijn doorspekt met eindeloos herhalende scheldkanonnades waarin Maris fel van leer trekt tegen de kunstmarkt in het algemeen en kunsthandelaren in het bijzonder, die in zijn ogen kunstenaars op schaamteloze wijze exploiteren. Er moet hier wel gezegd worden dat toen Maris deze brieven schreef, in het begin van de twintigste eeuw, hij niet langer zijn ziel hoefde te verkopen om te overleven omdat hij al jaren financieel werd onderhouden door de Nederlandse kunsthandelaar Elbert Jan van Wisselingh (1848-1912). Tussen de regels door vallen echter ook veel opmerkingen te lezen over Engelse kunstenaars en schrijvers die een voor het huidige onderzoek interessant beeld scheppen van Maris' smaak.

De jonge jaren van Matthijs Maris; van Den Haag tot Parijs

Maris had een duidelijke mening over de scholing van aankomende kunstenaars. Hij was het niet eens met het beleid van de academie, die hij in een van zijn brieven zelfs een 'lunatics asylum'⁸ noemde, dat het kopiëren van de perfecte schoonheid van antieke gipsen en de werken van oude meesters voorschreef. Volgens Maris moest de ontwikkeling van een kunstenaar juist de weg van *trial and error* stijl kon komen die was ontstaan door middel van inspiratie in plaats van de zichtbare wereld. In Maris' geval had deze groei van zelfkennis hem zijn 'kunstenaarsgeweten' bijgebracht dat hem dreef immateriële kunst te creëren. Zich baserend op het Genesisverhaal, noemde Maris deze ontwikkeling de 'curse of knowing better'⁹: omdat hij beter wist, was het voor hem onmogelijk geworden zich nog langer te conformeren aan de publieke opinie. Naar Maris' idee plaatste het volgen van deze idealen hem buiten de 'normale' samenleving.

Zijn vroegste opleiding ontving Maris van 1852-1855 aan de Haagse Teekenacademie. In zijn vrije tijd trok hij er met zijn broer Jacob op uit om in natuur te werken, maar de broers maakten ook in opdracht van de Haagse kunsthandelaar August Alexander Weimar kopieën naar Nederlandse romantici als Andreas Schelfhout en Barend Cornelis Koekkoek. Tevens gebruikte Maris de kunstprenten die zijn vader Mattheus Maris van zijn werk als hoofd van de afdeling kunstafdrukken bij drukkerij Führi meenam, als voorbeelden. In 1855 vertrok Maris met een beurs van de secretaris van Koningin Sophie naar de Antwerpse Academie, waar Jacob een jaar eerder naar toe was verhuisd. Hier volgde hij drie jaar lang lessen. Antwerpen bruide in deze tijd van Romantische sentimenten, en dan vooral die van de Duitse Romantici als de Nazarenes;¹⁰ een groep Duitse schilders die

met hun op Italiaanse vroegrenaissance kunstenaars geënte Christelijk kunst, veel invloed hadden op de latere Pre-Raphaelite Brotherhood. In Antwerpen werkte Maris volgens goed gebruik naar modellen, werken van andere kunstenaars en literaire bronnen. De werken die in deze periode ontstonden, zijn 'traditioneel'; academiestukken in donkere tinten, gemaakt als oefening (afb. 1).¹¹ Dergelijke vrouwenfiguren in 'Mediterraans' kostuum, *Italiennes*, maakte Matthijs Maris een paar jaar later ook op de tekenavonden van het Haagse kunstenaarsgezelschap Pulchri Studio.

In Antwerpen experimenteerde Maris met de aquarel, waaraan hij in zijn verdere carrière weinig aandacht zou besteden. Maar waar Haagse School-kunstenaars als Johannes Bosboom (1817-1891) en broer Jacob later bekend zouden zijn om hun snelle en virtuoze techniek, werkte Maris traditioneel en met veel dekverf. In zijn niet afgemaakte aquarellen is goed te zien dat hij de compositie nauwkeurig opzette met potlood en daarna alles netjes 'inkleurde'. Deze techniek werd oneerbiedig 'breien' genoemd. Opvallend genoeg vergelijkt de Engelse auteur C.J. Holmes in 1907 een soortgelijk werk, gebaseerd op de aandacht voor details en realisme, met de werken van de Pre-Raphaelites.¹² Maar het zou nog een paar jaar duren voordat Maris bekend zou raken met het werk van deze Engelse kunstenaarsgroep. Wel zijn er al in deze periode inspiratiebronnen aan te wijzen, die Maris en de Pre-Raphaelites overeenkomstig hadden.

In Antwerpen kwam Maris in aanraking met verschillende kunstenaars en stromingen, die hem voor de rest van zijn leven bleven beïnvloeden. Duitse medeleerlingen aan de academie wezen Maris op het werk van Duitse, Romantische illustratoren, zoals Ludwig Richter (1803-1884) die hij erg bewonderde. Van diens sprookjesachtige illustraties had Maris voor een eigen album schetsjes gemaakt, opdat hij altijd op deze werken kon teruggrijpen.¹³ Dat Maris in dergelijke reproducties geïnteresseerd zou blijven, blijkt uit het feit dat jaren later twee delen van Alfred Rethels (1816-1859) serie van houtgravures *Auch ein Totentanz* uit 1849, de muren van Maris' flat in Londen sierden. Tevens bezat Maris een aantal *Münchener Bilderbogen*, die hij na zijn terugkeer uit Antwerpen in Den Haag had gekocht.¹⁴ Enkele jaren eerder waren de Pre-Raphaelites met name gefascineerd geraakt door de platheid in de illustraties van dezelfde kunstenaars. Dit bewust afstappen van het correct toepassen van perspectief, is voor het eerst zichtbaar in de tekeningen die Holman Hunt (1827-1910), Dante Gabriel Rossetti (1829-1896) en John Everett Millais (1828-1882) in 1847 en 1848 maakten voor het tekengezelschap de Cyclographic Society. De Engelse kunstenaars bewonderden in het bijzonder het werk van Moritz Retsch (1779-1857).¹⁵ In 1821 en 1826 verzorgde Retsch de illustraties bij een uitgave van Goethes *Faust*, die hem in Groot-Brittannië veel naamsbekendheid gaven. Het is zeer goed mogelijk dat zowel de Pre-Raphaelites als Maris een of de beide delen,

die ook in de jaren 1850 -60 toen Maris met *Faust* in aanraking kwam nog populair waren, kenden en misschien zelfs hebben gelezen. In elk geval maakte het verhaal over de gedesillusioneerde wetenschapper Faust die in ruil voor de liefde van de veertienjarige Gretchen zijn ziel aan Mephisto verkoopt, op zowel Maris als Rossetti veel indruk. In 1848 maakte Rossetti zijn eerste naar dit verhaal verwijzende werk: een pentekening met de titel: *Gretchen and Mephistopheles in Church*.¹⁶ Bij Maris komen vanaf 1865 Gretchen of aan dit personage gerelateerde vrouwenfiguren voor.¹⁷ Jaren na de kennismaking met het thema, komen in beider oeuvre elementen ervan terug. In Maris' geval, was dit in verband te brengen met de persoonlijke verbintenis die hij voelde met het personage van Gretchen die, in zijn visie, net als hij uit de samenleving verbannen werd.

Dezelfde Duitse vrienden lieten Maris kennis maken met de voor de Pre-Raphaelite Brotherhood belangrijke werken van William Shakespeare. Maris las ze niet in het Engels, maar in de Duitse vertalingen van Friedrich Schiller. Zo noemde hij in latere brieven de tragedies *Macbeth*, *Othello*, en *Hamlet* en de komedie *A Midsummer Night's Dream*.¹⁸ Of Maris ooit opvoeringen van deze stukken heeft gezien, zoals dat misschien wel bij *Faust* het geval is geweest, vermeldt hij niet.¹⁹ Toen hij later in Londen woonde, bloeide de liefde voor Shakespeare weer op. Uit de Engelstalige Shakespeare citaten die voorkomen in zijn brieven mogen we aannemen dat Maris inmiddels een van de beschikbare Engelse edities bezat, deze van iemand had geleend of delen hiervan uit tijdschriften overnam. De regels die hij bijvoorbeeld stuurt aan zijn vriend Ernest Fridlander zijn afkomstig uit *Henry VI*, en sluiten aan bij Maris' idee over tevreden zijn of alsmar meer willen: 'My crown is in my heart (says Shakespeare) not on my head. Not decked with diamonds & Indian Stones. Nor to be seen; my crown is called *content*. A crown it is that seldom kings enjoy.'²⁰ Toch zijn er in Maris' werken geen rechtstreekse verwijzingen te vinden naar Shakespeare, zoals hij dat wel in het geval van Goethe deed.

In 1857 verliet Jacob Antwerpen, een jaar later volgde Matthijs. Terug in Den Haag, probeerden de twee broers hun eigen weg te vinden in het rijke artistieke leven aldaar. Ze deelden ateliers met andere kunstenaars, werden lid van Pulchri Studio, werkten samen in de natuur en bezochten Oosterbeek. Sinds het begin van de jaren 1850 was dit dorpje op de Veluwe een verzamelplaats geworden voor een groep jonge kunstenaars die, in navolging van de schilders van de Franse School van Barbizon, in de buitenlucht werkten. Hoewel Matthijs, net als Jacob en tijdgenoten als Anton Mauve (1838-1888) en Paul Joseph Constantijn Gabriël, in dit beginstadium van zijn carrière naturalistisch werk afleverde, zoals het olieverfschilderijtje *Landschap met boerenschuren* (afb. 2), wordt duidelijk dat Maris hiernaast een heel eigen pad in had geslagen; een pad naar binnen.²¹

Dit komt tot uitdrukking in de deels gefantaseerde gezichten op de Zwitserse stad Lausanne, waarvoor Maris in 1860 de schetsen maakte. Zoals een echte romanticus betaamt, ondernam Matthijs in dat jaar samen met zijn broer Jacob een reis naar Keulen om een tentoonstelling van Duitse kunst te bezichtigen, waarna ze verder de Rijn afzakten. De kathedraal van Lausanne zou ook in volgende jaren in zijn werk terugkeren. Maar Maris' innerlijke leven is voornamelijk zichtbaar in zijn figuurstukken, waarvan *Het bruidje* uit 1869 het meest indrukwekkende voorbeeld is (afb. 3).²² Op het werk loopt 'het witte spook', zoals Maris het op het schilderij afgebeelde meisje later noemde, diep in gedachten verzonken, met haar Bijbel onder haar arm, door een donker kerkinterieur.²³ Ze is gekleed voor de heilige communie en lijkt in niets op de modellen die Maris schilderde bij Pulchri Studio. Achttien jaar eerder behandelde John Everett Millais een gelijksoortig onderwerp, maar op een totaal andere manier: bijna hyperrealistisch en met felle kleuren. (afb. 4)

Parijs 1869-1877

In het jaar dat Maris *Het bruidje* maakte, 1869, woonde Jacob al vier jaar in Parijs. In 1869 haalde hij Matthijs over om zich ook in de Franse hoofdstad te vestigen. Hier probeerde Matthijs Maris schilderen via zijn broers kunsthandelaar, Goupil & Cie, aan de man te brengen. Hij was hierin niet erg succesvol. In Parijs creëerde hij werken die zeer verschillend van aard waren. Zo zijn er portretten waarbij Maris heel precies naar een model schilderde, zoals het portret van Tine Lefèvre, impressionistische landschappen zoals *Steengroeve bij Montmartre* en sprookjesachtige werken (afb. 5 en 6).²⁴

Deze verschillen werden veroorzaakt door de noodzaak een breed publiek te moeten aanspreken maar ook door de uitwerking die kunstenaars als Jean-Baptiste Camille Corot en Adolphe Monticelli, wier werken Maris in Parijs zag, op hem hadden. De onverminderde bewondering voor Duitse Romantische illustratoren, is in Parijs een constante factor. Deze komt duidelijk naar voren in *De spinner* en *He is Coming* (afb. 20 en 21).²⁵ Op deze werken zal later ingegaan worden. Ook in Parijs ontstaan werken waarin Maris zijn 'innerlijk' te laten spreken. Deze neigden meer en meer naar dromen en visioenen, en zijn voorlopers van de mistige vrouwenbeelden die Maris twintig jaar later in Londen zou maken. Dit is vooral goed te zien bij de werken *De geitenhoedster* en *Sprookje*; zij vormen als het ware een overgang tussen de werken in Parijs en diegene ontstaan in Londen (afb. 7 en 8).²⁶ De vrouwenfiguren in fantasiekostuum staan los van het hen omringende landschap en zijn minder scherp omljnd dan *De spinner* en het meisje in *He is coming*. Hun hardos, die bij Maris' Londense vrouwenhoofden een prominentere plaats in de compositie zullen innemen, hangt losjes op de schouders.



8 Maris, M.
Sprookje, 1877,
olieverf op doek,
18 x 38 cm,
Rijksmuseum, Amsterdam



9 Maris, M.
Butterflies, 1874,
olieverf op doek,
64,8 x 99,1 cm,
Glasgow Museums, The Burrell Collection, Glasgow, Schotland



10 Maris, M.
De keukenprinses, 1872,
olieverf op doek,
66 x 50 cm,
Museum Mesdag, Den Haag



11 Zilcken, Ph. naar Maris, M.
Primavera,
ets op papier,
22 x 14,5 cm,
Hans den Hollander Art and Design, Reeuwijk



12 Maris, M.
Jeugdig paartje,
aquarel op papier,
39 x 28 cm,
Rijksmuseum, Amsterdam



13 Burne-Jones, E.C.
The Days of Creation: The Sixth Day, 1870-1876,
waterverf, gouache, goud en platinum verf op een met linnen omhuld paneel,
102,3 x 36 cm,
Harvard University Art Museums, Fogg Art Museum, Bequest of Grenville L. Winthrop,
Cambridge, Verenigde Staten

14 Burne-Jones, E.C.
The Mill - Girls Dancing to Music by a River, 1870,
olieverf op doek,
90,8 x 197,5 cm,
Victoria and Albert Museum, Londen, Engeland

In 1872 kreeg Maris de kans om een van de bekendste werken van Millais te zien: in dat jaar werd diens *Ophelia* tentoongesteld op de Exposition Universelle in Parijs. Het is onbekend of Maris deze tentoonstelling bezocht, maar Millais' *Ophelia* vertoont compositorische overeenkomsten met Maris' *Butterflies* uit 1874 (afb. 9 en afb. 4, hfst. 3).²⁷ Beide werken zijn van een liggend formaat en beelden doekvullende figuren af, respectievelijk een meisje en een jonge vrouw, die op hun rug liggen. En zowel *Ophelia* als Maris' meisje, waarvoor Tine Lefèvre, het buurmeisje van de kunstenaar model stond, worden omgeven door struikgewas met witte bloemen. Het opgeheven handje waarmee het roodharige meisje naar de vlinders reikt, lijkt op Ophelia's opengevouwen hand. De uitvoeringen, Millais' scherpe lijnen en overdaad aan naturalistische details versus Maris' atmosferische en dromerige weergave, zijn daarentegen zeer verschillend. Maris had Shakespeares *Hamlet*, waarin het personage Ophelia voorkomt, in een Duitse vertaling gelezen. Hij typeerde de tragedie als 'heel mooi'.²⁸ Het is daarom goed mogelijk dat Maris Millais' uitvoering van dit geliefde thema kende, via afbeeldingen in kunsttijdschriften of via de tentoonstelling in Parijs, en zich hierdoor heeft laten inspireren.

De gezichtsuitdrukking, die een diep in gedachten verzonken staat doet vermoeden, zoals degene die zichtbaar is op het gelaat van het *Bruideje*, werd door Maris in Parijs vaker gebruikt. Alleen nu staren Maris' vrouwen zelfs melancholisch in de verte of naar de vloer. Ze lijken te wachten op iets of iemand, terwijl ze voor zich uitkijken. Bij *De Keukenprinses*, waarvoor Matthijs Maris Jacobs keukenmeid Juli Crottard als model gebruikte, wordt deze blik eerder veroorzaakt door een herinnering, die haar dwingt de dagelijkse bezigheden te staken (afb. 10).²⁹

Naar de gedachten van deze dames kunnen de beschouwers slechts gissen. Deze melancholische blik deed W. Steenhoff in een artikel naar aanleiding van Maris' dood opmerken: 'Dan schildert hij een 'keukenmeid' die nog wel eerder verwant lijkt aan de Engelse Pre-Rafaëlieten dan aan de Hollandsche binnenhuisschilders [...]'.³⁰ Hiermee doelde de auteur waarschijnlijk op de melancholische blik en het niet aankijken van de beschouwer. Een dergelijke afstand tussen een kunstwerk en het publiek, waarbij de figuren de kijker niet aankijken en het niet duidelijk wordt wat er precies gaande is, creëerde Dante Gabriel Rossetti met zijn werken ook. De vrouwen die hij afbeeldde hebben echter naast een melancholische uitdrukking, ook een sensuele uitstraling, die mist bij Maris.

In 1877 kreeg Maris van de Schotse kunsthandelaar Daniel Cottier, die hij had leren kennen bij Goupil & Cie. in Parijs, het aanbod om voor diens kunsthandel in Londen te komen werken. Na het vertrek van Jacob in 1871 was er voor Matthijs niets meer dat hem aan Parijs

bond, ook niet op artistiek vlak. De artistieke vrijheid die Cottier Maris beloofde, plus het feit dat Maris' vriend Elbert Jan Van Wisselingh die eerder bij Goupil in Parijs werkte ook bij Cottier werkzaam was, maakten dat Maris op het aanbod inging.

Londen 1877-1917

Toen Maris in 1877 Parijs verruilde voor Londen bestond er ter plaatse al een markt voor zijn werk. De oorsprong van deze interesse onder Britse kunstverzamelaars die Maris ten deel was gevallen kan zelfs worden getraceerd tot 1866. In dat jaar debuteerde de toen zevenentwintigjarige Maris met het werk *Naar de Natuur*, dat was ingestuurd door een Schotse verzamelaar, op de Royal Scottish Academy in Edinburgh.³¹ Binnen de geschiedenis van de receptie van de Haagse School in Groot-Brittannië is dit heel vroeg. Het was slechts vier jaar nadat het eiland, door middel van werken van Alexander Mollinger en Jozef Israëls, kennis had gemaakt met de nieuwe richting die de Nederlandse schilderschool voorzichtig had ingeslagen.³² De zakenman Daniel Cottier speelde slim in op deze *niche* in de markt en kocht vanaf 1872 werk dat Matthijs Maris in Parijs creëerde via de kunsthandel Goupil & Cie.³³ Via Cottiers winkel in Londen en de in 1874 in Glasgow geopende kunstgalerie van zijn zakenpartner W. Craibe Angus werden deze werken vervolgens aan Britse verzamelaars verkocht. Ook verscheepte Cottier Maris' schilderijen naar zijn filiaal in New York en Syndey waarmee hij in 1873 zijn imperium had uitgebreid en, dichterbij huis, naar Nederland. Deze overzeese waardering en de hierop volgende afwezigheid van Maris' werken op de Nederlandse kunstmarkt was ook de vaderlandse kunstpers niet ontgaan. Al in 1875 verzuchtte criticus Johan Gram in de *Kunstkronijk*: 'In Engeland vinden die schilderijen gretige koopers, zoodat slechts zeer zelden de welbekende firma Goupil te Parijs, van wier bemiddeling de heer Maris gebruik maakt, eenig kunstproduct van zijne hand naar Nederland zendt.'³⁴

De populariteit van Maris onder Britse verzamelaars staat in verband met de gelijktijdige waardering aldaar voor de Haagse School. Vooral onder de nieuwe rijken waren de realistische landschappen en vissersinterieurs van de *Modern Dutch School* enorm populair: ze waren een goede investering en hun kleurenpalet sloot aan bij de donkere inrichting van de nieuw gebouwde *countryhouses*. In veel Britse privécollecties werd werk van de schilders van de Haagse School, en ook van Maris, gecombineerd met dat van Franse Barbizonschilders als Jean François Millet en de al eerder genoemde Corot.

Werken voor Daniel Cottier

In Maris' nieuwe werkomgeving, de in 1869 geopende kunsthandel annex atelier 'Cottier & Co., Art Furniture Makers, Glass and Tile

Painters', waren de principes van de Arts and Crafts Movement en de Aesthetic Movement volop aanwezig; ook Maris zou hier mee te maken krijgen.

De uit Glasgow afkomstige Cottier was oorspronkelijk opgeleid als glas-in-loodontwerper en decorateur in de werkplaats van John Cairney. Hierop aansluitend had Cottier in 1859 op het Londense Working Men's College avondklassen tekenen en ontwerpen gevolgd, die werden gegeven door niemand minder dan William Morris (1834-1896), John Ruskin (1819-1900)³⁵, Dante Gabriel Rossetti en Ford Madox Brown (1821-1893).³⁶ Deze laatste nodigde leerlingen in zijn atelier uit om zijn werken en die van zijn collega's te bekijken. Naar eigen zeggen had Madox Brown Cottier de basisprincipes van het kleurgebruik in interieurdesigns bijgebracht en noemde hem in deze zijn leerling.³⁷ Op zijn beurt had Brown veel over kleurharmonieën geleerd van zijn compagnon William Morris, die in 1861 de firma Morris, Marshall, Faulkner & Co., opende en waarvan ook Rossetti en Edward Burne-Jones (1833-1898) zakenpartners waren. Het is zeer waarschijnlijk dat William Morris en Cottier aan elkaar voorgesteld zijn door Brown. Of Cottier daadwerkelijk werkzaam is geweest in de werkplaats van Morris, is onduidelijk.³⁸ Cottiers eigen interieurontwerpen, waarmee hij tot hij zich in het begin van de jaren 1870 op de kunstmarkt stortte veel succes oogsten, zijn totaalconcepten: alle onderdelen zijn tot in de kleinste details op elkaar afgestemd.³⁹

Daar waar het de beeldende kunsten betrof had Daniel Cottier een voorkeur voor schetsmatig opgezette composities, uitgevoerd in snelle en vlotte penseelstreken die het zogenaamde handschrift van de kunstenaar lieten zien.⁴⁰ Deze smaak vertaalde zich in de inkoop van voornamelijk werken van Franse Barbizon-schilders als Millet, Corot en Diaz en de belangrijkste vertegenwoordigers van de Haagse School zoals Johannes Bosboom, Jacob Maris en Anton Mauve.⁴¹ Het importeren van deze werken werd vergemakkelijkt door de banden die Van Wisselingh had met de Nederlandse kunstenaars. Maar ook uiteenlopende kunstenaars als Adolphe Monticelli, Thomas Couture en Antonio Mancini, die alle drie een brede schildertoets gemeenschappelijk hebben, werden door Cottier verhandeld.⁴² Hoewel Cottier, zoals gebleken is een periode verkeerde in de culturele kringen rondom Ford Madox Brown en Rossetti, had hij weinig op met de Britse contemporaine schildersschool. Hij deelde weliswaar met deze kunstenaars een voorkeur voor weelderige effecten en de bewondering voor de Venetiaanse Renaissanceschilders⁴³, maar waarschijnlijk vond hij de werken van de Pre-Raphaelites en van de kunstenaars behorend tot de Aesthetic Movement te glad en niet spontaan genoeg geschilderd. Deze waren daarom afwezig in zijn kunsthandels en Maris heeft ze daar niet kunnen zien. De uitzondering op deze regel vormde de in Engeland werkzame Amerikaan James McNeill Whistler (1834-1903), die ook door

Maris bewonderd werd, en enkele Schotse kunstenaars die voornamelijk geïnspireerd waren door de onderwerpen en het realisme van de Haagse School schilders en Franse realisten als Jules Bastien-Lepage.

Maris en glas in lood: daar kon ik niet mee overweg.⁴⁴

In Cottiers werkplaats, waarin uitlopende producten zoals meubelen, raam- en muurdecoraties, werden gemaakt, werd Maris, ingezet om objecten te ontwerpen en te vervaardigen. Geheel in lijn met de Arts & Crafts-rage van de tijd ontwierp hij, net als Rossetti en Burne-Jones gebrandschilderd glas, kandelaren, tegels en gaslampen: 'Could you not try to design tiles? and candelabres [kandelaren]? and [glass]globes?'⁴⁵, vroeg Cottier hem. Volgens Maris was dit een makkelijke manier van Cottier om geld aan hem te verdienen.

Voor het feit dat Maris glas-in-loodramen en -objecten had ontworpen, wekte de interesse van de al eerder aangehaalde Van Meurs. Herhaaldelijk vroeg hij Maris naar zijn ervaringen hiermee. Uit zijn antwoorden blijkt dat Maris hiermee zelf weinig ophad. Zo schrijft hij aan Van Meurs: 'Glasschilderen, daar heb ik nooit idee van gehad. Ik trachte de vrome Scotchman van dienst te zijn. Maar voor mezelve? Neen!' ⁴⁶ Maris was niet opgeleid als glas-in-loodontwerper en tijdens het maken moest hij zich verplaatsen in de glazeniers die vanaf een simpele, strak omlinjnde ontwerp tekening werkten. Uit een van zijn brieven, daterend van kort na zijn vertrek bij Cottier kunnen we opmaken dat Cottier Maris een voorbeeldenboekje gaf waaruit hij inspiratie kon halen voor zijn glas-in-loodontwerpen: 'Than he [Cottier] gave me a little book to make drawings out for stained glass.'⁴⁷ Volgens Pieter Haverkorn van Rijsewijk, de toenmalige directeur van het Museum Boijmans in Rotterdam, moest Maris in zijn lot berusten en schetsen tekenen in de toen zeer populaire Louis Seize stijl.⁴⁸ Maar Maris ontwierp ook naar eigen inzicht: 'hij [Cottier] had menschen in het werk die glas schilderden voor hem, om voor de glazen te hangen. of ingangen. als ook voor kerken. ik maakte eens een schetsje voor hun, voor dat doeleinde. wat Mesdag heeft. wat ze koningskinderen noemen. maar het was gecondemneerd. ik was in Parijs een schilderijtje begonnen. waar ik dacht een beetje imagination in te leggen. maar toen ik het terug zag, zeide ik weer Jaap heeft groot gelijk. het beteekende niks. zoo ik schilderde het over in de glaskleurenrant. om mijne Scotchman te plezieren. etc. etc. u ziet, ik geloof niet dat ik een half dozijn dingen gemaakt heb, die ik nog mij zelve zoude kunnen noemen.'⁴⁹ De krijttekening *De Koningskinderen* die Maris hierboven noemt, en waarnaar Philips Zilcken een ets maakte, stelt een prinses en een prins voor in een bos (afb. 11).⁵⁰ Het onderwerp van een onschuldig jong paartje in het bos, gekleed in middeleeuwse kledij, boeide Maris al vanaf het begin van de jaren 1870. Wat stijl betreft is het werk eerder Duits dan Engels te noemen. Het ontwerp was voorheen in de



16 Derkinderen, A.
Glas in loodraam, Berlage zaal aan de zuidelijke gevel, 1903, glas in lood, afmetingen onbekend, Beurs van Berlage, Amsterdam



15 Rossetti, D.G.
The Bower Garden, 1850-1872, olieverf op doek, 86,3 x 68 cm, City of Manchester Art Galleries, Manchester, Engeland



17 Maris, M.
The Lady of Shalott, olieverf en lood op glas, 52,1 x 29,8 cm, Glasgow Museums, The Burrell Collection, Glasgow, Schotland



18 Rossetti, D.G.
gegraveerd door Dalziel Brothers, *Drukproef The Lady of Shalott*, 1857,
houtgravure, 12,5 x 11,5 cm,
Museum of Fine Arts Boston, John H. and Ernestine A. Paine Fund,
Boston, Verenigde Staten



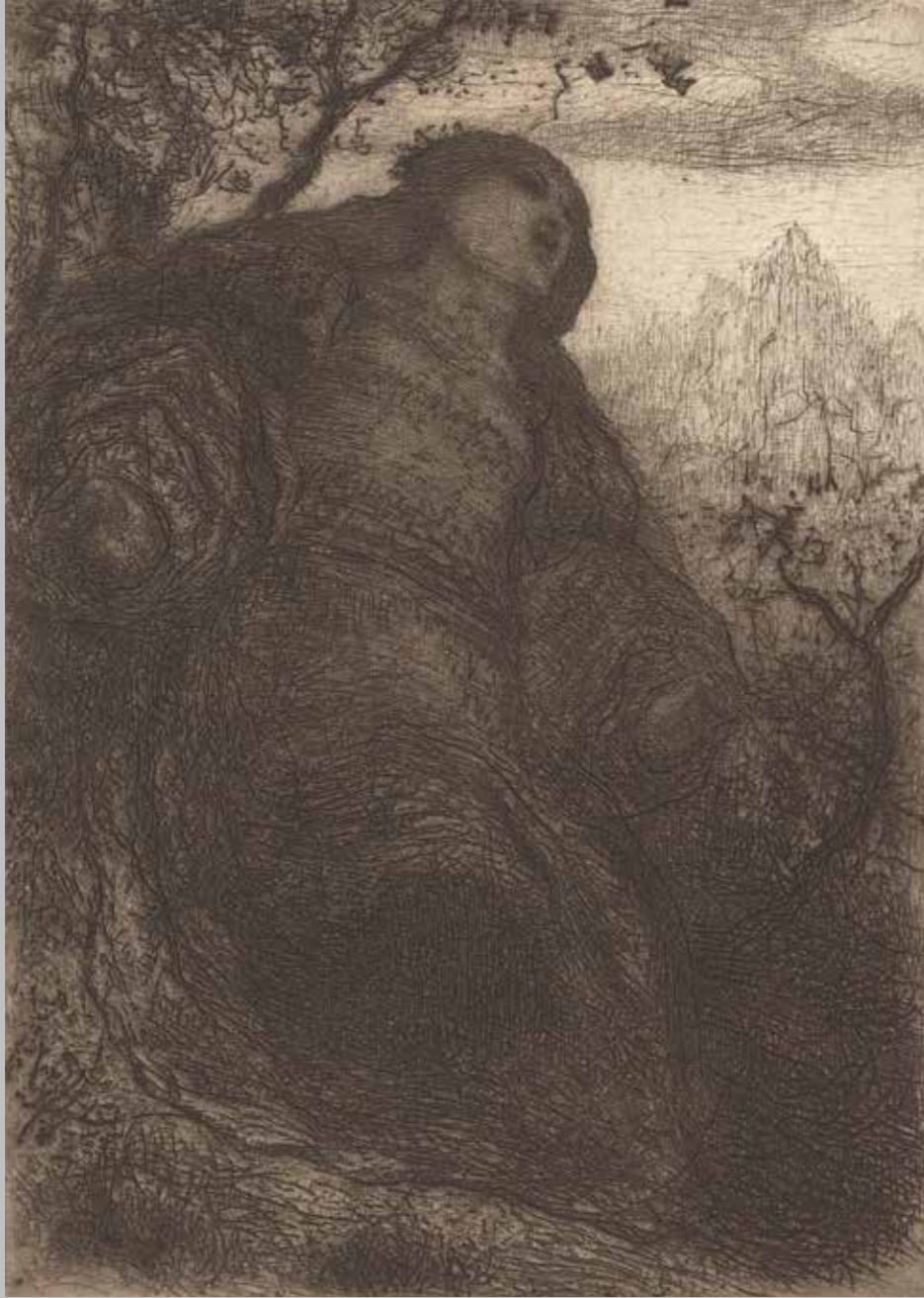
19 Hunt, W.H.
The Lady of Shalott, 1886-1905,
olieverf op doek, 188 x 146,1 cm,
Wadsworth Athenaeum Museum of Art, Hatford Connecticut, C.T., The Ella Gallup
Sumner and Mary Catlin Sumner Collection Fund, Verenigde Staten



20 Maris, M.
De spinster, 1873,
olieverf op doek,
91 x 61 cm,
Kröller-Müller Museum, Otterlo



21 Maris, M.
He is coming, 1874,
olieverf op doek, 45,1 x 33 cm,
Art Department of Amgueddfa Cymru - National Museum of Wales, National
Museum of Cardiff, Cardiff, Wales



22 Maris, M.
Onder de boom, The Lady of Shalott, ca.1882,
ets op papier,
15,3 x 11 cm,
Rijksmuseum, Amsterdam



23 Maris, M.
Bruidje,
potlood, krijt en houtskool op papier,
afm. onbekend,
Gemeentemuseum, Den Haag

collectie van de Haagse Schoolschilder Hendrik Willem Mesdag. Deze had de tekening, volgens Maris, van Cottier gekregen als toegift bij een andere koop⁵¹, waarschijnlijk omdat het ontwerp niet in de glas-in-loodtechniek uitvoerbaar was. Toch is duidelijk te zien dat Maris in deze tekening zijn best heeft gedaan om simpele lijnen te gebruiken. In de aquarel *Het Jeugdig paartje* beeldt Maris het paartje nog eenvoudiger af; de details heeft hij nu geheel achter wegen gelaten en alleen de omlijning van hun ‘middeleeuwse’ kostuums zijn zichtbaar (afb. 12).⁵² Ook dit werk zou wel eens bedoeld kunnen zijn voor een glas-in-lood object.

Maar Maris stopte niet bij het ontwerpen van glas-in-lood: hij heeft ook zelf met deze kwetsbare techniek gewerkt. Dit was een eenmalige gebeurtenis want zoals uit zijn brieven blijkt was dit voor de ongeofende Maris een heel gevecht, al moet hij het productieproces van glas in lood in de werkplaats van Cottier van dichtbij hebben meegemaakt. Uiteindelijk ontwikkelde Maris hiervoor zijn eigen, onorthodoxe methode, die de doorschijnendheid van het licht en de voor glas in lood zo typische schittering van de kleuren niet ten goede kwam: Maris behandelde het glas als ware het een doek. Over deze ervaring schreef hij: ‘de schaduwtes moeten met een soort waterverf gedaan worden, maar dat gleed van het glas met [...]gjes [straaltjes?]. toen vertelde ze me: ik moet er wat Turps [terpentine] bij gebruiken. maar dat verbrande in het vuur. zoo het eenigste wat van mij bestaat, heb ik met olievert tegen het ligt geschilderd. ik weet niet hoeveel malen het naar de laagte gekomen is in stukjes gebroken. daar moet men ook voor in de wieg gelegd zijn.’⁵³

Het zou interessant zijn om te kijken of Maris’ ontwerpen overeenkomsten vertonen met degene die geproduceerd bij William Morris. Helaas zijn de tegels, kandelaren en andere objecten niet te traceren als ontwerper voor Cottier kon Maris zijn werk niet signeren.⁵⁴ Maar het hierboven door Maris beschreven glas-in-lood bestaat nog. Dit werk zal later uitgebreid behandeld worden.

Matthijs Maris' mening over Dante Gabriel Rossetti, George Frederic Watts (1817-1904), Edward Burne-Jones en James McNeill Whistler

In hoeverre was Matthijs Maris bekend met werken van de Pre-Raphaelite Brotherhood en Aesthetic Movement? Als Londenaar was het voor Maris onmogelijk om geen kennis te maken met bovenstaande kunstenaars. Vooral na 1880 beleefde de waardering voor de Pre-Raphaelites een grote herleving. Er vonden grote overzichtsexposities plaats, zoals naar aanleiding van het overlijden van Rossetti in 1883, en er verschenen studies naar hun leven en werk.⁵⁵ Hiernaast opende in Londen in 1877, nota bene het jaar waarin Maris naar Londen

verhuisde, de Grosvenor Gallery haar deuren. Deze galerij zou de grote promotor worden van Aesthetic Movement kunstenaars als Whistler en Burne-Jones.

Uit Maris’ brieven plus enkele van zijn opmerkingen die Van Meurs tijdens een gesprek noteerde, kan worden vastgesteld dat Maris bekend was met werken van de kunstenaars van de Aesthetic Movement Edward Burne-Jones, Dante Gabriel Rossetti, James McNeill Whistler en George Frederic Watts. Ondanks dat Maris zei liever niet over kunst te willen praten, ‘laat mij maar geen art praatten. when art becomes an art, then it is no more art’, zo meende hij, achtte Maris zichzelf geïnformeerd genoeg om een oordeel over deze kunstenaars te vellen.⁵⁶ Maris vermeldt echter, met uitzondering van Rossetti, niets over de Pre-Raphaelite Brotherhood. Wanneer we de nauwkeurigheid waarmee deze groep de wereld om zich heen afbeeldde in ogenschouw nemen, kunnen we voorzichtig concluderen dat Maris hiervan waarschijnlijk niet gecharmeerd was. Hij zocht juist naar inspiratie van binnenuit. Maris had dan ook een grondige hekel aan de grootste promotor van de Pre-Raphaelite Brotherhood, de kunstcriticus John Ruskin: ‘if ever there is a fellow that I hated, that is that man Ruskin. I hated him from the first, by instinct.’⁵⁷ De reden voor deze diepgewortelde haat lag in het feit dat voor Ruskin alles wat een kunstenaar uitbeeldde, herkenbaar moest zijn. Kunstenaars die een ander pad kozen bekritiseerde hij in het openbaar. Hiermee had hij invloed op de mening van het publiek, en dit vond Maris vreselijk. De keren dat Maris Ruskin in brieven aanhaalt, driipt het sarcasme ervan af: ‘Ze hebben hier gehad een heele wijze man. waar de engelschen bij zweeren. ze zijn bezig om een monument voor hem te maken in de Westminster Abbey. heeft ook voor schilders geschreven. was een groot worshipper of Turner. eens kwam hij een schilderij van hem tegen, en zeide: ‘This cannot be Turner. I don’t know the place.’⁵⁸

Voor zowel Rossetti als Watts geldt dat de enige bekende uitspraak van Maris over hun werk het korte maar krachtige ‘houd niet van die man’, is.⁵⁹ Afgezien van een klein aantal werken dat zich in openbare ruimtes bevond,⁶⁰ moet Maris’ mening over Rossetti tot het jaar van diens dood, 1882, vrijwel uitsluitend gebaseerd zijn op gravures en/of reproducties van Rossetti’s werken in kunsttijdschriften.⁶¹ Hierin waren de kenmerkende diepe kleuren vervangen door zwart en wit. Zijn poëzie, die Rossetti zag als aanvullend op zijn schilderijen, werd wel uitgegeven, maar het is onwaarschijnlijk dat Maris die niet erg van poëzie hield, deze gelezen heeft.⁶²

In het geval van Burne-Jones hebben Maris’ opmerkingen voornamelijk betrekking op zijn ontwerpen voor glas-in-loodramen. Maris wist uit ervaring hoe lastig het was om goed uitvoerbare ontwerpen te maken en hij roemde Burne-Jones als een ‘splendid designer for stained glass.’⁶³

In een brief aan zijn vriend en collega-kunstenaar Felix Moscheles gaat Maris uitgebreider op deze kunstenaar in, en is hij ook positief over een van zijn olieverfschilderijen. Terwijl hij refereert aan zijn aversie tegen kunstcritici als Ruskin, vraagt Maris zich in deze brief hardop af of hij zelf wel in de positie verkeerd om te oordelen, en of zijn eerdere kritiek op werk van Burne-Jones terecht was: ‘this makes me think that I’ve no right to sit in judgement over others [..]. when I got sight for the first time of 2 pictures by Burne-Jones. Adam & Eve, & another, figures with globes in their hands. I said they ought to hang that man. Later I got sight of some fine photos after stained-glass windows & some other photo, some girls with a mill in the background. So I felt glad to find that I had misjudged him.’⁶⁴ In dit citaat zegt Maris duidelijk hoe hij op de hoogte kwam van deze werken van Burne-Jones: via foto’s. Ook kan worden achterhaald rond welke tijd Maris, volgens eigen zeggen, kennis maakte met het werk van Burne-Jones: de figuren met de wereldbollen komen voor in zijn werk *The Days of Creation* uit 1870-76 (afb. 13).⁶⁵

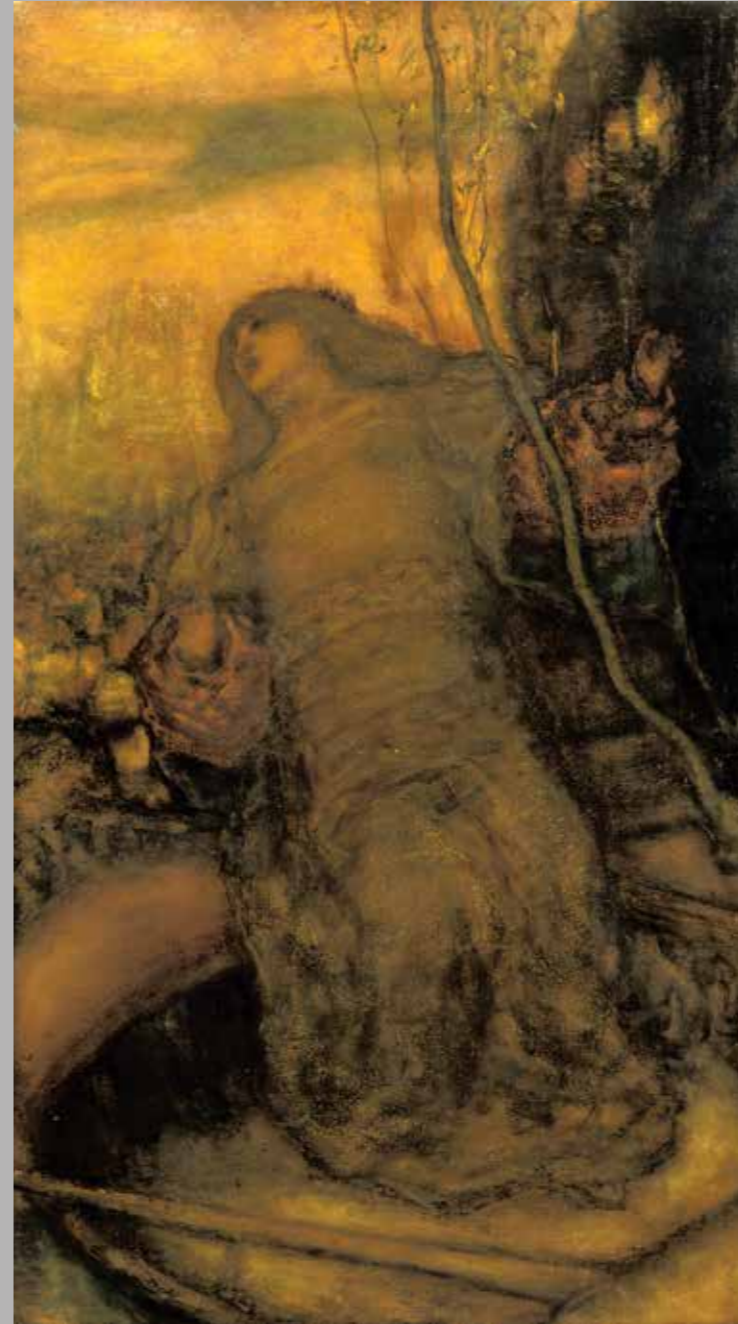
Dit werk bestaat uit een serie van zes panelen, waarbij ieder paneel een Scheppingsdag voorstelt. Hetgeen volgens Genesis die dag gecreëerd werd, wordt in een glazen bol door een Engel gepresenteerd. Het werk speelt een uiterst belangrijke rol in Burne-Jones’ carrière: na een jarenlange afwezigheid in de Engelse kunstscène zette dit werk dat getoond werd tijdens de opening van de Grosvenor Gallery, hem in één keer op de kaart. De populariteit van de serie groeide zodanig, dat werd besloten er platinotypie afdrukken van te maken. Deze waren verkrijgbaar in setjes van zes.⁶⁶ Het is goed mogelijk dat dit de foto’s zijn waarnaar Maris in zijn brief verwijst.

In tegenstelling tot *The Days of Creation*, waarvan het religieuze onderwerp en de aanwezige naakten Maris waarschijnlijk niet aanstonden, was hij wel te spreken over *The Mill - Girls Dancing to Music by a River* van dezelfde kunstenaar (afb. 14).⁶⁷

De aanleiding voor deze waardering kan verborgen zitten in de badende jongelingen op de achtergrond van dit schilderij. In Antwerpen kopieerde Maris net als Burne-Jones, een reproductie van het werk waaruit deze scene stamt: Michelangelo’s *Slag bij Cascine*.⁶⁸ Uitgerkend dit door Maris gewaarde schilderij, is een ode van de maker aan Rossetti’s pentekening *The Maids of Elfen-Mere*,⁶⁹ de man wiens werk Maris niets vond. De *The Maids of Elfen-Mere* maakte Rossetti in 1854 ter illustratie van William Allingham’s gedicht over drie zingende, in het wit geklede vrouwelijke verschijningen. Net als Burne-Jones beeldde Rossetti de drie vrouwen af in een aan de drie gratiën afgeleide pose. Twee jaar nadat Burne-Jones zijn *Mill* maakte, kwam Rossetti met het vergelijkbare werk *The Bower Garden* waarin twee vrouwen dansen (afb. 15).⁷⁰ We kunnen slechts gissen naar wat Maris van dit schilderij gevonden zou hebben.

Op deze plek moet ook nog een onderdeel van het grote glas-in-loodraam dat Antoon Derkinderen (1859-1925) in 1905 ontwierp voor de zaal van de Kamer van Koophandel in de Amsterdamse Nieuwe Beurs, vermeld worden. Waarschijnlijk had Van Meurs, Maris een afbeelding van dit raam toegestuurd om zijn mening hierover te horen. Dit deed de kunsthandelaar vaker. Het hele raam, bestaande uit drie rijen met elk zeven afzonderlijke ramen, behandelt de thema’s lucht en water. Volgens Maris is *De Morgen* ‘het beste’ raam (afb. 16).⁷¹ *De Morgen* bevindt zich op de linkerhoek van de middelste rij. Het dagdeel wordt gepersonificeerd door een op een troon gezeten vrouw, bijbehorende ‘oostenwind’ bevindt zich in een medaillon boven haar hoofd. Dat Maris juist dit raam als beste betiteld, bevestigt mijns inziens zijn al eerder uitgesproken bewondering voor Burne-Jones’ glas-in-loodontwerpen: Derkinderen is voor de in Griekse draperieën gestoken vrouwenfiguur beïnvloed door Burne-Jones, wiens werk hij tijdens trips in Engeland vanuit de eerste hand had leren kennen (zie voor meer informatie over de invloed van de Aesthetic Movement op Derkinderen het hierna volgende hoofdstuk van Ria Laanstra).

Met geen van de bovenstaande kunstenaars van de Aesthetic Movement had Maris contact. Afgaande op het feit dat in 1889 James McNeill Whistler Maris inviteerde voor een feestelijk diner ter gelegenheid van een onderscheiding die de Amerikaan had ontvangen, was er bij deze twee waarschijnlijk wel sprake van een persoonlijke relatie.⁷² Mocht dit het geval zijn geweest, dan is het plausibel dat Whistler en Maris elkaar hadden ontmoet via hun kunsthandelaar; Daniel Cottier of E.J. van Wisselingh. De werken die Maris van Whistler gezien had, typeerde Maris als ‘dignified and simple’.⁷³ Maar hij zag in Whistler zeker geen spirituele kunstenaar, zoals hij zelf wel trachtte te zijn. Hierbij doelde Maris op het feit dat in Whistlers werken de imitatie van een model op de eerste plaats kwam, en de eindproducten geen noties gaven van Whistlers zo belangrijke eigen sentiment of karakter. Dit is opvallend omdat Whistler juist in zijn beroemde toespraak *Ten O’Clock Lecture* uit 1885, het verschil tussen kunst en de natuur aangeeft, zoals Maris deze ook zag, en een aanval doet op het fotorealisme van bijvoorbeeld de Pre-Raphaelites. Maris heeft deze toespraak, of delen daarvan die werden gepubliceerd in tijdschriften, gelezen. Maar uit citaten in brieven blijkt dat Maris zich concentreert op Whistlers kritiek op kunstcritici, die met hun poëtische bewoordingen compleet voorbijgaan aan de intentie van de kunstenaar. Hierbij hadden beide kunstenaars ongetwijfeld John Ruskin in gedachten.⁷⁴ Whistler op zijn beurt vond Maris’ werk belangrijk genoeg om het te exposeren bij de International Society of Sculptors, Painters and Gravers.⁷⁵ Van dit in 1898 opgerichte internationaal georiënteerde tentoonstellingsgenootschap, dat vergelijkbaar was met het Belgische *Les XX*, was Whistler de eerste voorzitter



24 Maris, M.
The Lady of Shalott, ca. 1879-1885,
olieverf op doek,
55,9 x 26,7 cm,
Glasgow Museums, The Burrell Collection, Glasgow, Schotland

25 Waterhouse, J.W.
The Lady of Shalott, 1887-1888,
olieverf op doek,
65,1 x 101,4 cm,
Tate, Londen, Engeland



26 Maris, M.
Ciska, ca.1882,
ets en droge naald,
11,8 x 15,9 cm,
Rijksmuseum, Amsterdam



27 Maris, M.
Meisjeskopje (Extase), ca. 1894-1906,
zwart krijt en houtskool op papier,
50 x 34 cm,
Museum Boijmans van Beuningen, Rotterdam



28 Maris, M.
A Fair Beauty, ca.1888,
olieverf op doek,
39 x 28 cm,
Rijksmuseum, Amsterdam



29 Maris, M.
Meisjeskopje, ca.1910,
olieverf op paneel,
40,5 x 35,6 cm,
Gemeentemuseum, Den Haag



30 Maris, M.
Head of a Girl,
olieverf op doek, 57,1 x 41,3 cm,
Philadelphia Museum of Art, John G. Johnson Collection, Philadelphia,
Verenigde Staten



31 Rossetti, D.G.
The Blue Bower, 1865,
olieverf op doek,
84 x 70,9 cm,
The Barber Institute of Fine Arts, Verenigde Staten



32 Maris, M.
The Dreamer, 1887-1890,
olieverf op doek,
54,6 x 39,4 cm,
Glasgow Museums, The Burrel Collection,
Glasgow, Schotland



33 Maris, M.
Vrouwenkop 'Princess',
potlood, krijt en houtskool op papier,
afm. onbekend,
Gemeentemuseum, Den Haag

Overeenkomsten in onderwerp, poses en beeldelementen.

Matthijs Maris' *Ladies of Shalott*

De eerste link van het werk van de Pre-Raphaelites en Aesthetic Movement-kunstenaars met dat van Matthijs Maris is op het gebied van onderwerpskeuze. Het al eerder aangehaalde glasraam beeldt het onder negentiende-eeuwse Engelse kunstenaars zeer populaire thema *The Lady of Shalott* af, gemodelleerd naar het gelijknamige gedicht van de Romantische dichter Lord Alfred Tennyson (1809-1892) (afb. 17).⁷⁶ Maris maakte dit glas in opdracht van Cottier. Hiernaast vereeuwigde Maris de hoofdpersoon ook op een ets en twee olieverfschilderijen, (afb. 22 en 24).⁷⁷

Matthijs Maris was goed op de hoogte van de Engelse Romantische literatuur, zo las hij Percy Bysshe Shelley (1797-1822), en roemde een ander gedicht van Alfred Lord Tennyson, *Enoch Arden*, als: '[...] very fine. simple & kind feeling all through.'⁷⁸ De persoon van Tennyson zelf, vond Maris maar overdreven: in zijn ogen gedroeg de dichter zich dandyachtig en de titels van 'Lord' en *Poet Laureate* die hij voerde, waren voor Maris niets waard.⁷⁹ Hoewel er mag aangenomen worden dat Maris *The Lady of Shalott* ook zelf heeft gelezen, is moeilijk te zeggen via welke van de beschikbare edities Maris ermee kennis maakte. De bundel *In Memoriam* uit 1857 waarin het gedicht was opgenomen en waarvoor Dante Gabriel Rossetti en Holman Hunt enkele illustraties verzorgden, valt af (afb. 18).⁸⁰ Hierover was Maris eens getipt door een uitgever, maar hij zegt deze bundel met de 'vreemde benaming' nooit gelezen te hebben.⁸¹

Aangezien *The Lady of Shalott* samen met *Ophelia*, *Elaine*, *Isabella* en *Mariana* een van de hoofdrollen in de Victoriaanse schilderkunst vervulde, zal Maris naast het gedicht ook door middel van kunstwerken, reproducties of illustraties kennis hebben gekregen van dit thema.⁸²

Tennysons gedicht, bestaande uit vier delen en negentien strofen, speelt zich af in de tijd van de mythische koning Arthur. Het vertelt het verhaal van The Lady of Shalott; een vrouw die wordt vastgehouden in een toren van een kasteel op het eiland Shalott dat zich bevindt in het midden van de rivier die leidt naar de stad Camelot. Overdag houdt zij zich al zingend bezig met het weven van een magisch tapijt. De afbeeldingen die dit tapijt sieren, zijn afkomstig uit de wereld buiten haar toren. Maar deze mag zij alleen indirect aanschouwen; via een spiegel. Wanneer zij toch door het raam naar Camelot kijkt, zal er en vloek in werking treden. Dit gebeurt in het derde deel van het gedicht, wanneer de ridder Lancelot in zijn harnas en te paard het kasteel passeert. De vrouwe hoort hem zingend voorbijrijden, ziet zijn

glimmende verschijning in de spiegel en kan zich niet weerhouden om een glimp van hem op te vangen. De vloek mist haar uitwerking niet en onmiddellijk hierna breekt de spiegel doormidden. Als in trance verlaat de Lady of Shalott hierop haar toren en dwaalt al zingend door de bossen naar de rivier; op zoek naar een boot om haar lot mee te bezegelen. Wanneer ze er een vindt, schrijft ze haar naam op de boeg en zijgt erin neer. De boot meert vervolgens uit zichzelf af en voert haar naar Camelot. Al zingend sterft ze in de boot. Als de boot uiteindelijk in Camelot aankomt wordt ze wordt gevonden door de inwoners van de stad, waaronder Lancelot.

Op het glas beeldt Maris de climax van de eerste helft van het gedicht uit: het moment waarop de Lady ridder Lancelot ziet. De vrouw staat in haar torenkamer bij haar weefgetouw. In de rechterbovenhoek is haar toegang tot de buitenwereld, de bewuste spiegel, te zien. Op dit moment is deze nog intact, maar dit zal snel veranderen. Achter haar is een open raam waardoor ridder Lancelot op een wit paard zichtbaar is. Maris laat een *Lady of Shalott* zien die wordt opgeschrikt van haar werk, en zich met haar spoel in de hand omdraait naar het raam. Holman Hunt beeldde later, in 1886-1905 dezelfde scene af (afb. 19).⁸³ Zijn uitvoering kenmerkt zich, in tegenstelling tot die eenvoudige compositie van Maris, door een bijna overweldigende veelheid van details en door de woeste bewegingen die de Lady maakt met haar armen en hoofd.

Het thema van een handwerkende vrouwfiguur die op haar prins wacht, was Maris niet vreemd. Reeds vóór zijn bewerking van Tennysons *The Lady of Shalott* werkte hij aan de voor tijdgenoten herkenbare Gretchen uit Goethe's *Faust*. Zij komt in vele variaties in Maris' werk voor, maar altijd heeft zij als attribuut een spinnenwiel of spinrokken. Zo zien we het werk *De spinster* uit 1873 de jonge vrouw met de spinrokken in haar hand (afb. 20).⁸⁴ Links achter de hoofdpersoon is een deuropening, waardoor in de verte een op een bergtop gelegen kasteel zichtbaar is. Helemaal verstopt achter een boom, en bijna weggevalen in de donkere lagen verf, is een prins in een middeleeuws fantasiekostuum zichtbaar. In *He is Coming!* uit 1874, is de hoofdpersoon zittend afgebeeld (afb. 21).⁸⁵ De titel reflecteert het verlangen van de prinses om haar prins – Faust – weer te zien. Als we deze schilderijen vergelijken met Maris' raam, dan valt op dat de gehele compositie met de centraal geplaatste vrouwenfiguur, het interieur waarin de scene zich afspeelt en de opening waardoor de prins zichtbaar is, overeenkomen. Zelfs de houding met de opgeheven hand, die in het geval van Gretchen de komst van Faust aankondigt, is overgenomen. Het is tekenend voor de eigenzinnige persoon Matthijs Maris dat hij zich niet conformeert aan de Prerafaëlitische of, algemener gezegd, Victoriaanse uitbeeldingen van dit thema. Hiermee wordt de inwisselbaarheid van Gretchen en de Lady of Shalott in Maris' opinie nog eens bevestigd.

Een volgende passage in het gedicht die door Maris is afgebeeld, toont de Lady of Shalott die gedreven door de vloek haar torenkamer heeft verlaten en zingend door de dreigende bossen dwaalt. Op de achtergrond is een bouwwerk zichtbaar dat in deze versie waarschijnlijk Camelot is.

Ook de ets beeldt de Lady in de bossen af (afb. 22). We zien haar schuin van onderen, waardoor zij reusachtig overkomt, gezeten onder een boom. Dit is de wilg waaronder zij de boot vindt die haar lichaam naar Camelot zal brengen. Dit werk van Maris wordt ook wel *Under the Tree of Onder de boom* genoemd, maar de kunstenaar zelf refereerde ernaar als *The Lady of Shalott*. Volgens hem was het zelfs de enige geslaagde ets in zijn carrière.⁸⁶ Bij het zien van de *Under the Tree* op de tentoonstelling van de Nederlandsche Etsclub van 1887, raakte kunstenaar en criticus Jan Veth (1864-1925) niet uitgeschreven over het indrukwekkende, poëtische karakter van het werk. Hoewel de ets op deze tentoonstelling slechts werd aangeduid als *Under the Tree*, dicht Veth het opvallend genoeg de door Rossetti's werk opgeroepen mysterieuze uitstraling toe: '[...] een wachtende reuzenbruid, een stroomnimf, een schoone slaapster die ontwaakt, een betooverende prinses de handen heffend van onder het rijke, wijde kleed dat valt in groote, breede plooiën; gedrochtelijk schoon in haar huiveringwekkenden weemoed; - een godin van Keats, een Thea bemind met Rossetti's zoet-mystieke tederheid. Het is een adem, een siddering, een vrouwenzucht; een door den gevoeligsten tonalist dien deze tijd van fijne sensaties voortbracht, ugedrukt met een hoogheid van een adel, die door alle eeuwen heen slechts der allergrootsten deel werd.'⁸⁷ Hoogstwaarschijnlijk is de tekening *Bruidje* een schets voor deze ets (afb. 23).⁸⁸

In het andere olieverfschilderij zien we de vrouw staan in haar bootje, achteroverleunend met open mond; Maris heeft haar zingend afgebeeld (afb. 24). De Lady in het bootje was volgens een aantekening van Maris ook bedoeld als glas-in-loodontwerp. Dit verklaart de overeenkomst in pose tussen de vrouw op het glas en de vrouw op het doek; beiden hangen met hun bovenlichaam naar achteren.⁸⁹ Maris heeft alle belangrijke passages in verhaal verbeeld behalve de onder Engelse kunstenaars, onder wie J.W. Waterhouse (1849-1917), zo populaire doodsscène waarin de vrouw in de boot richting Camelot vaart alwaar ze dood zal aankomen (afb. 25).⁹⁰ Deze aan de dood van Ophelia verwante scene, bood de kunstenaars een goede mogelijkheid naar dit werk te verwijzen.

Hoewel Maris hetzelfde onderwerp hanteert als de leden van de Pre-Raphaelite Brotherhood voor hem en de Aesthetic Movement kunstenaars gelijktijdig, is de behandeling van het thema zeer verschillend. De Pre-Raphaelite Brotherhood probeerde een zo correct mogelijke reconstructie te geven van de gebeurtenis en volgde de tekst hierbij

op de letter nauwkeurig. De onderdelen waarover zij geen informatie hadden, beeldden ze af zoals zij het meest waarschijnlijk hadden kunnen gebeuren. Ook is hun uitbeelding overladen met ingewikkelde symbolen. Maris daarentegen zweeft als het ware boven de tekst en probeert de geest van het verhaal te pakken te krijgen; hij richt zich op het prototype. Dit prototype, zoals een prinses, is dan ook inwisselbaar maar heeft wel altijd dezelfde betekenis: puurheid, zuiverheid en onschuldigheid. In de kunstpers werden Matthijs' *Ladies* ook als zodanig gezien; geen 'geschiedenisjes' maar de kern van het verhaal. In overeenstemming hiermee wordt naar aanleiding van een tentoonstelling in de Londense Guildhall, waar één van de schilderijen te zien was, opgemerkt: 'With the greatest delicacy, this beautiful subject is here treated. Not the clearly defined pictorial realisation of the poem is given, but the indefinable spirit of it. Gradually as you gaze at it the mystery of it unfolds itself and you see the mayestic, mystic lady [...].'⁹¹

Ook in de uitvoering van het onderwerp blijft Maris zijn eigen techniek en stijl trouw: de kleuren hebben een doffe uitstraling, hij gebruikt een gedempt kleurenpalet en scherpe lijnen ontbreken; de vormen vloeien als het ware in elkaar over. Tevens is Maris' *Lady of Shalott* niet gemodelleerd naar een voor hem bekend persoon, zoals bij de Pre-Raphaelites vaak het geval was, maar een fantasievrouw. Dit alles heeft verband met de persoonlijke betekenis die het gedicht *The Lady of Shalott* voor Matthijs Maris had. Veel Aesthetic Movement-kunstenaars interpreteerden het gedicht als een symbool voor de straf die een kunstenaar ontvangt wanneer hij zijn artistieke verantwoordelijkheden niet nakomt⁹², maar Maris voelde zich als persoon verbonden met het noodlot van de Lady of Shalott. De vrouw werd verstoten uit de samenleving en moest in eenzaamheid leven.⁹³ Ten slotte betaalde zij de drang naar een ongrijpbare liefde met de dood. Maris leefde net als de Lady afgesloten van de buitenwereld op een zolderkamertje, met niets anders dan zijn kunst. En ook Maris voelde zich vervloekt na confrontaties met de buitenwereld; zijn persoon en zijn kunst werden niet begrepen.

Rossetti's in de mist: de Londense vrouwenhoofden van Matthijs Maris

De vrouwenhoofden die al vanaf het begin van Maris' carrière voorkomen zoals *Meisjeskopje (Portret van Tine Lefèvre)* en het *Het spinstertje*, ondergaan in Londen langzaam maar zeker een belangrijke transformatie. Hierbij maakt Maris wel steeds gebruik van dezelfde pose: de vrouw is afgebeeld tot aan de buste en houdt haar hoofd iets gedraaid. Ze ziet de beschouwer niet aan, maar kijkt als het ware uit de lijst. In de ets *Ciska* uit circa 1882 zien we dat het hoofd en het haar van deze vrouw het hele oppervlakte in beslag neemt, (afb. 26).⁹⁴ Door het wollige effect van de esttechniek lijkt haar hoofd in een mistwolk te hangen. Maar dit was tevens de sfeer die Maris wilde



34 Rossetti, D.G.
Reverie, 1868,
gekleurd krijt op papier,
81 x 71 cm,
Particuliere collectie



35 Maris, M.
Het bruidje, ca. 1900,
olieverf op doek,
57 x 42 cm,
Stedelijk Museum, Amsterdam

verkrijgen in zijn schilderijen. In zijn zoektocht naar het uitbeelden van het immateriële, waarvoor Maris na zijn vertrek bij Cottier in 1888 van Van Wisselingh alle tijd en ruimte kreeg, moest ook zijn techniek immaterieel worden. Deze mocht niet meer herinneren aan glimmende olieverf; dit zou afleiden van het afgebeelde. Teneinde dit effect te bereiken depte Maris met stukjes papier, net zo lang tot het papier de olie uit de verf had gezogen en werkte hij eindeloos aan hetzelfde kunstwerk. Wat overbleef was een droge, matte structuur, die vergelijkbaar is met die van de krijt en houtskooltekening *Meisjeskopje ('Extase')* (afb. 27).⁹⁵ Dit was overigens niet de naam die Maris zelf aan het meisje had gegeven. De al eerder genoemde Pieter Haverkorn van Rijsewijk had deze titel bedacht, terwijl Maris het simpele *Meisjeskopje* of *Een houtskooltekening* voor ogen had gehad.⁹⁶

Naast deze technische ontwikkeling, die geheel Maris' eigen is en die het best waarneembaar is in de hierboven genoemde *Extase*, verandert ook de invulling van het beeldoppervlak. In het geval van de twee *Fair Beauties*, plaatst Maris hen zo dicht tegen de rand van het werk aan, dat het lijkt alsof zij buiten het doek verder bestaan. (afb. 28).⁹⁷ Ook lijken de indrukwekkende haardossen van de vrouwen een opzichzelfstaand compositieonderdeel te worden, en versiert Maris deze met parels, een kroontje (afb. 29) of bloemen, zoals in het geval van *Head of a Girl* (afb. 30).⁹⁸

Deze door Maris' gebruikte vormtaal heeft overeenkomsten met de vrouwen van Dante Gabriel Rossetti, hoewel Maris dit nooit zou erkennen (afb. 31 en vergelijk hst. 1 ,afb. 7).⁹⁹ Rossetti's vrouwen zijn weliswaar sensueler en dragen meer versierselen, hun positionering in het beeld, hun opvallende haardracht en de manier waarop zij door de lijst in hun bewegingsruimte te lijken worden beperkt, zijn gelijk. Er zijn ook gelijkenissen in de karakters van Maris en Rossetti te bespeuren: beiden sloten zich af van de buitenwereld, om met een naar binnen gerichte blik zeer persoonlijke kunst te maken. Ook waren zij wars van het openbaar tentoonstellen van hun kunst; zij voelden zich onbegrepen door het publiek en meenden dat de beschouwers nooit de intentie van de kunstenaar volledig zou kunnen bevatten. Daarom was kritiek op hun werk onterecht en misschien zelfs wel irrelevant. Deze afsluiting van de gewone wereld en het voor zichzelf houden van hun kunst, behoudens een zeer selectief gezelschap van vertrouwelingen en bewonderaars, omgaf beide kunstenaars met een aura van mysterie. Misschien dat in deze teruggetrokken zoektocht naar geschikte symbolen om hun persoonlijke gevoelens en gedachten te verwoorden, beiden stuitten op dezelfde beeldtaal? Aannemelijker is het echter dat Maris de werken van Rossetti kende, wat hij ook toegeeft, en dat ergens in Maris deze indrukken hebben doorgewerkt, verweven zijn geraakt met zijn eigenheid en daar onderdeel van zijn geworden. Het zijn juist deze vrouwenhoofden die bij de Nederlandse critici vergelijkingen met de Pre-Raphaelite Brotherhood deden oproepen.

Dit had vooral te maken met de mystieke uitstraling die er in hun ogen van de werken uitging. Zo vraagt kunsthistorica Marius zich hardop af of Maris' vertrek naar Londen te maken had met de verwantschap die hij misschien voelde met Rossetti en Millais.¹⁰⁰ Zo schrijft ze: 'Het is waar, men zou zeggen, dat de Engelsche pre-Rafaëlietische periode, met name Rossetti, invloed op hem moet gehad hebben, daar er niet een geheel te loochenen verband is tusschen beider typen van vrouwenschoonheid.'¹⁰¹ Maris' Londense vrouwen verschilden volgens Marius sterk met de eerdere Gretchens, die zij zelfs 'klein burgerlich' noemt, want zegt ze: 'Deze vrouwen, omtrekken slechts de meeste, weinig gepreciserd in karakter, maar levend hun eigen leven, trotsch, onschuldig, sphinxig of kinderlijk naar de stemming van zijn innerlijk leven; het zijn de Juliets en de Desdemona's, de Mona Lisa's en de Ligeia's, of de Beatrices; of het is de Ophelia van dezen Hamlet, de bruid die argeloos en verlangend, vernevelt in de kloosterbruid [...].'¹⁰² De al eerder aangehaalde Jan Veth die zelf een bewonderaar van de Prerafaëlieten was, maakte bij het zien van een dergelijk Maris' vrouw een verwijzing naar een schilderij en het gelijknamige gedicht van Rossetti met de opmerking: 'Zij is als een Blessed Damozel [...].'¹⁰³ (hst.3, afb. 30).

Poses in poëzie

In Maris' Londense oeuvre zijn ook bepaalde poses te ontdekken die rechtstreeks ontleend lijken aan werken van Engelse contemporaine kunstenaars. Over het algemeen kan gezegd worden dat Maris' werk in Londen poëtischer wordt. Aan de ene kant is dat het gevolg van Maris' schildertechniek die de voorstelling met een dun laagje lijkt te bedekken, alsof er diffuus glas voor zit, en het gedempte kleurenpalet. Ook de houdingen van de vrouwen zijn minder alert dan die van de Gretchens aan het spinnenwiel, zoals goed zichtbaar is in *The Dreamer* (afb.32).¹⁰⁴ Hier heeft een vrouw in een fantasiekostuum zich op een tuinbankje neergeveild. Haar hoofd heeft ze op de bankleuning gelegd en ze kijkt dromerig, en niet zozeer melancholisch, voor zich uit. Als een droom werd dit werk in 1922 dan ook beschreven: 'Gehuld in een wijd en slepend gewaad en gezeten op een witte tuinbank, is zij heengegleden in sluimering, toen de schemer daalde. Tegen een bankleuning is haar groote, volle gestalte, meisje en vrouw tegelijk, zoetjes aangezonken. Het hoofd, vol van droom achter de gesloten oogen, het lijkdelijk gebogen hoofd, met de teeder-rose, bloesemende wangen en de weelderige vracht van licht-rosig, blond haar, steunt losjes op het blank-rond linker-handje, dat zich aan de leuning éven nog houdt.'¹⁰⁵ In de potloodtekening, *Vrouwenkop 'Princess'* laat Maris een vrouw haar hoofd ondersteunen met haar handen (afb. 33).¹⁰⁶ Dergelijk rustende poses en uitdrukingsloze gelaten waren tekenend voor de Aesthetic Movement, zoals bijvoorbeeld zichtbaar is in een portret dat Dante Gabriel Rossetti maakte van Jane Morris (afb. 34).¹⁰⁷

In Maris' werk *Bruidje*, dat dateert van rond 1900, staat een meisje en-profile afgebeeld. Haar haar is versierd met bloemen (afb. 35).¹⁰⁸ Haar rechterhand houdt ze bij haar borst, maar met haar linkerhand raakt ze haar lippen aan. Dit gebaar is, zeker in de context van Maris' werk, vrij sensueel te noemen. Deze pose, inclusief de houding van het hoofd, is gelijk aan die in G.F. Watts' *Dame (Alice) Ellen Terry*, dat ook wel *Choosing* wordt genoemd (afb. 36).¹⁰⁹ Alleen reikt het meisje bij Watts naar een bloem waaraan ze wil ruiken.

Voor Tachtigers als Jan Veth en Willem Witsen en voor de Nederlandse symbolisten onder wie Jan Toorop en Johan Thorn Prikker, die uitgebreid aan de orde zullen komen in het volgende hoofdstuk, was Matthijs Maris een uiterst belangrijk figuur. In hun wil om vernieuwend te zijn, vooral ten opzichte van de oudere generatie van de Haagse School, waren deze jonge kunstenaars op zoek naar een Nederlandse kunstenaar in wie zij een voorbeeld zouden kunnen zien en een rechtvaardiging voor hun nieuwe manieren van werken. Deze persoon vonden zij in Matthijs Maris. De Tachtigers en Symbolisten waardeerden hem om verschillende redenen, zo was de eerste groep voornamelijk geïnteresseerd in zijn etswerk en probeerden de symbolisten Matthijs Maris' werk door te trekken naar het symbolisme. Maar waar zij het allen over eens waren, was het unieke karakter van zijn werk. Voor de jonge garde stond deze eigenheid in sterke verbinding met Maris' zelfverkozen kluzenaarschap. Enkelen van hen bezochten de grote kunstenaar in Londen: Jan Veth in 1891 en Toorop en Gerrit Dijssehof bezochten hem vier jaar later samen.

In het voorgaande is het moeilijk gebleken de in de inleiding gestelde vragen op een concrete manier te beantwoorden, zeker in het geval van een kunstenaar die eigenlijk zijn inspiratiebronnen ontkent. De twee in het begin genoemde invloedssferen zijn lastig te ontrafelen: is het nu de directe invloed van de Pre-Raphaelite Brotherhood en Aesthetic Movement op Maris' werk of de tijdsgeest met haar Romantische sentimenten die de overeenkomsten in beeldelementen, stilering en atmosfeer veroorzaakten?

We hebben gezien dat Maris tijdens zijn tijd in Den Haag, Antwerpen en Parijs hoogst waarschijnlijk niet direct in aanraking is geweest met de kunst van de Prerafaëlieten en de Aesthetic Movement. Wel deelt Maris in deze periode verschillende inspiratiebronnen met de Engelse kunstenaars, waarbij opgemerkt moet worden dat de Pre-Raphaelites deze bronnen al enkele jaren eerder dan Maris ontdekt hadden. Hieronder zijn de werken van Shakespeare, de interesse voor de middeleeuwse cultuur en de houtsneden van Duitse Romantici. In 1877 kwam Maris in Londen terecht bij Cottier; een man die in vroegere jaren was ondergedompeld in de wereld van de Arts & Crafts Movement en toegang had gehad tot de werken van de Pre-Raphaelite

Brotherhood. Bij Cottier ontwerpt Maris objecten, maar er kan jammer genoeg nu niet vastgesteld worden of Maris bij het ontwerpen zich liet beïnvloeden door de Arts & Crafts Movement. Het glas in loodraam dat Maris in opdracht van Cottier maakt, beeldt een bij uitstek Pre-Rafaëlitisch onderwerp af: *The Lady of Shalott*. Maar voor de uitvoering ervan gebruikt Maris een voor hem vertrouwde compositie. Ook de drie andere uitvoeringen van het thema verschillen in grote mate met die van de Pre-Raphaelites.

In elk geval kan aan de hand van brieven en interviews met Maris, die dateren van na zijn vertrek bij Cottier in 1888, onomwonden worden vastgesteld dat Maris goed op de hoogte was van wat er zich in de kunst en literatuur van Engeland van zijn tijd afspeelde; hij las de gedichten van Tennyson en Shelley en kende de werken van Dante Gabriel Rossetti, Whistler, Burne-Jones en G.F. Watts via reproducties of vanuit de eerste hand en had daar ook een duidelijke mening over. Werk ontstaan in deze periode verschilt sterk met hetgeen Maris in Den Haag, Antwerpen of Parijs produceert. Ook wanneer het overeenkomstige thema's betreffen zoals vrouwenhoofden. Dit is deels te wijten aan het feit dat Maris bij Van Wisselingh compleet vrij wordt gelaten, en hij eindelijk zijn eigen ideeën kon uitvoeren. Aan de andere kant zijn verschillende beeldelementen zoals de melancholische vrouwenfiguren, de wapperende haardossen en bepaalde poses wel zeer direct te linken aan de Aesthetic Movement en Pre-Raphaelite Brotherhood. Waarschijnlijk waren deze elementen in de veertig jaar dat Maris in Londen woonde, versmolten met zijn eigenheid en vormde zij een ongewilde en onbedoelde invloed.



36 Watts, G.F.
Dame (Alice) Ellen Terry ('Choosing'),
ca.1864,
olieverf op strokarton,
47,2 x 35,4 cm,
National Portrait Gallery, Londen,
Engeland

Prerafaëlitische invloeden op Nederlandse kunstenaars rond 1900

‘En Engeland, waar de studie der Gothische bouwkunst, door de werkzaamheid vooral van de Pugins, het meest direkt resultaat heeft opgeleverd, gaf van deze dingen in schilderkunst ook de mooiste vrucht, - Engeland, waar een poëzie van verwante neigingen een zeldzamen bloei beleefde, had, meer geraffineerd artistiek, zijne Nazareners, de Prerafaëlieten, die, als die anderen, zich tot een trouwe broederschap hadden vereenigd, een broederschap van zeven, maar die velen van de besten later tot voorbeeld werden. (...)Maar in velen van de grootste Fransche schilders dezer eeuw, laat zich nochtans duidelijk een willen onderkennen, dat analoog is aan het streven der Nazareners en Prerafaëlieten in Duitschland en Engeland. Want Ingres, ja Ingres, de grootste zelve der Fransche academici (...) boeit, niet in zijn koele composities, maar in zijn wondersubtiële portretten, door een angstige sinceriteit, door een naïeve scherpte van innig levensmysterie, in de uitdrukking waarvan iets van het fascinant geestelijke der primitieven hem eigen is geworden. En Flandrin, Ingres’ meest geliefde leerling, geleeek veel op een Franschen Prerafaëliet. En Millet, wien naar zijn eigen bekentenis, in het Louvre, bijna alleen de primitieven konden zeggen, wat hij zocht om te strooken met zijn machtig inwendig leven.... En Puvis de Chavannes, die tegen fraaiheid van faire en rauwheid van routine in, zoo zuivere, zielvolle monumentale kunst hoog heeft opgetrokken.’¹ aldus de bekende kunstcriticus Jan Veth in 1892.

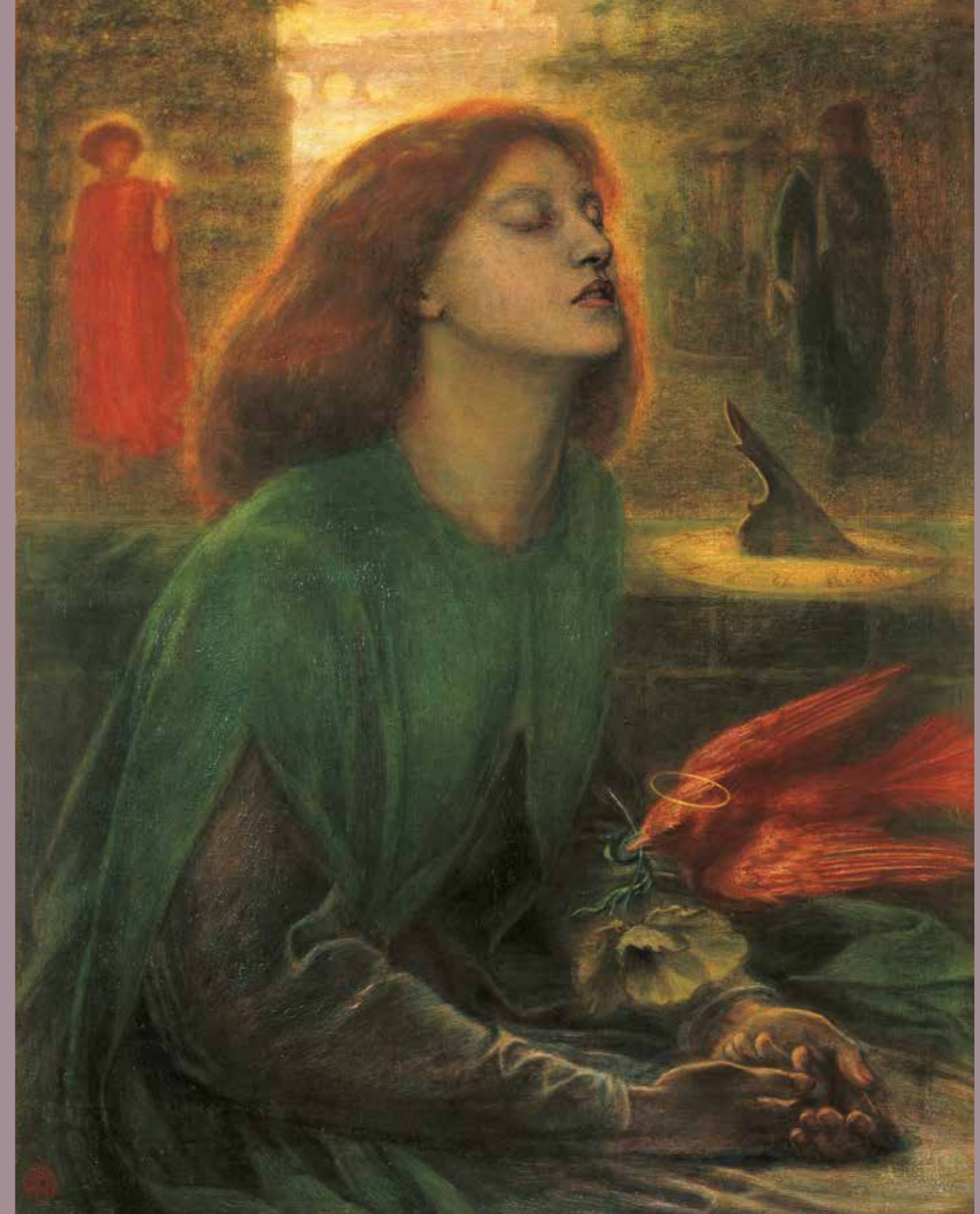
De Europese context

De receptie en invloed van de Pre-Raphaelite Brotherhood op Nederlandse kunstenaars is tot op heden nog een relatief onontgonnen gebied, omdat - ondanks het feit dat er over de Prerafaëlieten als groep wel geschreven is - zij nauwelijks deel uitmaken van ‘onze’ behandeling van de kunstgeschiedenis. De Nederlandse focus is eerder gericht op Franse en Duitse en veel minder op Engelse invloeden. Kunstenaars studeerden aan academies in België, Frankrijk en Duitsland. De focus enerzijds op Duitsland, kwam door kunstenaars uit de romantiek. De Duitse taal was niet onbekend. Voor de bestudering

van de genrekunst gingen studenten ondermeer naar de academie van Düsseldorf, een van de belangrijkste kunstacademies van Duitsland. In deze academie speelde de landschapschilderkunst evenals de genreschilderkunst uit de Hollandse zeventiende eeuw een belangrijke rol. Deze kunstacademie had invloed op schilders in een groot deel van Europa die zich afkeerden van de traditionele academische opleidingen. De focus anderzijds op Frankrijk is algemeen gezien gerelateerd aan de Franse overheersing van het einde van de achttiende tot het begin van de negentiende eeuw, waardoor men in Nederland indertijd goed Frans sprak. Op het gebied van de kunsten, had de Franse School van Barbizon zoals bekend grote invloed op schilders in Europa die zich bezighielden met landschappen en genre. Ook hier liet men zich beïnvloeden door de tonale Hollandse zeventiende eeuwse landschappen; men wilde het landschap direct en zonder interpretatie weergeven. Vele schilders uit Europa maakten de reis naar Barbizon om, al was het maar even, in deze kunstenaarskolonie te kunnen werken. Het aan de overzijde van het Kanaal gelegen Engeland was om tegengestelde redenen voor velen toch een stap te ver. Nederland benaderde de Pre-Raphaelite Brotherhood als een geïsoleerd Engels fenomeen. Een uitwerking van deze Europese context is nodig om te beoordelen of dit terecht was.

Van contacten op het continent en verbeelding van een tijdgeest

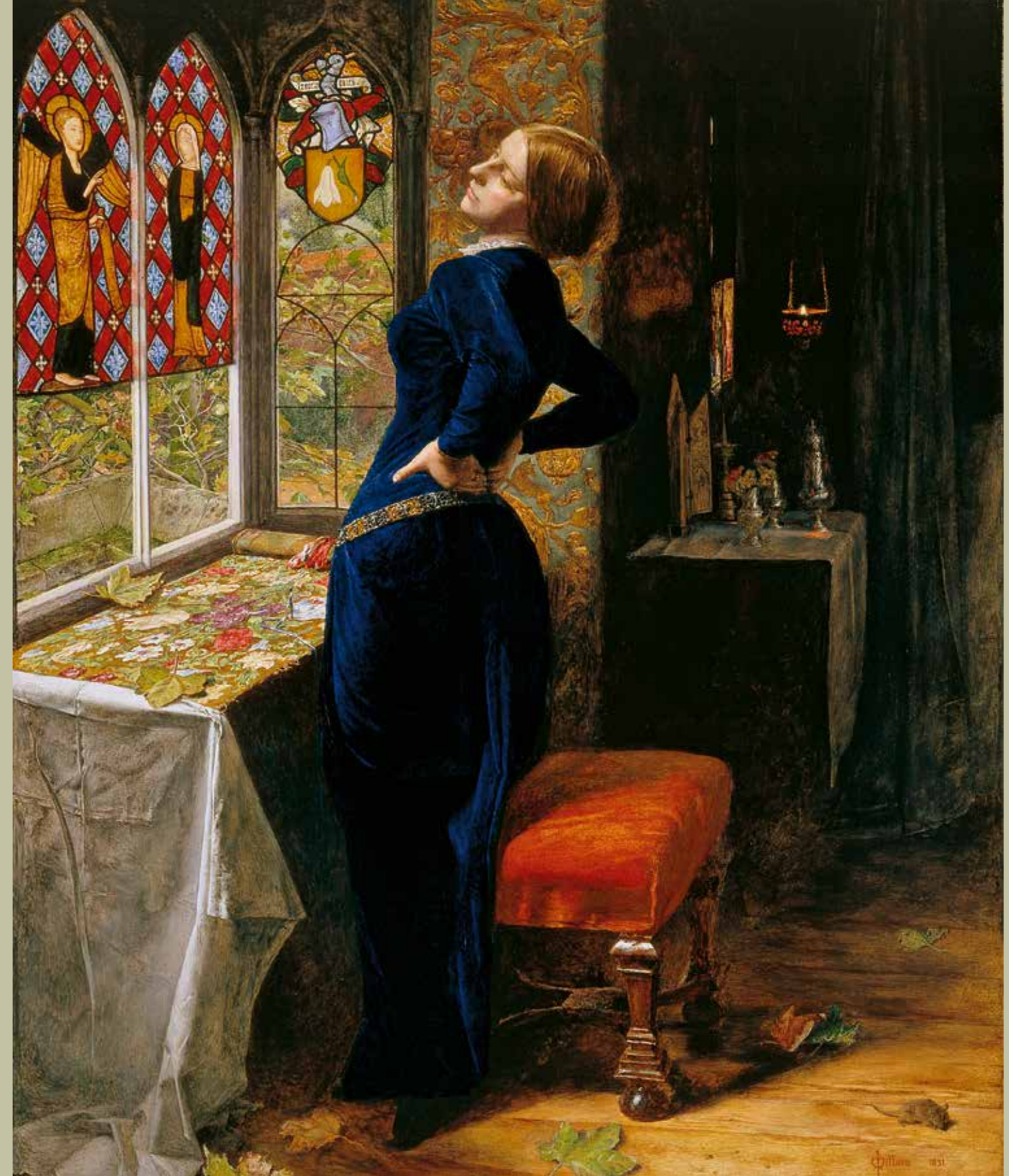
Anders dan in Nederland, verliepen de sociaal-economische ontwikkelingen in Frankrijk in relatie tot Engeland onder invloed van de toenemende industrialisatie min of meer gelijktijdig. Het verwerken van deze nieuwe tijdgeest gebeurde daardoor ook in de kunst met relatief gelijke tred. Uitgebreide studies in Frankrijk en elders tonen aan dat het Engelse broederschap ondermeer gebruik maakten van dezelfde inspiratiebronnen uit de literatuur, poëzie, muziek, religieuze traditie en het dagelijkse leven als hun Franse collega's op het continent.² Zo werkten Eugène Delacroix (1798-1863), Jean-Auguste-



¹ Rossetti, D.G.
Beate Beatrix, ca. 1863-1870,
olieverf op doek, 86,4 x 66 cm,
Tate, Londen, Engeland



2 Millais, J.E.
Christ in the House of His Parents (The Carpenter's Shop), 1849-1850,
olieverf op doek, 86,4 x 139,7 cm,
Tate, Londen, Engeland



3 Millais, J.E.
Mariana, 1851,
olieverf op paneel, 59,7 x 49,5 cm,
Tate, Londen, Engeland



4 Millais, J.E.
Ophelia, 1851-1852,
 olieverf op doek, 76,2 x 111,8 cm,
 Tate, Londen, Engeland

Dominique Ingres (1790-1867) en Dante Gabriel Rossetti (1828-1882) - onder invloed van de Romantiek en de sinds 1793 wijd verspreide reproducties van John Flaxman's (1755-1826) tekeningen naar de *Divina Commedia* (circa 1308-1321) van Dante Alighieri (1265-1321) - ieder verschillende episodes uit van de *Divina Commedia*.³ Ingres verbeeldde het romantische verhaal van *Paolo and Francesca* (ca. 1819). Rossetti legde zich toe op Dante's *La Vita Nuova* en gaf in feite de gedichten van Dante weer op doek.. Bijvoorbeeld in *Beate Beatrix* (afb. 1), waar Rossetti zijn dode vrouw de kunstenares Elizabeth Siddal (1829-1862) portretteerde. Rossetti beeldde haar uit als Beatrice, Dante's geliefde, op het uur van haar dood met geheven gelaat en gesloten ogen, als bevond zij zich reeds in hogere, hemelse sferen; later werd dit beeld een van de beroemde symbolen van de vergeestelijkte liefde in de Westerse literatuur.

Rossetti zocht samen met Sir John Everett Millais (1829-1896), en Edward Burne-Jones (1833-1898) inspiratie bij contemporaine dichters, zoals de dichters Alfred Tennyson (1809-1892) en John Keats (1795-1821). Rossetti's vrouw Elizabeth was tijdens haar leven bewonderaar van Tennyson; zij was zelfs degene die een van de vroegste weergaven van zijn gedicht *The Lady of Shalott* (1853) maakte. In Frankrijk liet men zich eveneens door Engelse dichters en schrijvers inspireren, zoals door de dan inmiddels overleden Lord George Gordon Byron (1788-1824). Byron gold aan Engelse zijde als dé inspirator van Tennyson.

Rond dezelfde tijd als Rossetti, Millais en Burne-Jones, maakte ook Delacroix werken naar gedichten van Lord Byron (1788-1824), bijvoorbeeld *La Fiancée d'Abydos* uit 1856. Byron's gedicht *Mazeppa* (1819) inspireerde naast Delacroix ook Théodore Géricault (1791-1824), Horace Vernet (1789-1863), Louis Boulanger (1806-1867) en Théodore Chassériau (1819-1856). Ook Shakespeare's werken waren van invloed aan beide kanten van het Kanaal. Er is bijvoorbeeld een parallel te trekken tussen Hunt's *Two Gentlemen of Verona* (*Valentine Rescuing Sylvia from Proteus*) (1850-51) en Delacroix's *Hamlet et Horatio au cimetière* (1839).⁴

De eerste kritieken

Bij de beeldend kunstenaars mocht dan sprake zijn van gemeenschappelijke inspiratiebronnen, ook de beoordelaars aan weerszijden van het water, de critici van de uiteindelijke kunstwerken, vonden elkaar in hun kritiek. De vroege werken met religieuze voorstellingen zouden door hun onconventionele en alledaagse karakter niet passen in het toenmalige religieuze decorum. De *London Times* had op 9 mei 1850 geen goed woord over voor Millais' *Christ in the Carpenter's Shop* (afb. 2). De schrijver van het artikel beschuldigde hem van 'a marked indifference to everything we are accustomed to see and to admire... His picture... is ... revolting, ... the meanest details of a

carpenter's shop, with no conceivable omission of misery, of dirt, and even disease, all finished with the same loathsome minuteness.' Hij kon zich volgens een andere journalist beter wijden aan de illustratie van een chirurgisch woordenboek.⁵

Die kritiek – ook geuit door de toonaangevende en invloedrijke Engelse schrijver Charles Dickens (1812-1870) – dat het 'not done' was om heilige personen en bijbelse scènes zo 'down to earth' af te beelden, zo plat, lelijk, te realistisch, vulgair en ordinaar, gold niet alleen voor Rossetti's *The Girlhood of Mary Virgin* (1848-49) of voor het genoemde werk van Millais, maar ook voor Édouard Manet's (1832-1883) *Jésus moqué par les soldats* (1865) en zijn *Le Christ mort et les Angels* uit 1864.⁶ Alhoewel het niet direct gaat om een heilig tafereel, gold dezelfde kritiek voor de directheid van de verbeelding van een christelijke begrafenis door de Franse realist Gustave Courbet (1819-1877) in zijn werk *L'enterrement à Ornans* (1849).

Frans-Engelse contacten

Niet alleen de invloed van literatuur en de wijze van kritiek waren grensoverschrijdend. Uit de tijdgeest is nog een effect te herleiden. In het wegvallen van de kerk en staat als opdrachtgever, een samenleving in verval door de toenemende industrialisatie en de tegenstelling kunstenaar-burger, zochten kunstenaars heil bij elkaar en onderhield men nauwe contacten met kunstenaars in omliggende landen. Rossetti en Hunt reisden in 1849 naar Brugge en Gent af om de naturalistische details in de werken van de Vlaamse Primitieven te bestuderen. In 1855 konden de Franse kunstenaars in hun eigen land kennismaken met het werk van de Prerafaëlieten, toen ondermeer de *Ophelia* (1852) van Millais en het *The Light of the World* (1851-1853) en de *Strayed Sheep* (1852) van Holman Hunt werden geëxposeerd op de Parijse wereldtentoonstelling. De kennismaking gold ook andersom, maar was in het geval van Rossetti's broer William Michael (1829-1905) niet positief. Hij schreef na zijn bezoek aan deze wereldtentoonstelling over Courbet: 'De Fransman is de allergrootste lomperd, de Engelsen zijn het allerfijnzinnigst'. Zijn kritiek ging niet over de vakmanschap, maar over de inhoudelijke diepgang, de bezieling.⁷

De Prerafaëlieten kenden duidelijk hun contemporaine collega's op het continent. Zo heeft de Engelse schilder James McNeill Whistler (1834-1903) waarschijnlijk in 1864 in Parijs gezorgd voor de introductie van Dante Gabriel Rossetti bij de Franse schilders Édouard Manet en de schilder Henri Fantin-Lantour (1836-1904). Rossetti kon aldus direct bij de bron kennismaken met het werk van Manet. Het is niet bekend of het tot een directe invloed geleid heeft. Wel wordt aangenomen dat het gekleurde personage in het werk *The Beloved* (1865-66) is afgeleid van de bediende in *Olympia* (1863) van Manet.⁸

Gemeenschappelijk element tussen Manet en Rossetti was hun interesse in de met Raphael vergelijkbare Venetiaanse kunstenaars als Giorgione (1477-1510), Titiaan (1487-1576), Tintoretto (1518-1594) en Veronese (1528-1588). Delacroix kon ook op beider interesse rekenen. Rossetti reisde in november 1864 naar Parijs af voor de *Delacroix Memorial Exhibition* in Société Nationale des Beaux Arts te Parijs.

Millais daarentegen had in Manet een medestander gevonden in zijn waardering van de Spaanse schilder Diégo Velasquez (1599-1660). Die gemene deler heeft er aan bijgedragen dat zelfs schilderijen van Manet meereisden naar het Britse eiland met de intentie om in de lente van 1865 te worden tentoongesteld in de Royal Academy Art Exhibition te Londen. Helaas is het door ruimtegebrek nooit daadwerkelijk gekomen tot het tonen van Manets werken.⁹

De tijdgeest op het eiland en het continent zorgde ervoor dat ook in de onderwerpkeuze een gemeenschappelijk element leek te sijpelen. De werken toonden in de periode van toenemende industrialisatie, opkomend kapitalisme en groeiende verschil tussen rijkdom en armoede in toenemende mate een sociale betrokkenheid en stelden sociaal kwaad aan daglicht. Zo refereerde Hunt's *The Awakening Conscience* (1853-1854) aan de prostitutie, wat op dat moment een grote zorg was van de sociale hervormers.¹⁰ Rossetti's *Found* (1853-82) veroordeelde de sociale ballingschap van de gevallen vrouw en het grote verschil tussen de arme en rijke bevolking. Diezelfde verbondenheid met het verbeelden van de sociale onderklasse is te zien in Courbet's *Les Casseurs de pierres* (1849), *Les Glaneuses* (1857) van Jean François Millet (1814-1875) en *Le Wagon de troisième classe* (ca. 1862) van Honoré Daumier (1808-1879). De nieuwe verbeelding ging aan weerszijden van het Kanaal gepaard met het verwerpen van de academische smaak en techniek.

Interesse in de middeleeuwen

Ondanks dit opkomend protest in de schilderkunst, was het evenwel nog steeds het tijdperk waarin de formele artistieke onderdelen – door de academie voorgeschreven vaste compositie en beeldtaal - van een schilderij de belangrijkste standaarden waren. De Prerafaëlieten wezen in hun kunst deze formele onderdelen af en lieten zich ondermeer beïnvloeden door literatuur. Hun werk werd daarom verworpen als ‘too literary’ en ‘too symbolic’. Wellicht noemden zij zichzelf daarom als een van de eersten avant-garde kunstenaars, aldus auteur Robert Rosenblum.¹¹ Het lijkt in tegenstelling te zijn met hun teruggrijpen op de middeleeuwen, de mythologie en (Arthur-) sagen als inspiratiebron. Die interesse bestond ook aan de Franse kant, maar waar de Franse kunstenaars de middeleeuwen interpreteerden aan de hand van eigentijdse bewerkingen van middeleeuwse literatuur, zochten de Prerafaëlieten naar authenticiteit in hun weergave van middeleeuwen.

Vergelijk bijvoorbeeld Delacroix's *L'Enlèvement de Rebecca* (1858) met Millais' *Mariana* (afb. 3). Terwijl Delacroix in zijn werk op minimale wijze een sfeer tracht te creëren door de verbeelding van een middeleeuws kasteel, het kruissymbool van de tempeliers op de mantel van de ontvoerders en het afgebeelde kanon op de voorgrond, ademt *Mariana* in al haar details een middeleeuwse sfeer uit, zoals in de glas-in-loodramen, de kleding van Mariana, meubilair en de wanddecoratie.

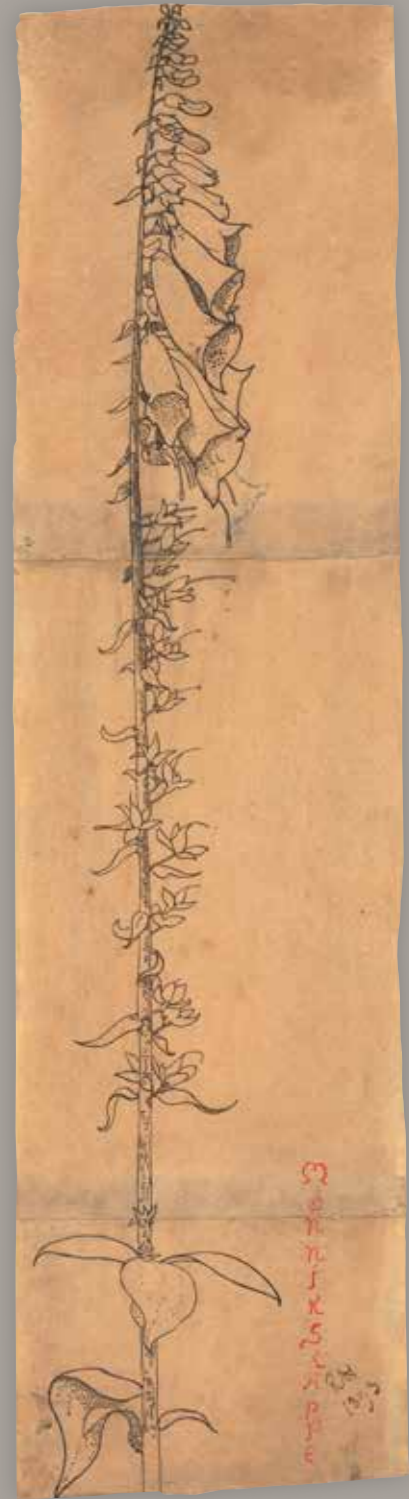
Een ander verschil met het continent, lijkt te liggen in het feit dat naar de visie van dichter, essayist en sociaal hervormer John Ruskin (1819-1900) “Rejecting nothing, selecting nothing and scorning nothing”, de Prerafaëlieten kozen voor een letterlijke reproductie van de natuur. De Fransen creëerden het landschap opnieuw op hun doek, in plaats van de scène voor zich te kopiëren.

Een deel van de interesse in de middeleeuwen is gevoed door eveneens al eerder aangehaalde Duitse kunstenaarsgroep de Nazareners. Vanaf 1810 woonden en werkten zij in Rome om zich de kunst van oude Italianen meester te maken, gestuurd vanuit het ideaal dat kunst niet bedoeld zou moeten zijn voor en door de enkeling, maar juist voor en niet vervreemd van de gemeenschap. In de nostalgische zoektocht naar oorsprong, reinheid en onschuld, leek hen de Gotische tijd de wieg van de kunst: toen kunst nog een ambacht was.¹² De Prerafaëlieten wilden in hun artistieke streven een natuurwetenschappelijke objectiviteit combineren met de zuivere waarheidsdrang en ondergingen hierin invloed van deze Duitse groepering.

Ondanks de verschillen, was de gedeelde tendens in Frankrijk, Duitsland en Engeland om de werken van kunstenaars als Giotto di Bondone (1266-1337), Fra Angelico (1387-1455) en de al genoemde Giorgione te romantiseren. Die internationaal heersende interesse had destijds niet alleen een inhoudelijke uitwerking op de werken van contemporaine kunstenaars, maar werkte ook door in de smaak en daarmee vraag van kunstverzamelaars naar vroeg-Italiaanse kunst. Door de verzamelwoede van Franse musea, ontstond aldaar tekort aan werken van beroemde meesters. Het gevolg was dat particuliere verzamelaars op zoek gingen naar alternatieven, waaronder vroeg-Italiaanse werken. Ook de Nazareners oefenden invloed uit op het kunstkoopgedrag in hun thuisland: daar vond de vroeg-Italiaanse kunst gretig aftrek. Engelsen kochten met name rond 1900 veel kunst in Italië. De kunst van kunstenaars voor Raphaël (1483-1520) zoals hierboven genoemd, was toen nog relatief betaalbaar.¹³ Als afgeleide hiervan, beïnvloedde dit ook de aankoop van contemporaine Engelse werken als van de Prerafaëlieten. Rond de jaren 1882 ging bijvoorbeeld de Franse kunsthandelaar George Petit (1856-1920) over tot het opnemen van een aantal werken van Millais en Watts in zijn galerie te Parijs.



5 Roland Holst, R.E.
Schets ontwerp voor Portret Gebrand Glas, 1916,
litho op papier,
Gemeentemuseum, Den Haag



6 Roland Holst, R.N.
Monnikskappen, 1893,
pen en inkt op geprepareerd
perkamentpapier, 50 x 13 cm,
Rijksmuseum, Amsterdam



7 Dijsselhof, G.W.
Chrysanthemums, ca. 1892,
 pen en aquarel op papier, 94 x 65 cm,
 Stedelijk Museum, Amsterdam



8 Rossetti, D.G.
Roman de la Rose, 1864,
 aquarel op papier, 34,3 x 34,3 cm,
 Tate, Londen, Engeland

Van tentoonstellingen, kleurenleer en kritiek

De *Exposition Universelle* in Parijs was van groot belang voor de verspreiding van het ‘gedachtengoed’ en ‘beeldmerk’ van deze Engelse kunstbroeders. Niet alleen tijdens de eerste in 1855, maar vervolgens ook in alle daarop keren in 1867, 1878, 1889 EN 1900 – lang na het einde van de Pre-Raphaelite Brotherhood waren op de *Exposition Universelle* werken te zien van met name Millais, Holman Hunt, Ford Madox Brown (1821-1893) en later ook Burne-Jones. Het betroffen niet altijd groepstentoonstellingen. In 1883 werden in Engeland vele retrospectieve tentoonstellingen van het werk van Dante Gabriel Rossetti georganiseerd. Eveneens werd Burne-Jones’s werk geëxposeerd in de Champs-de-Mars-salons te Parijs gedurende de jaren 1890. In 1893 was daar ook een bijzondere bewonderaar van de kunst en literatuur van de Pre-Raphaelite Brotherhood aanwezig, Joséphin Péladan (1859-1918). Deze kunstcriticus was tevens oprichter van de Rose + Croix Salons in de jaren 1892-1897. Hij deelde met de broederschap een voorkeur voor de Vlaamse en de vroeg-Italiaanse primitieven vanwege hun verbeelding van het geloof en naïviteit. Péladan correspondeerde onder anderen met William Rossetti, de broer van Dante Gabriel en verzorgde ondermeer de Franse vertaling van William’s sonnet *The House of Life (La Maison de Vie)*. Péladan wilde Burne-Jones, George Frederic Watts (1817-1904) en vijf andere leden van het broederschap uitnodigen om hun werk tentoon te stellen ten tijde van de opening van de eerste *Rose + Croix Salon* op 10 maart 1892, maar niemand heeft daarvan gebruik gemaakt.¹⁴

Toenemende bekendheid

In de waardering voor of bekendheid met, speelde uiteraard mee dat vanaf 1850 Engelse tentoonstellingen werden becommentarieerd door auteur en criticus Prosper Mérimée (1803-1870) voor *Revue des Deux Mondes*. Een significante rol is weggelegd voor Ernest Chesneau (1833-1890), eveneens auteur en criticus. Hij schreef al in 1864 het boek *L’art et les artistes modernes en France et en Angleterre*.¹⁵ In de jaren 1863-1864 voerde Chesneau overigens correspondentie met Ruskin, die hij complimenteerde met ondermeer de publicatie *Pre-Raphaelitism*.¹⁶ Bij Burne-Jones zag Chesneau een hogere verbeeldingskracht: zijn kunst had een poëtische lading.¹⁷ De Franse kunstcriticus Robert de la Sizeranne had wel bewondering voor de Prerafaëlieten, maar adviseerde vooral om hen niet na te volgen. Volgens hem was het beter vast te houden aan logica, compositie, harmonie, eenvoud en andere ‘schone Franse kwaliteitseisen’.¹⁸ In zijn boek *A Rebours* (Tegen de Keer; 1884) onderstreepte de Franse schrijver Joris-Karl Huysmans (pseudoniem van Charles-Marie-Georges Huysmans; 1848-1907) de mening van Chesneau.¹⁹ De dichter Gabriel Sarrazin en Frans-Zwitserse schrijver Edouard Rod (1857-1910) zagen Rossetti als leider van de esthetische

beweging, ‘het rijk van de oneindige beelden van de ziel’.²⁰ Vanuit België werden de recensies van kunstenaar, criticus en anglofiel Ferdinand Khnopff (1858-1921) over de jaarlijkse Franse Salons afgedrukt in Engelse kunsttijdschriften – waaronder *The Studio* – en kranten. Khnopff was geregeld in staat om in Londen het originele werk van de Prerafaëlieten te zien. Hij onderhield als enige persoon op het continent contacten met Burne-Jones. Een ander element dat bijdroeg aan de bekendheid met het werk van de broederschap was het feit dat al vanaf 1870 een aantal gespecialiseerde bedrijven in München, Brussel en Londen reproducties in koper- en houtgravures te koop aanboden. Vervolgens was fotografie een zeer belangrijk medium. Vanaf 1890 waren zelfs fotoreproducties op grote schaal beschikbaar, in Brussel via uitgever en kunstboekhandel Maison Dietrich en Maison Becker-Holemans (aangekondigd op een affiche voor de Salon de l’Art Idéaliste). Bij de publicatie van George Destrée (1867-1919) was als aanhang zelfs een lijst met fotogravures toegevoegd.²¹ Aan de werken werd gerefereerd als ‘...beelden die tegenwoordig de hele wereld kent...’, tot in het Duitstalige gebied toe.

Vergelijking met impressionisten

Het steeds meer bekend raken van het werk van de Prerafaëlieten had effect op de hoeveelheid en wijze van kritiek. Een deel van die kritiek kon – zo zei men – even goed voor de eerste generatie van de Engelse broederschap als voor de moderne impressionisten gelden. Want ook binnen die stroming werkte men in de natuur, naar de natuur en reproduceerde men met de hand alles wat de ogen zagen. Zowel de Prerafaëlieten als de impressionisten waren geïnteresseerd in de exacte effecten van licht en complementaire kleuren. De impressionisten pasten de kleurenverdeling niet op het palet toe, maar plaatsen op het doek elementaire kleuren naast elkaar in vlekken, vegen, streken of stippen, die op afstand de gewenste kleurcombinatie vormden en aldus subtielere nuancerings toelieten. Dit was in tegenstelling tot de Engelse broeders die met hun complementaire kleurdetails een sterke hang leken te hebben naar de kleurenleer van Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832). In 1840 was de Engelse vertaling verschenen: *Goethe’s Theory of Colours*. De beste manier om kleur van een object te reproduceren, zou zijn door de omgevingskleuren rondom het object te verwijderen, aldus Goethe. Men moest als het ware door een klein gaatje in een bord naar bijvoorbeeld een bloem in het veld kijken zodat de directe omgeving niet te zien zou zijn en de kleur van de bloem niet ‘vervuild’ zou zijn. Alleen op die manier waren de ware kleuren weer te geven. Onafhankelijk van de plek in het schilderij – voorgrond of achtergrond – kreeg elk detail zo evenveel aandacht. Er was daardoor ook geen sprake meer van atmosferisch perspectief. Die heldere kleurstelling in detail was zoals bekend een van de karakteristieken van de eerste generatie Prerafaëlieten.²²

De vergelijking tussen de Engelse broederschap en de impressionisten werd al in 1857 gedaan door Mérimée.²³ Op het Britse eiland vond hij een medestander in William Powell Frith (1819-1909), criticus van het *Magazine of Art 'Crazes in Art'*. Beide critici zagen de impressionisten en de Prerafaëlieten als dé progressieve nieuwe bewegingen van de negentiende eeuw. Aan de vergelijking droeg ook bij dat beide bewegingen zichzelf als avant-garde zagen, ze hevig bekritiseerd werden, onofficiële tentoonstellingen van hun werk hielden en veel navolgers kenden nadat ze succesvol waren.²⁴ Dat wil niet zeggen dat de kunstcritici altijd dezelfde mening waren toegedaan. *The Light of the World* (1851-1853) en *Our English Coast (Strayed Sheep, 1852)* van Holman Hunt, *Ophelia* van Millais en werken van hun vakbroeders werden door de Franse criticus Perrier van *L'Artiste* in zijn recensie van de wereldtentoonstelling van 1855 als volgt 'verwelkomd': 'Les préraphaélites anglais ont fait fausse route'.²⁵ Landgenoot en criticus Théophile Thoré (1807-1869) ging een stap verder. De werken waren te fotografisch, te brutaal en ruw in hun kleurgebruik en gedetailleerdheid. Deze verwoording, uitgebreid met karakterisering en als artificieel en tweederangs, gold ook in 1859 bij de oprichting van *Gazette des Beaux-Arts* nog als heersende opinie over deze Engelse kunstenaarsgroep.²⁶ Chesneau was gemengd positief. Hij waardeerde het morele sentiment en de waarheidsgetrouwe weergave van de natuur, maar de gedetailleerdheid was ook hem teveel.

Wijzigende waardering

Pas ten tijde van de tweede generatie Prerafaëlieten kwamen in samenhang met de Aesthetic Movement in Frankrijk andere geluiden op gang. Veel daarvan is gelegen in de voorspraak door Joseph Comyns Carr (1849-1916), kunstcriticus voor het Franse *l'Art* en tevens bestuurslid van de Grosvenor Gallery. Zijn tweespalt droeg bij aan een positieve positionering van Engelse kunst in Frankrijk. Zo noemde Carr *Love and Death* (1885-1887) van Watts in 1878 een meesterstuk en zijn collega Charles Blanc (1813-1882) ging over tot superlatieven om het werk *The Beguiling of Merlin* (1874) van Burne Jones te waarderen: 'une quintessence d'idéal, une poésie sublimée qui m'appréhende au coeur'. Dit had als effect dat Burne-Jones en Watts na de wereldtentoonstellingen van 1878 en 1889 in de jaren negentig nog regelmatig exposeerden op de jaarlijkse Salon in Parijs.²⁷ Het was criticus Théodore Duret (1838-1927) die het sterke contrast met de Engelse puriteinse cultuur benoemde en de werken van de Prerafaëlieten mystificeerde, met name de Rossetti's 'vrouwen': 'Een reusachtig wezen, op wier stevige hals een sterk benadrukt hoofd rust, de lippen vol aangezet en met een enorme bos van overvloedig haar. Dit schepsel, een soort van sibylle, sirene of Mélusine, is iedere vrouwelijke gratie of fijnheid vreemd; toch bruist zij van leven en ze blijft, als men haar een tijdje heeft bestudeerd op het netvlies staan. Ze oefent een

zekere aantrekkingskracht uit, maar gemengd met onrust: men voelt een aarzeling om te dicht bij haar te komen, want als ze je bij de arm neemt, ben je bang dat ze je botten breekt'.²⁸ In Frankrijk werden de werken van de Pre-Raphaelite Brotherhood als onpeilbare, onnavolgbare en exotische fenomenen gezien, anders dan in Engeland, waar men juist het escapisme benadrukte (het verlangen om in de verbeelding te vluchten, in een ideaalbeeld van zuivere schoonheid en harmonie dat in werkelijkheid nooit kan bestaan).

Wisselend tij

De werken van de Prerafaëlieten maakten veel indruk op Franse schrijvers en beeldend kunstenaars die zich roerden binnen het opkomend symbolisme. De Franse recensies verwoordden daarmee gelijktijdig de sympathie van Franse symbolisten voor de Prerafaëlieten, waaronder de wegbereders Pierre Puvis de Chavannes (1824-1898) en Gustave Moreau (1826-1898). Die sympathie vond in België navolging bij de symbolist Ferdinand Knopff. De psychologische afstand tussen hen en de Engelse broederschap leek vanuit hun oogpunt verkleind. Leek, want juist in tegenstelling tot de symbolistische benadering, lag in Engeland zoals gezegd veel minder de focus op aspecten gevaar, angst en decadentie. Van een prelude op het symbolisme was - wat hen betrof - nog geen sprake.

De Pre-Raphaelite Brotherhood keek ter inspiratie naar Europese kunst en religieuze traditie op het vasteland. Dit gebeurde vice versa. Er waren connecties tussen individuen uit de groep met individuele kunstenaars met het continent. De dan heersende tijdgeest versterkte de aandacht voor bepaalde zaken als de sociale problematiek, mystiek, symboliek en esthetiek en dat sorteerde een wederzijds effect in de vervaardigde kunstwerken: aan beide kanten van het Kanaal waren dezelfde thema's gebruikelijk.

Pas vanuit de tweede, de esthetische generatie der Prerafaëlieten ging - ten tijde van de ontwikkeling van het Franse symbolisme - een duidelijke invloed uit op Europese kunstenaars, met name in hun verbeelding van mystieke en fatale vrouwen. De enerzijds erkende sterke en unieke Britse beweging was anderzijds een nog niet erkend internationaal fenomeen waarin tegengestelde idealen als trouwheid aan de natuur en verbeelding van dromen, legenden en fantasie met elkaar verenigd waren. De grootste invloed in het buitenland kwam pas op gang nadat de beweging in Engeland al was weggeëbd.



9 Roland Holst, R.N.
Helga's Intree, 1894,
litho op papier , 30,5 x 35,5 cm,
Gemeentemuseum, Den Haag



10 Roland Holst, R.N.
Un beau sire grave, 1893,
 litho op papier, 17,4 x 14 cm,
 Rijksmuseum, Amsterdam



11 Roland Holst, R.N.
Huizer meisje bij de heg, 1895,
 litho in rood op papier, 31,4 x 12,5 cm,
 Rijksmuseum, Amsterdam



12 Roland Holst, R.N.
Larense meisjes bezig wol op te winden, 1897,
 litho op papier, 20 x 16,2 cm,
 Gemeentemuseum, Den Haag



13 Roland Holst, R.N.
De Industrie, 1901,
wandschildering,
Beurs van Berlage, Amsterdam



14 Roland Holst, R.N.
De zachte uren, 1911-1912,
wandschildering (eterniet, olieverf), 79 x 209 cm,
Algemene Diamantbewerkerbond, Amsterdam

*Een meisje*²⁹

*Toen de tijden bladstil waren, lang geleên,
is ze geboren, in herfststille een bloem,
die staat gekleurd in 't vale lichtgeween –
regenen doen de wolken om haar om.*

*Ze stond bleeklicht midden in somberheid,
haar lichte oogen, 't blond haar daarom gespreid,
de witte handen, trane' op meen'gen tijd,
een licht arm meisje dat lichthonger lijdt. –*

*Breng over haar bloemgloede kleuren, uw
bloedrood, o nieuw getijde dat is nu.*

De ontvangst in Nederland

In Nederland lag traditiegetrouw de nadruk op het verzamelen van 17de-eeuwse Hollandse schilderkunst, waarin een belangrijke rol was weggelegd voor de wetten van het perspectief en licht- en schaduwwerking. De Nederlandse trots werd belichaamd door Rembrandt, Frans Hals en Johannes Vermeer. Het was dan ook niet vreemd dat men sceptisch was over de werken van kunstenaars die voorbij gingen aan 'onze' traditie uit de Gouden Eeuw: een 'volstrekte ontkenning van al het goede en schoone dat na Rafaël is geschilderd'.³⁰ Dat was ondermeer de reden waarom in Nederland in negentiende-eeuwse openbare verzamelingen nauwelijks vroeg-Italiaanse kunst terug te vinden was. Daar kwam bij dat musea in die tijd nog over weinig middelen beschikten om aankopen te doen.³¹

Verguisd

Het ontbreken van perspectief en een correcte licht- en schaduwwerking in de werken van de Prerafaëlieten riep veel weerstand op bij onze vaderlandse kunstcritici, want juist deze aspecten werden binnen de Nederlandse kunst bejubeld. *Ophelia* (afb. 4) van Millais, tentoongesteld in 1855 in Parijs, werd er in 1857 in de *Kunstkronijk* op afgerekend: '*Ophelia* (...) schijnt te drijven in iets, dat noch glas, noch water, maar vreselijk groen is.'³² De criticus en vertaler Tobias van Westrheene (1825-1871) vervolgt zijn onbegrip voor de wijze waarop het onderwerp is neergezet en de gebruikte techniek: 'Het moge naïviteit heeten om zo, tegen alle wetten van schoonheid en harmonie, eene verouderde richting gebrekkig te volgen, ik vind er minstens even veel pretentie in om daarmee het gezond verstand van het publiek te durven beleedigen'.

Twee jaar na dato was er in de kritiek nog niet veel veranderd. Opnieuw, even heftig en met dezelfde motieven werd deze kritiek herhaald bij de beoordeling van een werk van Millais, *The Knight Errant* (1870).³³ Het feit dat de historieschilderkunst destijds in Nederland nauwelijks een rol speelde zowel in aanbod als in vraag, zal in het oordeel hebben meegewogen. Wanneer we het heldere kleurgebruik en de focus op het detail van Millais afzetten tegen de dan gangbare impressionistische stijl in de werken van de Haagse School en het grijze, tonale palet, is het oordeel van de criticus verklaarbaar. Het negatief refereren aan verlustiging in schelle kleuren door de 'Engelsche kunstbroeders' werd zelfs ingezet ter positieve waardering van de landschappen van A.W. Hume.³⁴

Die kritiek uit Nederland had ook te maken met de tijdgeest in ons land. Nederland liep in verschillende opzichten, zoals de industrie, achter. Veel technologische vernieuwingen deden hier pas hun intrede na de eerste helft van de negentiende eeuw. De industriële revolutie had de landen om ons heen al een eeuw eerder bereikt, vergezeld door het voor dat tijdperk typerende gevoel van vervreemding. De Engelse kunstenaars gaven uiting aan het verbreken van die natuurlijke, organische harmonie binnen een samenleving; de beschaving was in verval, sociale problematiek het nieuwe leed. Men leed aan de eigen tijd en verlangde naar vroegere samenlevingsvormen die door eenvoud en natuurlijkheid werden gekenmerkt.

In Nederland en België was pas in de laatste twee decennia van de negentiende eeuw sprake van een nieuwe leefwijze en mentaliteit als gevolg van dezelfde ingrijpende politieke, economische en sociale veranderingen te zien, als in de landen eromheen. Deze vertraagde reactie had te maken met de rust die men in Nederland zocht om opnieuw een eenheid te kunnen vormen na de jarenlange Franse overheersing waaronder ook de Nederlandse taal en cultuur had 'geleden'. In Nederland was sprake van een gekwetst nationaal gevoel. Nederlanders beschouwden hun land als "een kleine natie met een groot verleden". Het herstel van de monarchie met Willem I als koning in 1813 deed de situatie ten positieve keren.³⁵ Onder zijn leiding kwam het herstel van het nationale bewustzijn op gang en het zelfvertrouwen groeide. Het Huis van Oranje werd steeds meer een symbool van een eenheidsstaat. Er was een nostalgisch terugverlangen naar de eigen glorie van de Gouden Eeuw, met tegelijkertijd het besef dat dit grootse verleden nooit zou terugkeren.³⁶

Het democratiseringstraject van Europa en het nog uitblijven van 'gevaar' uit de partij- en vakbeweging zorgde ervoor dat de nieuwe burger van rond 1900 zich hier – tot dusver – vrijer dan ooit voelde.³⁷ In de literaire en beeldende kunst was deze kentering te zien bij de Tachtigers. Zij vonden in hun beleving van de tijd aansluiting bij de

Engelse dichters Persy Bysshe Shelly (1792-1822), William Wordsworth (1770-1850) en John Keats (1795-1821), zonder dat zich bij hen direct het gevoel van vervreemding, van het deel uitmaken van een beschaving in verval, leek te manifesteren.

Haagse lyriek in verval

De invloed van de Pre-Raphaelite Brotherhood drong pas later door in Nederland. Ten tijde van hun opkomst, deed in Nederland de kalme romantiek van de schilder Barend Cornelis Koekkoek (1803-1862) hier opgang. Vanaf 1850 kijken de schilders van de Haagsche School naar de natuurbeleving van de School van Barbizon. Deze Franse schilders uit de eerste helft van de negentiende eeuw schilderden direct naar en in de vrije natuur. Het ging hen om het vastleggen van het moment en het landschap, met specifieke aandacht voor de weergave van licht en atmosfeer. De nieuwe generatie schilders restte daarom niet anders dan er tegen op kijken; er op doorgaan was voor hen geen om er optie. ‘Een nagalm van deze hoge lyriek had op verval moeten uitloopen’, aldus kunstcriticus en schilder Jan Veth (1864-1925).

Volgens hem had het opkomende geslacht van 1880 het nodig om weer terug te gaan naar de oorsprong van alle dingen, van alle vooruitwillende tijdperken, om objectief vooruit te kunnen kijken. ‘Een jong geslacht zou eerst weder het leven te ontleden hebben, voor het de stof tot nieuwe synthezen mocht vinden’.³⁸ Ook zo ontstond ruimte voor invloed door de Nazareners, de Prerafaëlieten en de symbolisten. Veth was van mening dat August Allebé (1838-1927), hoogleraar aan de Amsterdamse Rijksacademie van Beeldende Kunsten (van 1880 tot 1906) in deze zuivering van de kunst de aanstichter en wegwijzer was.³⁹ Tot zijn leerlingen behoorden naast Eduard Karsen (1860-1941), Jan Voerman sr. (1857-1941), Willem (Arnoldus) Witsen (1860-1923), ook Jan Toorop (1858-1928), Antoon Derkinderen (1859-1925) en Richard Nicolaüs Roland Holst (1868-1938), Hendrik Haverman (1857-1928), Theo van Hoytema (1863-1917) en Jan Veth zelf.

In de jaren negentig was er in Nederland sprake van een groeiende waardering voor de zowel de eerste als tweede generatie Prerafaëlieten. Veth schreef een positief artikel in *De Amsterdammer* (1892), waarin hij hun kunst onder meer omschrijft als “innigheid van sentimenten”, “kinderlijken eenvoud van observatie” en “eerbied voor de heiligheid van kunst”. De Engelse werken worden door Veth hoger aangeslagen dan de kunst van de Nazareners, die als kleurloos wordt bestempeld.⁴⁰ Veth signaleert het loskomen van de Haagse school in *De Nieuwe Gids* in 1892. Hij ziet ‘in de alles omhullende, alle kleur absorberende atmosfeer van de Hagenaars’ bij hen de deur opengaan voor het gebruik van lijnen en heldere kleuren.⁴¹ Maar de jongeren van de beweging van Tachtig verzetten zich ook ‘tegen het intellectualisme, het moralisme en

juridisme van de doctrinairen. (...) Niet verstand, deugd en wet waren de uitgangspunten van de “moderneren”, maar passie, schoonheid en eigenbelang.’⁴² Vanuit een maatschappelijk oogpunt gezien, voerde deze ontwikkeling tot een definitieve scheiding tussen de kunstenaar en de burgerij. Het individu werd overbeklemtoond (*le culte du moi*) en het kunstwerk functioneerde als zelfstandig organisme (*l’art pour l’art*).

Kunst groeide weg van het objectieve en van het beredeneerde, en de kunstenaar zelf – sociaal bewogen of niet – kwam in een geïsoleerde positie. Die nieuwe theorieën kwamen vanuit Frankrijk – en deels via België – ons land binnen, via het elitaire tijdschrift *La Jeune Belgique* en via het meer sociale *L’art moderne* (beide sedert 1881). Het wil niet zeggen dat Nederland het direct oppakte, Nederland kwam pas later in beweging.⁴³ De opkomende Franse invloed werd in Nederland getemperd omdat de Tachtigers (met name de dichters in die jaren) de Engelse romantici en Pre-Raphaëlieten ontdekten, zonder echter het ideeëngoed van de laatste decennia te verlaten.

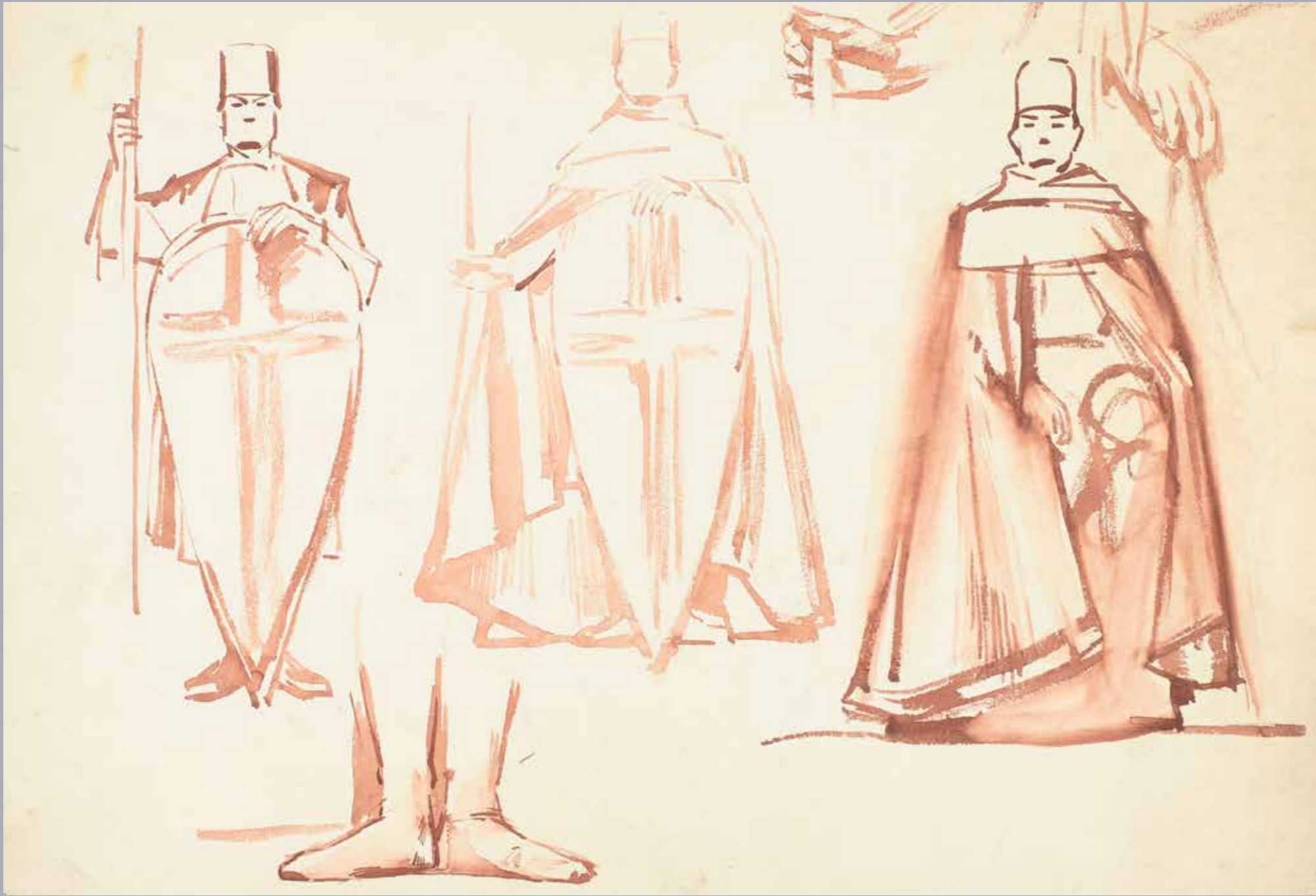
Dit gebeurde mede onder invloed van de Brusselse avant-garde kringen, waar men zeer onder de indruk was van de Prerafaëlieten. Toorop, Johan Thorn Prikker (1868-1932) en Roland Holst waren ‘kind aan huis’ bij *Les XX*, mede opgericht door mecenas Octave Maus. Roland Holst’s vrouw Henriëtte berichtte dat de fotogravures van Rossetti en Burne-Jones in trek waren en dat het publiek zich zelfs kleepte volgens een bepaalde esthetische mode, soms met een lelie in de handen.⁴⁴ Het ontwerp van Roland Holst voor een gebrandschilderd portret met een vrouwfiguur en profil lijkt in dit modebeeld te passen (zie afb. 5).

Vertolkers van schoonheid of ideologie

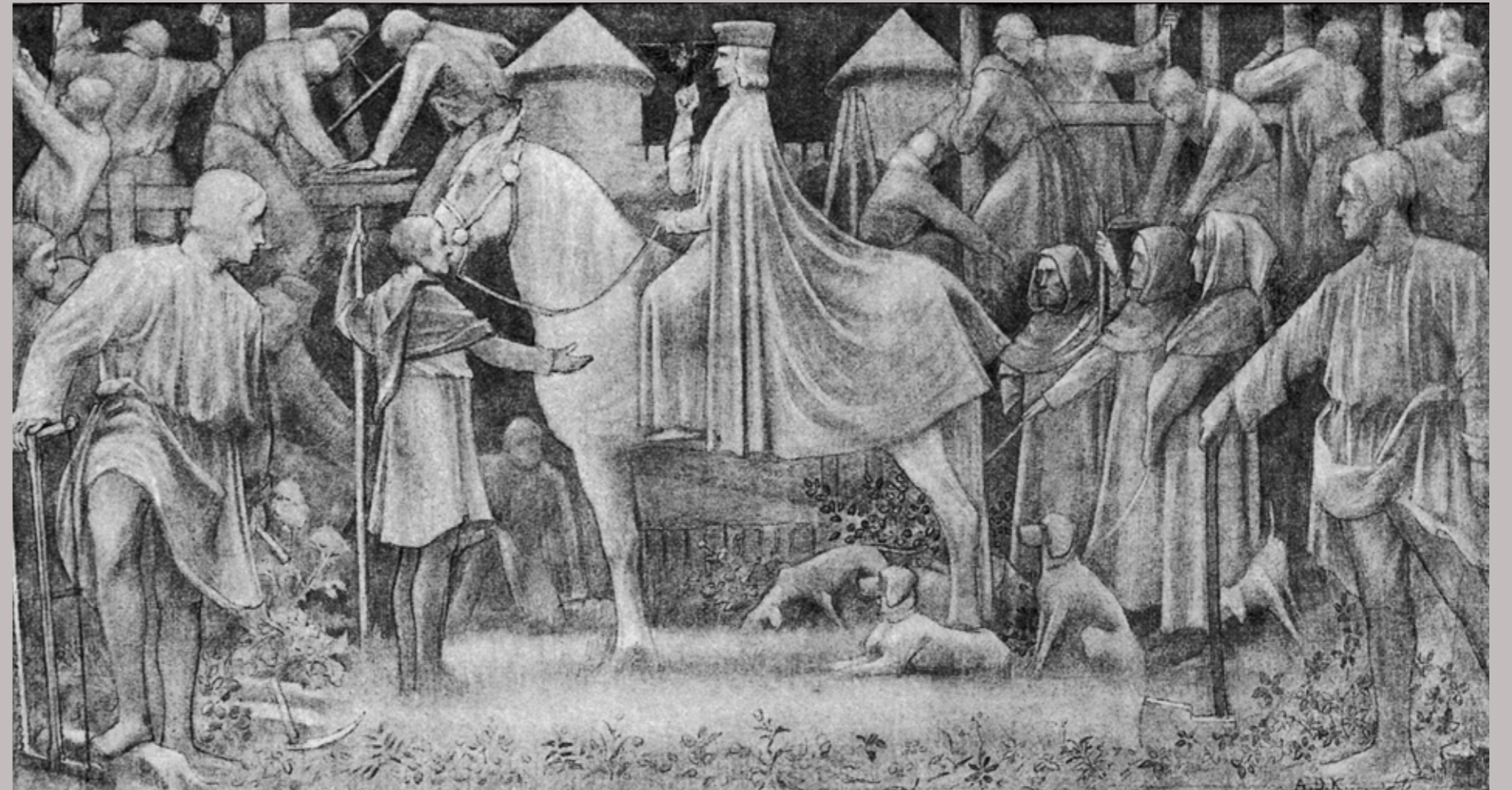
Alle indrukken nam men mee naar Amsterdam, waar het geestesleven sterk in gisting was en waar sociale kwesties duidelijk naar voren traden. Dit had zijn weerslag binnen de kunst. De kunstenaars ‘lichtbewogen en, indien vatbaar voor de ideologie, (...) omhelsden allerlei van nieuwe geestelijke of sociale aanschouwingen en ook hiervan moest hun kunst de terugslag ondervinden (...)’.⁴⁵ De standpunten van de literaire Tachtigers, geformuleerd door de dichter Willem Kloos (1859-1938), golden evenzeer voor de beeldend kunstenaars binnen deze groep: verbeeldingen van de bewegingen van de ziel.⁴⁶ De schilders zochten net als Kloos voorbeelden in de Griekse en Romeinse klassieken en in de grote Engelse romantische dichters als Wordsworth, Shelley en Keats, Tennyson en James Leigh Hunt, Algernon Charles Swinburne en de Rossetti’s.⁴⁷ In diverse publicaties verwees men – hoewel algemeen gesteld – naar de onmiskenbare invloed van de Prerafaëlieten. Auteur Jan Knoef (1896-1948) verwoordde het in *Een eeuw Nederlandse schilderkunst* in 1948 als volgt: ‘Hun archaïsme was waarlijk allen, die de werkelijkheidskunst hunner dagen moe



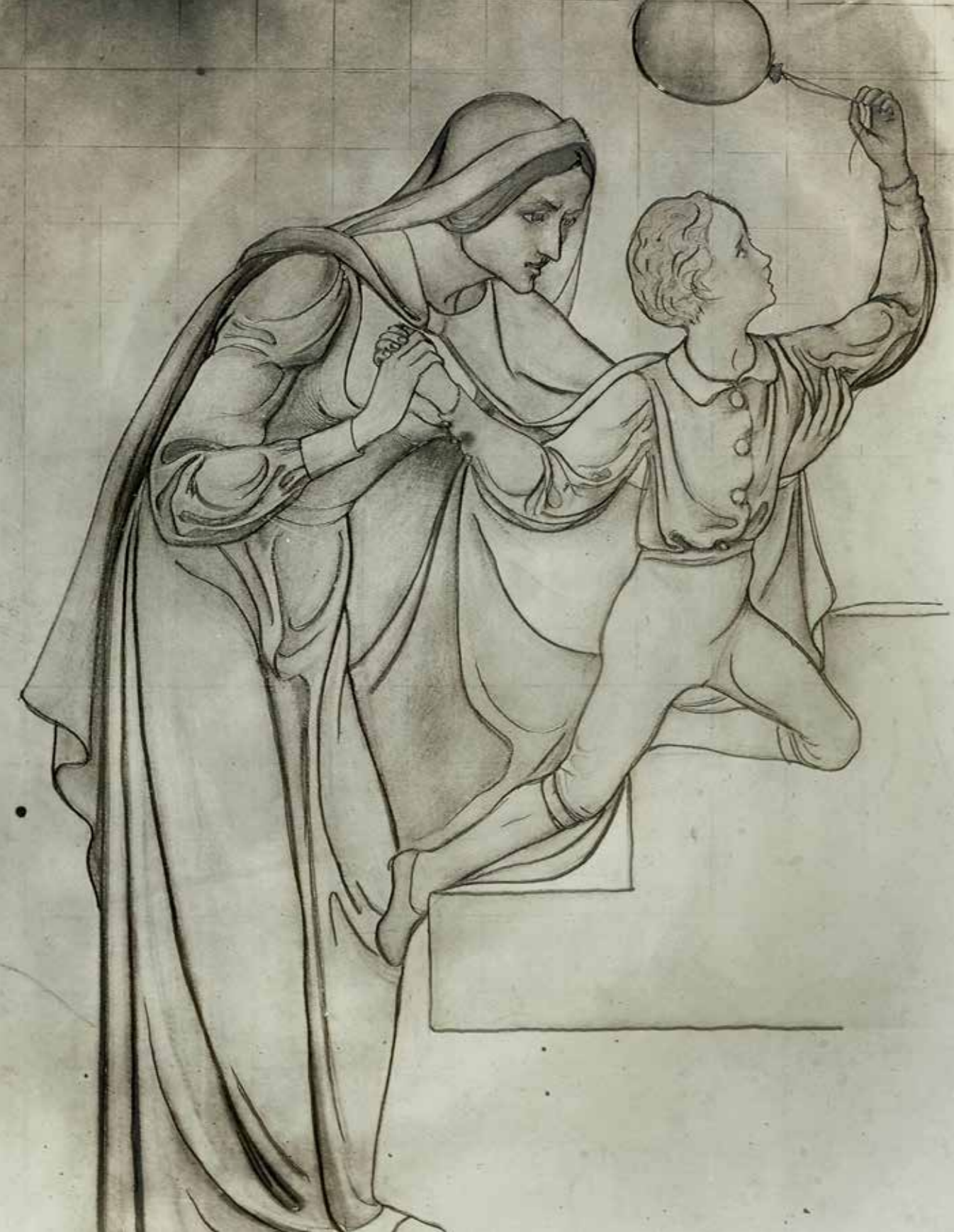
15 Rossetti, D.G. *Rêverie* (detail), 1868, gekleurd krijt op papier, 81 x 71 cm, particuliere collectie



16 Derkinderen, A.J.
voorstudie voor de *Eerste Bossche wand*, ca. 1890,
potlood en tempera op papier, 80 x 180 cm,
Rijksmuseum, Amsterdam



17 Derkinderen, A.J.
voorstudie voor de *Eerste Bossche wand* (detail, *De intocht van Hertog Hendrik*), 1892,
potlood op papier,
RKD, Den Haag



18 Derkinderen, A.J.
voorstudie voor *Moeder met knaapje* van
De trap des levens, 1895-1900,
kleurpotlood op papier, 63 x 50 cm,
Rijksmuseum, Amsterdam

waren, uit het hart gegrepen. (...) De kunst dezer schilders is rijk aan inhoud. Ten dele wordt ze bewogen door, is ze vervuld van een neomysticisme, anderzijds is haar een verfijnd aesthetiseren eigen, waarin men wat het eerste betreft de afspiegeling ziet van dichters als de Rossetti's, Morris, voor het tweede van morbide schoonheidslieveden als Wilde'.⁴⁸ Het contemporaine kunsttijdschrift *De Nieuwe Gids* - opgericht in 1885 door de al eerder genoemde Kloos, door dichter en geleerde Albert Verwey (1865-1936), psychiater, wereldverbeteraar en schrijver Frederik van Eeden (1860-1832), advocaat en schrijver Willem Paap (1856-1923) en journalist Frank van der Goes (1859-1939) - vertolkte deze standpunten van esthetiek, van de droom van de schoonheid.

Krachtenveld van kunsttijdschriften

Van 1885 tot 1895 was *De Nieuwe Gids* leidend, maar interne discussies over de noodzaak van maatschappelijke veranderingen werkten als een splijtzwam. *De Nieuwe Gids* moet vanaf 1895 haar positie afstaan aan de dan verschijnende *De Kroniek* onder leiding van journalist en politicus Pieter Lodewijk Tak (1848-1907). Vermaatschappelijking en vergeestelijking, zo zouden de onderliggende krachten, die eigenlijk elkaars tegenpool vormden, genoemd kunnen worden. Een tijd lang, met name in de jaren negentig, gingen deze krachten samen op. Henriëtte Roland Holst nam als slotwoord in haar eerste poëziebundel op: 'Hoe door het inzicht der onvolkomenheid van ons zintuiglijk weten, de Geest geleid wordt tot de beginselen der Goede Mystiek'. Daarmee vatte ze de overgang in levensvisie van de Tachtigers naar de generatie die zich aan het eind van de eeuw manifesteerde goed samen. Van een ontwikkeling van puur esthetisch welbehagen in de zintuiglijke schoonheid naar het zoeken van een diepere zin achter de waarneembare realiteit, uit de narcistische zelfbespiegeling in de ivoren toren naar een zich dienstbaar stellen in maatschappelijk verband.⁴⁹ Het tijdschrift *De Kroniek* was vertolker van de artistieke en literaire avant-garde. Ook hierin ontbrak een waardeoordeel over de Prerafaëlieten niet. Met name Rossetti was onderwerp van de recensies, naar aanleiding van de door zijn broer William Michael geschreven biografie. Veth was in 1895 bijzonder te spreken over de begeleidende portrettekeningen, met name over de introverte zeldzame blik van zielvolle sturende ogen uit het fijne en stil weergegeven raadselachtige gezicht van Elisabeth Siddal.⁵⁰ Het kunstenaarsechtpaar Richard en Henriëtte Roland Holst ging voorbij aan die zwoele sensualiteit van Rossetti, maar roemde juist zijn verstilde personages. De 'reflectieve wending' werd door Rossetti gevangen in een 'poëtische herinnering', waardoor een onbezielde ding bezielde raakt en 'het bewuste leven dat eraan voorbij is gegaan reflecteert...'⁵¹. Volgens hen was de schoonheid in Rossetti's werk 'als een absolute macht, buiten en boven den mensch bestaande, de poëzie haar alleen onderworpen...'⁵² Via

vriendschap in Londen met onder anderen de veelzijdige kunstenaars Charles Hazelwood Shannon (1863-1937) en Charles De Sousy Ricketts (1866-1931), probeerde Roland Holst voor een expositie van de Etsclub in 1894 'een aantal Rossetti's en boeken van William Morris' (1834-1896; ontwerper en geestelijk vader van de Arts & Crafts movement) te strikken.⁵³ Het lukte niet voor de Etsclub, maar wel voor de in september-oktober van hetzelfde jaar gehouden zevende tentoonstelling in Pulchri Studio te Den Haag.⁵⁴ Criticus Johan Gram schreef daarover voor *De Nederlandsche Spectator* een recensie die getuigt van de wetenschap op een keerpunt te staan in de beeldende kunst. Hij wees op het belang van Morris en de eveneens veelzijdige kunstenaar Walter Crane (1845-1915) voor de boekkunst en ziet mogelijkheden tot aansluiting met het werk van Nederlandse kunstenaars.⁵⁵ In het album van de Etsclub uit 1893 en 1895 - vlak voor de ontbinding van deze club vanwege uiteengaande richtingen - bevonden zich zowel symbolistische als lineair getinte prenten van de dan de Etsclub verbonden kunstenaars als Haverman, Thorn Prikker, Toorop en Veth. Het echtpaar Roland Holst dichtte aan Rossetti een belangrijke betekenis toe in socialistische gemeenschapskunst. In zijn introversie en individualistische karakter zagen zij een afwijzing van het moderne kapitalistische maatschappij.

Een voortzetting van deze kunstopvattingen is verwoord in het Belgische kunsttijdschrift *Van Nu en Straks* dat van 1893-1894 en van 1896-1901 uitkwam. In hun theoretische uitgangspunten van het gemeenschapsgevoel boven het individualisme, boven de schoonheid, staan ze min of meer tegenover *De Nieuwe Gids*. Medeoprichter August Vermeylen (1872-1945) - tevens dichter, romanschrijver, criticus, essayist en kunsthistoricus - verwoordde het als volgt: 'Niet dat individuele oprechtheid, trouw aan het eigen oorspronkelijke zelf, ons niet als een onmisbare vereiste van alle kunst voorkwam: de geringste poging tot gefnuik van 's kunstenaars vrijheid zouden we heiligschennis genoemd hebben. Maar we trachtten het individualisme in harmonie te brengen met het gemeenschapsgevoel: alle leven, ook in het meest verenkelde verschijnsel, was toch organische samenhang, en waar dit besef werd kon individualisme niet meer zijn het uitdrukken van het strict-bijzondere alleen, van het uitsluitend-eigene in de psyche des dichters, maar van de volledige ziel, met al wat ze persoonlijks had en tevens al wat haar aan menselijkheid gemeen was met andere mensen.'⁵⁶ De eerste reeks van *Van Nu en Straks* presenteerde daarom de vernieuwing van de literatuur nadrukkelijk als onderdeel van een veel ruimer artistiek gebeuren, waarvan ook de beeldende kunst deel uitmaakte.⁵⁷ Ook zij zochten ondermeer aansluiting bij Crane en Morris: met hen droomde de Vlaams architect, schilder en decorateur Henry van de Velde (1863-1957) 'van een nieuwe gemeenschapskunst rijzend in het teken van een al-bevrijdend communisme'.⁵⁸

Onderlinge wisselwerking

Invloedrijke kunsttijdschriften bestonden aldus naast elkaar. In *l'Art moderne* is zelfs geschreven over de komst van *De Nieuwe Gids*.⁵⁹ *l'Art moderne* werd in Nederlandse kunstenaarskringen gelezen. Philippe Zilcken (1857-1930), Veth en Derkinderen kenden het blad vanzelfsprekend ook.⁶⁰ Zilcken droeg af en toe bij, waarschijnlijk voor de onregelmatig verschijnende rubriek 'Gazette de Hollande'. Er was een internationale uitwisseling van kunstbeschouwingen. Zie bijvoorbeeld de recensie van J. Staphorst (pseudoniem van Jan Veth), 'Tentoonstelling van de 'Société des Vingt' in het Panorama te Amsterdam, *De Nieuwe Gids* IV (1888/1889). Gedeeltes van deze recensie werden in het Frans overgenomen in *l'Art moderne* 1889, nr. 29, p. 228 ('Les XX à Amsterdam'). Van Veth werden artikelen geplaatst in *l'Art Moderne*. En andersom werd een stuk van William Michael Rossetti met de vertaling van Rossetti's biografie in 1895 geplaatst in *De Kroniek*.

Ook buiten de tentoonstellingen van *Les XX* besteedde het blad *l'Art moderne* veel aandacht aan de activiteiten van de leden van de groep en hun invités. Via *Les XX* geïntroduceerde nieuwe stromingen werden in *l'Art moderne* met uitleg begeleid. De vereniging *Les XX* 'bleef niet beperkt door politieke grenzen, maar inviteerde elk jaar de beste kunstenaars, letterkundigen en musici van het buitenland en zóódoende werkte zij krachtig mede tot eene herleving der letteren en der muziek welke beweging zich over geheel Europa uitbreidde'.⁶¹ Naast Toorop werkten o.a. mee de kunstenaars Ferninand Knopff (1858-1928), James Ensor (1860-1949), Henry de Groux (1867-1930), Constantin Meunier (1831-1905) en Theo van Rijsselberghe (1862-1926).

Het gebeurde in die tijd vaker dat kunsttijdschriften artikelen van elkaar overnamen. Zo werden August Vermeylens (1872-1945) beschouwingen over 'Kunst in de vrije gemeenschap' herdrukt in *Architectura* (december 1894 - januari 1895). Hij sloot in zijn overtuiging aan op die van Derkinderen en Veth.⁶² Vermeylen betoogde dat "rythmus" het innerlijk-bindend element was, de 'harmonischen samenhang van individu en gemeenschap, van kunstwerk en maatschappelijk leven, en harmonischen samenhang in het kunstwerk zelf'. Daarom zou volgens hem in de maatschappij 'een natuurlijke orde het op den uiterlijken dwang winnen (...)'.⁶³ Verweij – geestelijk vader van de ontwerpen in de Beurs van Berlage – deelde deze optiek en voelde zich daarom eerder thuis bij het kunsttijdschrift *Van Nu en Straks* dan bij *De Nieuwe Gids*.⁶⁴ Hij nam in *De Nieuwe Gids* zelfs openlijk afstand van de visie van zijn mentor Kloos, die naar zijn mening de schoonheid vergoddelijkte, wat hij later 'de vormlooze emotie en geestloze gewaarwording' noemde.⁶⁵ Er waren meer Nederlanders die *Van Nu en Straks* zagen zitten. Van de Velde, die ook lid was van de kunstkring Les XX in Brussel, had voor de ornamentatie

een beroep gedaan op Gerrit Willem Dijsselhof (1866-1924), Toorop, Veth, Thorn Prikker en Roland Holst. Derkinderen was ook gevraagd, werd vermeld, maar werkte uiteindelijk niet mee. Van de Velde zocht steun in het Noorden omdat de nieuwe kunst in het Zuiden door niemand verdedigd werd: 'Men bestrijdt ons hardnekkig, door alle middelen. Indien we niet een weinig toegevendheid vinden bij de Hollanders zijn we kapot'.⁶⁶

Bij de Negentigers van het al eerder genoemde kunsttijdschrift *De Kroniek* is van een dergelijke wisselwerking geen sprake. Dit weekblad van Tak was niet alleen sterk maatschappelijk gericht, maar kon ook bogen op goede inlichtingen over het doen en laten van allerlei kunstenaars in binnen- en buitenland. *De Kroniek* stond afwijzend tegenover de ontwikkelingen in Vlaanderen. Naast Tak als hoofdredacteur, waren de auteurs Veth, Diepenbrock, Roland Holst en Van der Goes. De oprichting kwam voort uit verlangen om nieuwe en op de maatschappij geënte ideeën, die ook de kunst betroffen, ter discussie te stellen. Hiermee in verband stond een sterk gegroeide belangstelling voor de ontwikkelingen in Engeland, die vooral uitging naar de Pre-Rafaelieten Crane en later ook Morris. Crane's boek *The Claims of decorative art* werd in 1894 vertaald en bewerkt door Veth onder de veelzeggende titel *Kunst en samenleving*. De ethisch getinte aesthetica die daarin wordt verwoord, waarbij een nauw met het alledaagse leven ambachtelijke en decoratieve kunst wordt gepropageerd, is in Nederland niet zonder uitwerking gebleven. Van groot belang was ook het eerder aangehaalde verblijf van Roland Holst in Londen in de winter van 1894, waar hij zoals gezegd persoonlijke contacten legde met Morris, Crane, Ricketts en Shanon.

Roland Holst, die ook had meegewerkt aan de eerste jaargang van *Van Nu en Straks*, wijdde zelfs in een van de eerste nummers van *De Kroniek* (13 januari 1895) een hoofdartikel aan de 'Vercieringskunst' waarin hij de haast en de onzuiverheid van de kunstproducten 'der jongere Belgen' veroordeelde en de opmaak en inrichting *Van Nu en Straks* 'een schromelijke vergissing' noemde.⁶⁷ Roland Holst had zichzelf inmiddels ook op het terrein van deze kunstvorm begeven, zo blijkt ondermeer uit zijn *Monnikskapen* (afb. 6). In het feit dat in het zuiden de band tussen het individu en de gemeenschap voor alle kunstenaars iets vanzelfsprekends bleef, toonde zich het belangrijkste algemene onderscheid tussen de vernieuwing in de Noordelijke en Zuidelijke Nederlanden. Binnen het ontstane gemeenschapsbesef zagen Derkinderen, Roland Holst en Thorn Prikker plek voor een stevige verankering van kunst en kunstenaar in de samenleving. Roland Holst zag niets in het verbeelden van schoonheid, wat voor hem een leeg begrip was.



19 Derkinderen, A.J.
ontwerp voor een muurschildering voor
het gebouw van de Algemene Levensverzekering
te Amsterdam, 1899,
houtschool op papier, 240 x 164 cm,
Centraal Museum, Utrecht



20 Derkinderen, A.J.
Premonstratensers, 1884,
olieverf op doek,
77,5 x 102 cm,
Noordbrabants Museum,
's-Hertogenbosch



21 Millais, J.E.
Mariana (detail), 1851,
olieverf op paneel, 59,7 x 49,5 cm,
Tate, Londen, Engeland



22 Derkinderen, A.J.
Triptiek met de kinderen Paul, Bessy en Arthur Tutein Nolthenius, 1894,
tempera op doek, 122 x 195 cm,
Particuliere collectie



23 Toorop, J.
Orgelklanken, 1889-1990,
 potlood, zwart en gekleurd krijt
 op karton, 54 x 69 cm,
 Kröller-Müller Museum, Otterlo

In Nederland adviseerde de gezaghebbende conservatieve kunsttheoreticus en schrijver Joseph Alberdingk Thijm (1820-1889) in de *Nederlandsche Kunstbode* niet langer alleen de natuur weer te geven. De schilders van de Haagse School konden wat hem betreft met hun ruwe, flodderige en groezelige voorstelling letterlijk ‘opdoeken’. Hij zag in de Middeleeuwse kunst – de synthese tussen geest en stof – een innige harmonie tussen kunst en maatschappij.⁶⁸ Auteur en criticus Carel Vosmaer (1826-1888) voegde hieraan toe dat het idealisme stelselmatig was uitgesloten. Fantasie, poëzie, tragiek en historie werden verwaarloosd. Vosmaer zag daarom graag een terugkeer tot de klassieke oudheid en de kunst van Rafaël, waarin natuur en idealisme waren vervlochten.⁶⁹ Daarmee haakte Vosmaer in op de beginselen van de Prerafaëlieten.

Relatie met de kunsthandel

Hoe staat dit alles in relatie tot de kunsthandel? Vanaf 1840 begon de kunsthandel zich in toenemende mate te specialiseren in eigentijdse kunst vanuit kunstcentra als Londen en Parijs. Met name in de periode na 1875 verliep een belangrijk deel van de distributie van eigentijdse kunst via de kunsthandel. Er bestond een internationaal netwerk van professionele handelaren dat op grote schaal het werk van eigentijdse kunstschilders aankocht en distribueerde.⁷⁰ De overheid speelde daarin nauwelijks een rol van betekenis. Alleen de regionale overheden waren sterk betrokken bij de tentoonstellingen van levende meesters in de tweede helft van de negentiende eeuw. Daarbij was het opvallend dat uit alle windstreken Europese inzendingen kwamen.⁷¹

In Rotterdam werd door kunsthandel Mastenbroek, in Den Haag door E.J. van Wisselingh en Co en kunsthandel Maison Goupil al geruime tijd ‘goede Franse kunst’ geïmporteerd – waaronder Daubigny (1817-1878), Jean-Jacques Rousseau (1712-1778), Jean François Millet (1814-1875) en Jean-Baptiste Camille Corot (1796-1875) – andere buitenlandse kunst leek nauwelijks voor te komen.⁷² Hierin kwam verandering toen een groep kunsthandels, waarvan Van Wisselingh en de Rotterdamse firma Oldenzeel deel uitmaakten, steun begon te verlenen aan pioniers van de naderende nieuwe kunst, zelfs toen die uiting nog zeer zwak was.⁷³ Zo heeft door toedoen van de kunsthandel ook *Les XX* in 1889 en 1892 in Nederland geëxposeerd, als eerder genoemd, waardoor de Nederlanders in eigen land met eigen ogen de nieuwste ontwikkelingen in het buitenland kon waarnemen. Naast deze activiteiten, droegen ook de op grote schaal verspreide reproducties eraan bij dat men in Nederland ondermeer bekend raakte met de Prerafaëlieten en de Arts & Crafts Movement. Ook de ontwikkelingen in eigen land volgde de kunsthandel op de voet. Oldenzeel presenteerde bijvoorbeeld in november 1891 werk van Toorop. Door tegenstanders werd dit juist als pure speculatie gezien, omdat het nog slechts zou gaan om de grote

winsten.⁷⁴ Van Wisselingh had een bijzondere positie in het geheel. Bij hem zou geen sprake zijn van het handelen uit winstbejag, aldus Veth, want daar was nooit iets lelijks te vinden, omdat hij de smaakvolste kunsthandelaar in het land zou zijn.⁷⁵ Aan hem werd een rol toebedeeld als kunstkenner ‘aan wien de moderne kunst veel verplichting heeft ...’⁷⁶ Dat was niet voor niets. Hij onderhield een goede relatie met *Les XX* waar hij exposities regelde voor Nederlandse kunstenaars als George Hendrik Breitner in 1886.⁷⁷ Deze promotor van Marius Bauer, George Hendrik Breitner, Willem Witsen en Willem de Zwart zorgde eveneens voor de promotie van Matthijs Maris, van wie hij vijf werken meenam naar de Edinburgh International Exhibition in 1886. Daarop volgde in 1889 een uitnodiging van de Fine Art Society in Londen om aldaar een verkoopexpositie te organiseren van Hollandse eigentijdse kunst.⁷⁸ In hetzelfde jaar lukte het door zijn bemiddeling om de Engelse schilder James Abbott McNeill Whistler (1834-1903) en zijn vrouw naar Nederland te laten komen. Ter versterking van zijn internationale positie, had Van Wisselingh eveneens een kantoor in Londen. Van Wisselingh was bekend met het werk van de Prerafaëlieten en de Arts & Crafts Movement. Hij zorgde mede voor de aansluiting van Nederlandse kunstenaars op de kunststopvattingen van William Morris. Vanuit die hoek van de gemeenschapskunst zette Van Wisselingh de sierkunstenaars Dijsselhof, Carel Adolph Lion Cachet (1864-1945) en Theo Nieuwenhuis (1866-1951) op de voorgrond. Van Wisselingh dreef niet alleen een meubelwerkplaats, waar deze kunstenaars hun ontwerpen konden uitvoeren, maar richtte zich in de Nieuwe Kunst ook op de boekdrukkunst. Dijsselhof kreeg ondermeer de opdracht tot boekversiering van de eerder genoemde *Kunst en Samenleving* (zie afb. 50). Van Wisselingh was gelieerd met de boekhandel en uitgeverij van Scheltema en Holkema, die boeken produceerde over de Nieuwe Kunst. Dankzij deze combinatie – de eerder genoemde recensies en betogen in kunsttijdschriften en de door de kunsthandel ondernomen activiteiten en georganiseerde tentoonstellingen – raakte men in Nederland bekend met de nieuwe kunststopvattingen uit binnen- en buitenland. ‘Wie modern wilde zijn, moest verder terug dan die vermaledijde periode’.⁷⁹

Involed op Nederlandse kunstenaars, kunst der bezinning en bezieling

In de tijd van industriële ontwikkeling, kapitalisme en opkomst van socialisme en anarchisme kwamen in de kunst van het fin-de-siècle twee facetten sterk naar voren: middeleeuwse mystiek en socialisme, thema’s van de Prerafaëlieten. De sociale misstanden met grote verschillen tussen arm en rijk en werkloosheid werden algemeen gezien als argumenten waarop de industriële revolutie, de economische vooruitgang en het grootkapitaal veroordeeld moest worden. Dit bijna utopisch terugverlangen naar de middeleeuwen werd voor

een belangrijk deel ingegeven door onvrede met de contemporaine sociaal-maatschappelijke situatie. Veel kunstenaars en schrijvers zagen de middeleeuwen als een model voor de tijd toen alles nog in evenwicht was. De middeleeuwse maatschappij was overzichtelijke en begrijpelijk, de gildenstructuur zorgde min of meer voor een ideale vorm van arbeidsverdeling. De vlucht in de mystiek had te maken met de behoefte aan vergeestelijking, een opgaan in een ideaal, een zuivere levenswijze en een zich laten gaan in de mystiek, aangezien men bij de technische verworvenheden alleen geen bevrediging vond. Facetten, die zoals eerder genoemd eveneens herkenbaar zijn in het werk van de Prerafaëlieten. Een aantal Nederlandse kunstenaars bleek daarom vatbaar voor invloed door deze Engelse broederschap. Naar verluid, raakten zij bekend met hun werk door recensies in de kunsttijdschriften, door het populaire medium van reproducties en deels door eigen reizen naar Londen of naar Parijs (waar Millais en Holman Hunt exposeerden). In België werden de Prerafaëlieten erg gewaardeerd in de avant-garde kringen als *Les XX* en dit had zijn weerslag op o.a. Toorop en Thorn Prikker die aan de Vingt-tentoonstellingen in Brussel deelnamen, net als Franse, Duitse en Engelse collega's. Het socialisme werkte uit in gemeenschapskunst bij Roland Holst, Derkinderen en Veth, de mystiek kreeg uitwerking in een broeierige atmosfeer bij Toorop en Thorn Prikker.

Het betrof een kentering in de kunst. Voor kunstenaars als Toorop en Roland Holst betekende het een overgang van het dan geldende impressionisme naar het symbolisme. Kleuren, maar vooral lijnen kregen een nieuwe betekenis. De kunst uit vroegere eeuwen had hun aandacht vanwege de neiging tot stilering en deformatie. Ze vonden hun inspiratie in middeleeuwse bijbelillustraties, in werk van onder anderen Albrecht Dürer en Botticelli, en daarnaast ook in de kwijnende vrouwengestalten van de Prerafaëlieten. Deze ontwikkeling vond plaats in nauwe samenhang met de literaire beweging van Tachtig en Negentig, met Willem Kloos, Albert Verwey, Herman Gorter, Frederik van Eeden. Vandaar dat er ook een direct verband bestond met *De Nieuwe Gids*, als vertolker van de literaire beweging. Door de onstuitbare groei van het kapitalisme begon het aanvankelijk vrijblijvende intellectuele leven rond *De Nieuwe Gids* zich meer op de samenleving te richten en minder op de ‘allerindividueelste expressie van de allerindividueelste emotie’, de definitie die dichter Kloos aan kunst gaf. Later – toen *De Nieuwe Gids* niet meer voldeed in de ogen van de vernieuwers – ging men verder met *De Kroniek* (1895), als vertaler van de vernieuwende richtingen in de kunst. In relatie tot *De Nieuwe Gids* en *De Kroniek*, werd in 1891 De Haagsche Kunstkring opgericht door beeldend kunstenaar Théophile de Bock. Het was bedoeld als aanvulling op de behoudende Haagse kunstenaarsvereniging Pulchri, om ruimte te creëren voor nieuwe uitingen van jonge kunstenaars en fungeerde als een belangrijk contactpunt, waar men – zowel beeldend kunstenaars als literatoren,

acteurs en musici – kennis kon nemen van het internationale kunstgebeuren. Er werden ondermeer lezingen gehouden door de dichter Paul Verlaine en door Joséphin Péladan, leider van de mystiek-religieuze Ordre de la Rose+Croix. Ook exposeerden Belgische kunstenaars van *Les XX* in Den Haag en werd er voor het eerst in ons land een tentoonstelling gehouden van Vincent van Gogh.⁸⁰ Vertegenwoordigers bij uitstek van het fin-de-siècle in de Nederlandse schilderkunst waren Toorop, Roland Holst, Derkinderen, Thorn Prikker en Veth. Hun vernieuwende kunst was reden voor de uitnodiging in 1894 om Nederland in Antwerpen te representeren op de *l'Association de l'Art* tentoonstelling, die tot doel had de nieuwe richtingen in de kunst, zoals die zich vooral in Frankrijk, België en Nederland voordeden, aan een groot publiek te tonen.⁸¹

Richard Roland Holst

Een verslinder van de Nieuwe Gids - samen met medestudenten aan de Amsterdamse Rijksacademie voor Beeldende Kunsten - was de kunstenaar Richard Nicolaüs Roland Holst (1868-1938).⁸² Terwijl hij tijdens zijn leerjaren op de academie overtuigd impressionist was, wendde hij zich samen met zijn vriend Jan Veth rond 1890 af van het impressionisme richting de monumentale kunst. Net als anderen van dezelfde generatie wilden ze niet langer de waarneembare werkelijkheid weergeven, maar waren ze op zoek naar diepere betekenissen. *l'Art pour l'art* had in hun ogen afgedaan. Het ging hen om het wezen van de dingen achter die uiterlijke verschijningsvorm.

Roland Holst wendde zich ter inspiratie tot de literatuur, wat hem de toentertijd negatief bedoelde titel van een litterair kunstenaar opleverde. Waarom dit negatief moet zijn, begreep criticus A. van der Boom niet. In *Pen en Penseel, Critisch Bulletin* uit 1947 zag hij dat vergeten wordt ‘dat sinds onheuglijke tijden tot kort geleden alle grote kunst sacraal- of litterair-symbolisch is geweest in diè zin, dat zij bepaalde ideeën vertolkte en door haar voorstellingen vaak andere dingen te zeggen had’. Hij zag in die zin een relatie tussen Roland Holst en de werken van middeleeuwse glazeniers, van vertolkers van *Roman de la Rose* in miniaturen, van Dürer met zijn *Apocalypsis*, van Poussin met zijn *Herders van Arcadië*, van William Hogart in zijn *Marriage à la mode*-cyclus, van Palmer, de Nazareners, Beuronners, Puvis de Chavannes.

Hij noemde in een adem ook de latere Prerafaëlieten.⁸³ Daarmee haakte hij in op eerdere publicaties. De vrouw van Richard Roland Holst, dichteres Henriëtte van der Schalk, beschrijft in haar werk *Kinderjaren en de Jeugd van R.N. Roland Holst*, hoe haar man – toen nog niet bewust van zijn wending - dat hij bewondering had voor de Franse proza-literatuur en dat hij Flaubert, Zola en De Goncourts las. En omdat



24 Toorop, J. Melancholie, 1891, pen en aquarel op papier, 55 x 65 cm, Kröller-Müller Museum, Otterlo



25 Toorop, J.
Moederschap, 1891,
pastel op karton, 65 x 73 cm,
Kröller-Müller Museum, Otterlo

de uitingen van Vlaamse en Duitse symboliek voor Roland Holst als niet-Katholiek ontoegankelijk waren, trok hij naar Verlaine, Baudelaire en naar Maeterlinck, voor wiens wereld Roland Holst de hoogste bewondering had.⁸⁴ Zijn vrouw noemde ook dat haar man zich tot de Engelse beeldende literatuur wendde, ondermeer van Rossetti, William Morris en Walter Crane. Roland Holst bewonderde de Moxon-editie van Tennyson's verzen uit 1857, waarin illustraties van Rossetti, Millais en Holman Hunt waren opgenomen.⁸⁵

Imponerende kennismakingen

Tijdens zijn bezoek aan Londen van eind 1893 tot begin 1894 - waarover hij zelf zegt '...ik wil in de Engelsche kultuur van 'applied' art gaan snuffelen' - leerde hij William Morris kennen. Zijn interesse in Morris meldde hij in 1894 in een brief aan Veth, vlak de voor de uiteindelijke ontmoeting in februari. Het contact dat slechts enkele uren duurde, was desondanks één van de belangrijkste ontmoetingen uit het leven van Roland Holst. Tien jaar later herinnerde hij zich zijn bezoek aan Morris in een recensie van *Kunst en maatschappij*, al vertelde Roland Holst daarin niet uitvoerig waar de twee toen over spraken behalve het boekdrukkersvak. Morris vertelde over Gerard Leeuw, de oudste Hollandse blokboekdrukker uit Gouda. Samen hebben Roland Holst en Morris er schik in dat hij de harde g eerst niet kon zeggen.⁸⁶ Hammacher beschrijft hoe beeldend Roland Holst kon verhalen over zijn korte aanraking met Morris.⁸⁷ Ondanks de korte ontmoeting, was Roland Holst zeer onder de indruk van Morris, hij relateert er zelfs zijn overstap tot het socialisme aan.

'Ik was eigenlijk nog maar een jongen, en van socialisme wist ik niets, ik kwam met een aanbeveling van Walter Crane, en met een groote bewondering voor de eerste boeken die Morris toen juist gedrukt had, ja, en ook nog eerde ik in Morris den vriend van den gestorven schilder en dichter Rossetti. (...) Toen hij dood was liet de gedachte aan hem mij niet los. Toen eerst vatte ik dat hij iets begrepen had dat nog geen ander kunstenaar begrepen had zo goed als hij, en ... men mag wel iets gemoedelijk zeggen, ook al heeft 't geen gewicht, - dat mijn vrouw en ik socialisten werden kwam door zijn invloed allereerst.⁸⁸ Hij ontmoet in Londen ook de literaire kunstenaars Ricketts en Shannon, met wie hij een vriendschap sluit en die hem meer leren over de grafische kunsten.⁸⁹ Zij lieten hem reproducties van werken van Rossetti en Morris zien.⁹⁰ De 'meester der dichterlijke symboliek Dante Gabriël Rossetti' heeft direct de bewondering van Roland Holst.⁹¹ In een brief aan Verwey van februari 1894 vertelt hij over zijn bezoek aan Britse musea als de National Gallery: 'Daar is hier nu een tentoonstelling van Italiaansche kunst van tusschen de dertiende en vijftiende eeuw, en als die, met wat er in de overrijke musea is, je niet helder bewijst dat er in 't veel geprezen moderne niet meer zit

dan een gracelijke beweging en de charmante voordracht van louter zinnestreling...'. Dit waren precies de tijdperken die ook voor de Prerafaëlieten als voorbeeld golden vanwege de echtheid, eerlijkheid en naïviteit van de kunst. Het is dus moeilijk vast te stellen of Roland Holst deze kunst zelf 'ontdekte' of dat hij hier op was geattendeerd via (de kunst van) de Pre-Rafaëliëten. De kennismaking met de kunst van Ghirlandaio, Giotto en de Egyptenaren deed de Nederlander in dezelfde brief aan Verwey het impressionisme en zijn vroegere inspirator, maar nu als 'oppervlakkige' bestempelde Breitner volledig afvallen.⁹² Na zijn verblijf in Londen stopt hij met het maken van schilderijen en legt zich toe op de lithografische prentkunst. Zijn vroege werken als *Maeterlinck's Pelleas*, *Helga's Intrede*, *Ananké* zijn weergaven van alle voornoemde invloeden op Roland Holsts tekenkunst.

Herkenbare invloed

Invloed vanuit de Prerafaëlieten liet zich vooral vertalen in de melancholische sfeer in het werk *Helga's Intrede* (afb. 9), evenals het lineaire-compositorische karakter. Henriëtte Roland Holst noemde het 'een kunstwerk van een verstilde droomerige poëzie, die in de Hollandsche kunst vóór Matthijs Maris zeldzaam was'. Het was een IJslands sprookje 'Gunnlaug Slagentong en Raven de Skald' dat Roland Holst tot inspiratie diende, vanuit de vertaling in het Engels door William Morris en E. Magnusson in 1875.

De sage vertelt over de strijd tussen de twee aanbidders om de hand van de beeldschone Helga, een strijd die voor hen beiden tot de dood lijdten. De lenteachtige omgeving, de vogels maar vooral de witte zwanen wijzen op Helga's reinheid. De afgebeelde zwanen zijn eveneens een letterlijke referentie aan het sprookje, waar gesproken wordt van Helga's zwanenblank gelaat. Helga's haardracht lijkt oorsprong te hebben in invloeden door Rossetti.

Toen de litho *Helga's Intrede* in 1895 bij Kunsthandel Van Wisselingh in Amsterdam werd tentoongesteld, zag kunstcritica G.H. Marius al overeenkomsten met de Prerafaëlieten: 'Het vrouwenkopje met uitvoerig geteekend wonderlijk mooi haar is met de scherp gesneden omtrekken, met de kantige kin, van Pré-rafaelitschen oorsprong'.⁹³ De invloeden betreffen vooral het onderwerp: een gevoelige kwetsbare vrouw, de zogenaamde femme fragile, verrijkt door associaties met het plantenrijk. Het werk vertoont in die zin ook overeenkomsten met de natuursymboliek van Morris. Opvallend is het monogram waarmee Roland Holst het werk signeerde. Rossetti pleegde dit ook vaak te doen. Ook in andere werken is invloed door Rossetti aanwijsbaar. Auteur Bettina Polak legt in 1955 de aquarel *Roman de la Rose* (afb. 8) van Rossetti naast de litho *Un beau sire grave* (afb. 10) en ziet bepaalde beeldelementen in dit werk van Roland Holst terugkomen.

Ze doelt dan op de kleding en het zwaard van de ridder, het hekwerk en het dromerige karakter.⁹⁴ In de periode na Londen werkte Roland Holst in Laren en Huizen, waar hij onder invloed van Ricketts en Shanon lithografeert. In de belangstelling voor de meisjes uit deze dorpen, verbeeld in de werken *Huizer meisje aan de heg* (afb. 11) en *Larense meisjes bezig wol op te winden* (afb. 12), speelde Rossetti wellicht ook een rol in de weergave van de vrouwenfiguren door Roland Holst.

Bij Jan Veth was een soortgelijke invloed te zien in de verbeelding van de vrouwen. Henriëtte Roland Holst herkende bij hen beiden inspiratie in de ‘fijne, vaak zielvolle gezichten der Huizer meisjes’.⁹⁵ Het waren volgens haar ‘zeer onhollandsche typen, delikate poppetjes met wassen teint’. De invloed van de Engelse broederschap werd tot ver na zijn dood telkens opnieuw aangehaald, van de in memoriam geplaatste artikelen in 1939 tot aan de tentoonstelling *Het legaat R.N. Roland Holst*, in 1979 gehouden in het Rijksprentenkabinet: ‘Hij was de geestverwant, een volgeling van William Morris en de ideële, stijlvolle en vroom gezinde schilderkunst der prae-Raphaëlieten was hem in hooge mate sympatiek. De schilderijen van Rossetti, die van Millais, de mooie illustraties van dezen laatste voor de Tennyson-gedichten hadden zijn liefde’.⁹⁶

Kritische kanttekening

Roland Holst werd aldus in Nederland beschouwd als exponent van de Engelse Prerafaëlitische beweging, maar dat wil niet direct zeggen dat Roland Holst altijd even lyrisch ten opzichte van zijn Engelse kunstbroeders stond. Uit een brief uit 1933 plaatst hij een kritische noot: ‘Het Pre-Rafaëllitisme in zijn kracht kun je bij wijze van spreken in de grote zaal van het Stedelijk Museum onderbrengen, Maar het z.g. pre-R., dat wil zeggen het afkooksel ervan, dat alle directheid mist van de jeugdwerken van Rossetti en Millais, is een mer-à-boire, waar je misselijk van wordt. De mensen hier in Holland weten van het pre-R. geen snars af. Niets, niets, niets. Zij, die erover kletsen, kennen alleen ‘t afkooksel’. Roland Holst noemt daarbij geen namen, maar deelde ogenschijnlijk op Watts, die zichzelf volgens Van der Boom overschatte door zich te zien als een combinatie van Michelangelo en Titiaan.’⁹⁷

Al eerder had Roland Holst deze overtuiging, al blijft hij dan in algemeenheden praten, namelijk dat ‘Engeland’s invloed vooral steunde op de betoovering van enkele waarlijk groote persoonlijkheden; toen deze gestorven waren stierf die invloed niet alleen in Holland, maar ook in Engeland weg’. Hij zag het overigens uitsluitend als een esthetische invloed.⁹⁸ Roland Holst doelde onder andere op Rossetti, over wie hij nog voor de eeuwwisseling samen met zijn vrouw een studie schreef in de langdurige reeks *Mannen en vrouwen van betekenis in onze dagen* van uitgever Kruseman.⁹⁹ De ‘reflectieve wending’ in Rossetti’s werk

zorgde volgens Roland Holst voor een ‘poëtische herinnering’.¹⁰⁰ Hij betrok in zijn bespreking ook het werk *Ophelia* van Millais, dat volgens hem ‘raakte aan het hoogste dat in schilderen werd volbracht’.¹⁰¹ De studie over Rossetti is onontbeerlijk voor de kennis van zijn gedachten over de Prerafaëlieten. Het werd dermate van belang geacht dat het is opgenomen in de publicatie *In en buiten het Tij* ter nagedachtenis van Roland Holst, waarin zijn belangrijkste beschouwingen en herdenkingen zijn gebundeld.¹⁰²

Decoratieve kunsten

Roland Holst las echter ook Vasari, Burckhardt, Violet-le-Duc en Spengler, zodat er naast de literaire werken nog een tweede bron van inspiratie is: de architectuur. Tezamen bepaalde het de monumentale en decoratieve gerichtheid van Roland Holst. In zijn liefde voor de decoratieve kunst sprak hij vol bewondering en vereering, bijna zonder restrictie over Puvis de Chavannes en in die liefde vond ook de invloed door William Morris een plek, die zich op zijn beurt liet inspireren door het oog voor detail en de toepassing van natuurelementen van de Prerafaëlieten. Geheel in de geest van Morris, ontwierp Roland Holst in 1896 meubels voor hun nieuwe woning. Ook verzorgde hij datzelfde jaar de typografie van Henriettes eerste dichtbundel *Sonnetten en verzen in terzinen geschreven*.¹⁰³ De invloed van Morris’ sociaalartistieke opvattingen reikte verder. Morris stond net als Ruskin – op wie hij zijn theorieën baseerde - een zuivere kunst voor ogen, waar kunstenaars en ambachtslieden inspraak hebben op hoe kunst moet worden vervaardigd. De middeleeuwse samenleving met de vrije ambachtsmannen diende hen tot voorbeeld. Morris en ook Ruskin vormden niet enkel inspiratoren voor de kunstnijverheid, maar waren ook de voormannen van de Engelse socialistische beweging. Beiden waren er van overtuigd dat een kunsttheorie een maatschappijtheorie veronderstelt en vice versa. De vorm van de samenleving heeft weerslag op de toestand van de kunstenaar en diens werk. Ruskin zag hoe in de middeleeuwen vorm en maatschappelijke inhoud samenkwamen in een ‘gebonden kunst’, door Roland Holst ook wel ‘rituele kunst’ genoemd. De werkvreugde, samenwerkingsverbanden en het ambachtelijk meesterschap maakten de middeleeuwen verder tot een goede inspiratiebron. In de burgerlijk- kapitalistische samenleving van de Renaissance had de vrije markt en haar concurrentie geleid tot het verbreken van maatschappelijke verbanden en de scheiding van artistieke disciplines. Ruskin zag een positieve omslag niet gebeuren ten tijde van de opkomende mechanisatie en industrialisatie. Morris was van mening dat industrialisatie uiteindelijk meer vrije tijd zou opleveren, waardoor er meer aandacht mogelijk was voor kunst. Zijn bedrijf Morris & Co – algemeen beschouwd als de voorloper van de Arts & Crafts beweging - maakte meubilair, boekomslagen sieraden, behang en glas-in-lood-kunst.¹⁰⁴



26 Toorop, J.
De drie bruiden, 1893,
potlood en krijt op papier, 78 x 98 cm,
Kröller-Müller Museum, Otterlo



27 Toorop, J.
Les Rôdeurs, 1889-92,
potlood, pastel, waskrijt en inkt op karton, 65 x 76 cm,
Kröller-Müller Museum, Otterlo



28 Millais, J.E.
Ophelia (detail), 1851-1852,
olieverf op doek, 76,2 x 111,8 cm,
Tate, Londen, Engeland



29 a/b/c Toorop, J.
Het Verleden / Het Heden / De Toekomst, allen uit 1903,
 drie tegeltableaus in sektieltechniek, 140 x 300 cm,
 Beurs van Berlage, Amsterdam

Roland Holst zag in Ruskins en Morris' theorie zijn eigen idee weerspiegeld om een socialistische kunst voort te brengen. In *De Nieuwe Gids*, *De Nieuwe Tijd* en *De Kroniek* werden al enige tijd heftige debatten gevoerd over het verband tussen kunst en samenleving, waaraan ook Roland Holst een belangrijke bijdrage leverde door middel van kunstkritieken en kunsttheoretische beschouwingen. De term 'Gemeenschapskunst' deed in Nederland in 1892 opgeld, via Jan Veth. Veth betrok daarin de kunsttheorie van de componist Richard Wagner, die kunst voor het volk wilde bereiken via het samensmelten van de verschillende kunsten. Met de architectuur als basis en aankleding met andere kunst disciplines, kon alle kunst disciplines tot één geheel worden gevormd. De beschouwer zou bij binnenkomst dan een totaalervaring krijgen.¹⁰⁵ Roland Holst zag de legitimatie voor het beoefenen van monumentale schilderkunst vooral terug in Ruskins gedachtegoed en nam diens ideeën vrijwel helemaal over; vrijwel nergens wordt rechtstreeks de invloed van Wagner op Roland Holst benoemd.

Hoe het ook zij, de gemeenschapskunst – in combinatie met het socialistische ideeëngoed – vond bij Roland Holst ondermeer uitwerking in zijn wandschilderingen voor de *Koopmansbeurs* [Beurs van Berlage; 1903] en het hoofdkantoor van de Algemeene Nederlandsche Diamantbewerkersbond [ANDB, 1900].¹⁰⁶ Beide gebouwen waren van de hand van architect H.P. Berlage. Het eerste gebouw illustreert Roland Holst in 1901 met de taferelen *De Handel* en *De Industrie* (afb. 13), het tweede gebouw met drie schilderijen die de indeling van het etmaal in drie fasen symboliseren: 'Sterke Uren van de Arbeid', 'Zachte Uren van de Ontspanning' (afb. 14), en 'Diepe Uren van de Slaap'. Zijn muurschilderingen hadden alle kenmerken van gemeenschapskunst: openbaarheid, ondersteuning van de architectuur, het vermijden van toon- en diepte-effecten. De schilderijen van arbeidssituaties tonen in scherpe en krachtige contourlijnen uitgevoerde stokers, mijnwerkers en transportarbeiders en arbeiders in rust.

Het sterke profiel van de vrouw in het hier getoonde werk *De zachte uren* doet door de rust en kalmte denken aan de door Rossetti verbeelde vrouw aan *Rêverie* (afb. 15). Het vertoont eveneens reminiscenties met het portret dat Burne-Jones maakte van Katie Lewis in 1886, die in dezelfde houding – weliswaar gespiegeld – op een bank ligt met een boek in haar handen. Katie is echter duidelijk aan het lezen, terwijl Roland Holst ervoor kiest om de vrouw starend in het oneindige af te beelden. Gezien de bekendheid van Roland Holst met het werk van Rossetti en Burne-Jones is het niet ondenkbaar dat hij de benadrukking van het profiel van hen heeft overgenomen.

Roland Holst sloot in de thematiek van zijn kunst nauw aan bij de belevingswereld van de arbeidersgemeenschap, opgekomen door de

toenemende industrialisatie. Roland Holst was de eerste socialistische kunstenaar die via zijn kunst de socialistische ideeën in de praktijk probeerde te brengen; een onderdeel daarvan was het belang van een goede werksituatie voor de arbeiders onder de aandacht te brengen, waarbij naast inspanning ook ontspanning hoorde.

Eigen stijl

Dat Roland Holst een eigen vormgeving ontwikkelde en zich langzamerhand losmaakte van de stijl van de Prerafaëlieten en de Arts & Crafts Movement, is te zien in de successievelijke werken voor de Beurs van Berlage (1903), voor de Diamantwerkersbond (1907 en 1913), de Heidemaatschappij te Arnhem (1913-1934), postkantoor Haarlem (1923-1928) en postkantoor Utrecht (1931), Amsterdams Lyceum (1923 en 1928), het Nederlandsch paviljoen op de internationale tentoonstelling van decoratieve kunst in Parijs te 1925, voor het Amsterdamse raadhuis (1929-1930), de Utrechtse Dom (1926 en 1936) en de Algemene Nederlandse Diamantwerkersbond (1937). Hij gaat zich steeds meer richten op geometrische verhoudingen, zoals kunstenaars in de oudheid die gebruikten. Onder invloed van de architectonische vormgeving kwam Roland Holst tot een meer eenvoudige werking van symbolen, waarmee hij afstand nam van de 'hautaine houding van de contemporaine beeldende kunst'. Hij geloofde dat 'door de ontwikkeling der architecturale levenshouding, de gruwel van het kunstsnobisme alleen kan worden vernietigd'.¹⁰⁷

Roland Holst wees consequent de vrije schilderkunst af. Zijn werk bestond uit het maken van affiches, politieke prenten, boekomslagen, toneeldecors, ontwerpen voor muurschilderingen en glas-in-loodramen. Roland Holst bleef hameren op de maatschappelijke en socialistisch dienende functie van kunst: kunst moest voor een breed publiek toegankelijk zijn. Voor verheven ideeën was geen plek, tenzij vertaald in 'schone' vormen.

Antoon Derkinderen

Roland Holst had één grote voorganger, de katholieke kunstenaar Antoon Derkinderen (1859-1925), die Roland Holst sterk inspireerde, ondermeer door zijn muurschilderingen in het stadhuis in Den Bosch (1892 en 1896). De inspiratiebronnen voor het werk van Antoon Derkinderen lagen net als bij Roland Holst op het literaire en architectonische vlak.¹⁰⁸ Hij stond eveneens een vereniging van kunst en maatschappij-ideologie voor. Er bestonden twee opvattingen hoe dat tot stand moest komen. Echter waar Roland Holst monumentale wandschilderingen maakte in dienst van een socialistische gemeenschapskunst, stelde Derkinderen in zijn werken het geloof centraal. Derkinderens ideaal had zijn herkomst in de bijbelse

‘Gemeenschap van Gelovigen’.¹⁰⁹ Derkinderen kon inhaken op de roomse herleving - die zich uitte in de neogotische kerken van architect Pierre Cuypers - en kon daarbij teruggrijpen op de rijke middeleeuwse vormentaal.

Tijdens het onderwijs op de Koninklijke School voor Nuttige en Beeldende kunsten te Den Bosch werkte Derkinderen allereerst onder de directeur en beeldhouwer J.H. Stracké. Stracké behoorde tot Duitse Romantische Christelijke School die in de Nazareners haar begin had.¹¹⁰ Derkinderen verlaat Den Bosch in 1880 voor de Amsterdamse Rijksacademie voor Beeldende Kunsten. ‘Hij kwam uit de nog half Middeleeuwsche ambachtsspheer in den Bosch, opgevoed in de schaduw van de St. Jan, nu plotseling in de groote moderne koopmanstad, waarin neo-renaissancistische verlangens juist bezig waren te ontwaken, naast het zich ontwikkelen en naar boven komen van den arbeidersstand’.¹¹¹ Vervolgens gaat Derkinderen in 1882 met Toorop naar de Academie in Brussel. Bij zijn terugkeer naar Amsterdam een jaar later werd J. Alberdingk Thijm zijn leermeester in Aesthetica aan de Amsterdamse academie. Alberdingk Thijm was de grote vernieuwer van gothiek in Nederland. Hij bracht Derkinderen op het spoor om kunst te maken in dienst van de gemeenschap als in de Middeleeuwen.

Eigenaardig mystiek

De reis van Derkinderen naar Italië (1887) waar hij onder de bekoring van Giotto komt, en de confrontatie met de muurschilderingen van Puvis de Chavannes – de moderne Giotto genoemd - in Parijs op de terugweg leidden tot zijn specifieke symbolistische vlak-decoratieve monumentale stijl.¹¹² Deze buitenlandse invloeden vinden hun eerste uitwerking in *De Processie van het H. Sacrement van Mirakel* (1889) te Amsterdam. De pers herkende het eigenaardig mystieke van het tijdvlak dat over de hele voorstelling lag verspreid. Daarnaast trof hen ‘de vrome toewijding en het innige geloof dat uit de geheele compositie en al haren onderdeelen spreekt’. Het mystieke leek te liggen in de wijze waarop de kleuren tot uiting kwamen. ‘Het is alsof men de oorspronkelijke heldere kleuren door een wit gordijn ziet. Of den schilder hier opzettelijk een offer heeft willen brengen aan den waan van den dag, kan ik natuurlijk niet beslissen, maar het effect is volkomen gelijk aan het vreemde ideaal dat de zoogenaamde vingtisten en vibristen najagen, die de beweging van de dingen willen nabootsen in het volle zonlicht’.¹¹³ ‘Maar men is nu eenmaal in onze eeuw in de profane kunst aan dergelijke excentriciteiten gewoon geraakt en een zeker deel van het publiek schijnt wel op die vreemde kunstgerechten gesteld te zijn. In den streng kerkelijken stijl zijn die kunsten echter zoo misplaatst mogelijk. (...) het is inderdaad te betreuren voor het groote talent, dat uit de schepping van Derkinderen zoo duidelijk spreekt, dat deze knappe artist zich

heeft laten bevangen door die vrees van den dag, die onze naburen zoo eigenaardig noemen “la crainte des chemins battus”’.

Derkinderens eerste wandschildering voor het stadhuis te ‘s-Hertogenbosch – de ‘eerste Bossche wand’ - werd onthuld in 1892. Het werk betrof een omvangrijke wandschildering met daarop een voorstelling die de stichting van de stad ‘s-Hertogenbosch verbeeldt in historische esentialia. Derkinderen had het strak ingedeeld en geschilderd zonder veel suggestie van beweging en perspectief (afb. 16 en 17). Hij sloot daarbij aan op de tapijntwerpen als de *Holy Grail Tapestry. The Failure of Sir Gawaine; Sir Gawaine and Sir Uwaine at the Ruined Chapel* (1895-1896) van Burne-Jones voor Morris & Co. In de pers reageerde de oude garde negatief vanwege de uitgevlakte kleuren en contourens, maar de jonge generatie was wel positief. ‘Er gaat eene suggestieve kracht van deze kunst uit, waaraan wij ons ook voor het werk van een Thijs Maris niet kunnen onttrekken’. Dezelfde recensie roemt iets verderop dat ‘naar den geest der frescoschilderij is alles vlak gehouden, werd door geen schaduwkanten de optiek van reliëf en perspectief in de hand gewerkt, en toch, hoe vrij staan de beelden van elkaar, hoe wijkt het een voor het ander!’¹¹⁴ Jan Veth schreef een begeleidende publicatie.¹¹⁵ Hij roemde daarin het organische geheel van de uitvoering, alsof Derkinderen de muur met uitsparingen zelf zo heeft bedacht. Derkinderen’s werk voegde zich geheel naar de muur, aldus Veth. Hij vond tevens dat de symbolen en schimmige gestalten de ‘algemeene gedachten der mensheid’ weergaven en noemde het om deze reden gemeenschapskunst. Onder het pseudoniem Willem du Tour, vertelde Roland Holst in januari 1892 in *de Amsterdammer* over dit werk – dat volgens hem zoveel verder ging dan de impressionisten en realisten – dat ‘...hij verbeeldt zijn gedachte zoo als hij zich die na veel zuivering tot beelden gedroomd heeft; hij voegt bijeen het mooi van alles dat hem frappeerde, (...) om van dat alles na veel reflectie een werk te maken van harmonie. Zoo is deze kunst een gedachtenkunst te noemen in tegenstelling tot de visioinaire kunst der impressionisten; hier vooral dient op gewezen te worden, tot het wel begrijpen van deze nieuwe kunstuiting’.¹¹⁶

Kunstcritica Maria Viola zag in het werk van Derkinderen ‘den opgang van het episodische naar het zinnebeeldige’. Ze herkende het samenwerken van de kunsten en de dienende functie van de kunst als de grote beginselen voor Derkinderen. Daarom eerbiedigde hij met zijn tweedimensionale werk de platte muur en liet hij zijn beelden de taal der symbolen spreken, aldus Viola.¹¹⁷

Al voor de uitvoering van de eerste Bossche wand was Derkinderen teruggekeerd naar ‘s-Hertogenbosch. In zijn vrije tijd ging hij om met dr. Alphons Diepenbrock, bekende componist en leraar in oude talen met een sterke waardering voor het architectonische idee als van



30 Rossetti, D.G.
The Blezzed Damozel (detail), 1875-79,
olieverf op doek,
National Museums Liverpool (Lady Lever Art Gallery), Liverpool, Engeland



31 Thorn Prikker, J.
De bruid, 1893,
olieverf op doek, 146 x 86 cm,
Kröller-Müller Museum, Otterlo



32 Thorn Prikker, J.
Graflegging, 1892,
potlood en aquarel op papier,
48,5 x 51,5 cm,
Kröller-Müller Museum, Otterlo



33 Thorn Prikker, J.
Pagefiguren met draagbaar, ca. 1892,
 potlood en aquarel op papier,
 44 x 49,5 cm,
 Kröller-Müller Museum, Otterlo

Viollet le Duc, Alberdingk Thym en Cuypers. ‘...ik begrijp nu gelukkige momenten van jaren geleden, wat ik aan Cuypers gehad heb, zelfs aan het gaan door zijn huis en het zien van hem in zijn werk; toen bevredigde mij dat, nu vind ik hetzelfde terug: de Eenheid van Leven, die de grootheid der Middeleeuwen was, de groote klokkengalm der Waarheid, die zonder smart is en den hechten ideeënbouw, als een koepel boven de aarde’.¹¹⁸

Kunst en ambacht

Derkinderen keerde steeds meer terug naar zijn jeugd en daarmee tot opvattingen over de middeleeuwen. Het is te zien in de techniek die hij toepaste, maar evenzeer in de door Derkinderen geuite visie dat ambacht en kunst te onzaliger ure gescheiden waren, dat de kunstenaar in de eerste plaats werkmans moest zijn en daarom uitvoerder van zijn eigen werk. Hij sloot daarmee aan op het ideeëngoed van Ruskin.

Als in 1893 een opdracht volgt voor de raamschildering in het Universiteitsgebouw te Utrecht, leert Derkinderen - geheel in lijn met zijn visie - zelf het vak en voerde het glasbranden mede uit. In hetzelfde jaar als Derkinderen het illustreren van de boekuitgave van Joost van den Vondels treurspel *Gysbrecht van Aemstel* afrondt, voltooide Derkinderen de wandschilderingen van het gebouw der Algemeene Levensverzekering aan het Damrak te Amsterdam.¹¹⁹ Juist in deze sobere schilderingen, zijn overeenkomsten te zien met Sir John Everett Millais en Edward Burne-Jones. Bij het vergelijken van de beeldtaal, lijkt Derkinderen in zijn *Voorstudie voor 'De trap des Levens'* (afb. 18 en 19) op dezelfde wijze een personen gestileerd te verbeelden als bijvoorbeeld Burne-Jones in *The Wedding of Psyche* (1895) of Millais in zijn *Childhood: Design for a Lunette* (ca. 1847-1848).¹²⁰

In deze decoratieve platte wandschilderingen ziet kunsthistorica G.H. Marius invloeden vanuit de Aesthetic Movement en de Arts & Crafts als onderdeel daarvan. Ze vond de ontwerpkaartons geslaagder dan de wandschilderingen. Tevens zag ze een zekere discrepantie tussen ‘een buiten de realiteit van het hedendaagse leven zich in de historie bewegend kunstenaar als Derkinderen’ en het ‘kapitalistische memento mori’ dat hij schilderde.¹²¹

De Tweede Bossche wand, gerealiseerd in 1896 kon op minder positieve kritiek rekenen, eerst al van Veth die twijfelde of er bij Derkinderen wel sprake was van een vernieuwing in de decoratieve kunst, omdat Derkinderen vooral terugkeek naar de geïdealiseerde middeleeuwen en deze letterlijk navolgde. Criticus A.C. Loffelt verwoordde in 1896 deze twijfel een stuk steviger: ‘een mislukte poging om in 1896 te willen denken en voelen als in 1200’.¹²²

In 1902 maakte Derkinderen een reis naar Engeland, om aldaar de kathedralen te bezichtigen. De reis vond zijn weerslag in het in 1903 gemaakte *Groote Raam voor de Kamer van Koophandel in de beurs van Berlage te Amsterdam*, dat hij op Crane inspireerde. Na zijn reis naar Italië in 1906 – tijdens welke Derkinderen door een oogziekte aan één oog blind werd – nam Derkinderen een jaar later als opvolger van Allebé de functie van directeur op zich van de Rijksacademie voor Beeldende Kunsten. Hij kon zodoende invloed uitoefenen op de ontwikkeling van de eigentijdse kunst en het –onderwijs. Dat blijkt uit de benoemingen die onder zijn aanstelling plaatsvonden. Zo werd Roland Holst door hem aangetrokken voor de decoratieve schilderkunst, Veth voor de portretkunst, Ligtenberg voor iconografie en Molkenboer voor de kostuumkunst. Derkinderen schreef toen vele artikelen, die ‘alle bedoelende het herstel van de kunsten in haar eer, door harmonische samenwerking in dienst van de gemeenschap, waartoe hij vóór alles samenwerking wilde brengen ook op maatschappelijk gebied’.

Unieke werken in oeuvre

Geheel anders zijn de twee schilderijen *Een zittende man* (ca. 1882-83) en *de Premonstratensers* (afb. 20). Derkinderen maakte het voorafgaand aan zijn monumentale werken. Het eerste betreft een niet geïdentificeerd portret, die een zittende man aan een bureau toont, gezeten tegen de achtergrond van een gordijn met fijne kleurschakeringen. De voorwerpen op het bureau, een inktpot en twee boeken, duiden mogelijk op een schrijversportret.

Het tweede schilderij toont een staande en zittende monnik die elk een papier bestuderen. Derkinderen gaf een gedetailleerde weergave van het tapijt, de kast, het bureau en het raam. Beide werken zijn door de luministische kleureigenschappen vrij uniek in het oeuvre van Derkinderen. De heldere en subtiele kleurschakeringen van de raampartij, het gebruik van tegenlicht waardoor figuren sterk uitkomen en het langs de gezichten strijkende licht dat delen daarvan doet oplichten, zijn karakteristieken die in ander werk van Derkinderen op dezelfde wijze niet voorkomen. Wel gebruikte Derkinderen het raam verschillende malen als lichtbron. Zoals gezegd, heeft Derkinderen bijzondere aandacht voor de weergave van het meubilair. Aangezien dit de enige werken van Derkinderen zijn die qua licht- en kleureigenschappen enigszins aansluiten bij de moderne bewegingen in de schilderkunst van die jaren, is het vermoeden wellicht gerechtvaardigd ze zijn ontstaan in de jaren van Derkinderens studieverblijf in Brussel. In de beeldtaal zijn overeenkomsten te zien met het werk *Mariana* van Millais (afb. 21), dat hij maakte naar een scène uit Tennyson's gelijknamige gedicht. Millais gaf de omgeving van Mariana sterk gedetailleerde weer en maakte gebruik van het tegenlicht van het raam om een mystieke sfeer te creëren.

Het schilderij *Triptiek met de kinderen Paul, Bessy en Arthur Tutein Nolthenius* (afb. 22) duidt in zijn platheid, kleurstelling, lineaire compositie en wijze van verbeelding van het landschap juist eerder op invloed vanuit Rossetti, die vaker personen op de voorgrond plaatste tegen een hekwerk of muur op het middenplan om vervolgens vanuit een relatief leeg landschap te eindigen in een bomenrij. In *Dante's Vision of Rachel and Leah* is dit goed te zien. Diezelfde invloed van Rossetti's is te zien in het al eerder besproken *Twee Huizer meisjes die garen winden* van Roland Holst.

Merkwaardig verschijnsel

In de mystieke sfeer van de doeken, die men later ook herkende in de monumentale schilderkunst van Derkinderen, zag Jan Veth een relatie met de Prerafaëlieten, die zich dweepend wendden 'tot de Italianen van 1400, bij wie zij al de majesteit van kinderlijke innigheid, al de mystieke pracht van emotie vonden'. Volgens Veth was in Nederland eigenlijk alleen in Matthijs Maris iets gevallen van die geestelijke schoonheidsextase, groot-intieme meewarigheid en artistiek-religieuze idee. Dat opleven van de religieuze idee buiten de kerk, buiten de religie eigenlijk, was een merkwaardig verschijnsel van die tijd. 'Het zijn de artiesten die nog eenmaal het mooie van de religieuze idee in zich hebben opgenomen en ze willen zeggen in hun kunst. Wil men enkele namen, - Wagner als dichter van Parsifal, Burne Jones, Puvis de Chavannes, von Uhde, de poëet Paul Verlaine in zijn tweede periode, en de neo-katholieken in de nieuwste Fransche literatuur. En in ons land kan Verwey als dichter der Christus-sonnetten hierbij worden genoemd.' Tenslotte benoemde Veth de sociale beweging als ideeënwereld van Derkinderen, 'die weergaf het verloren besef van een gemeenschapsleven, en die, ziende wat de christelijke archeologie had doen begrijpen, zich gesteund kon voelen door de kennis van zulke allerhoogste gemeenschapsuitingen, als de gothiek in den kerkbouw vooral, in de middeneeuwsche gemeenschapskunst, gegeven had. Gemeenschapskunst'.¹²³ Jan Veth stond in zijn visie niet alleen. Alphons Diepenbrock ziet het werk van Derkinderen als '... symbolieke visioenen van zielemomenten...'. Hij zette Derkinderen op één lijn met Beethoven, Wagner, Matthijs Maris en Puvis de Chavannes.¹²⁴ Toch was Veth niet altijd even positief. Vanuit zijn geloof in een komende ideale gemeenschap, van een socialistische samenleving in combinatie met gemeenschapskunst, vond hij het in de tweede Bossche wand ontbreken aan een rationale, formele en technische benadering van het monumentale kunstwerk. Derkinderen gaf er echter de voorkeur aan om de ideële aspecten op de voorgrond te laten treden. In hun briefwisseling in 1894 discussieerden ze hierover samen uitvoerig. Derkinderen wees Veth op de ideevorming bij Giotto: 'Jij meent dat de lijnen van Giotto gevonden zijn door de techniek. Ik versta dit niet, want de techniek is niets op zichzelf. Voor mij zijn de lijnen van Giotto

getrokken door zijn idee, geleid door de techniek'.¹²⁵ Derkinderen positioneerde zichzelf daarmee als vertaler van het verlangen naar een mystiek religieus beginsel in de kunst. De cultuurperiode van de middeleeuwen vormde daarvan het fundament, met de kathedraal als onvergankelijk symbool van de eenheid tussen het allesomvattende geloof en de anonieme bouwers en gebruikers. Alhoewel decennia later, herkende men ook in het buitenland de eerder aangehaalde mystieke-religieuze geest in zijn werk, dat men dan omschreef als archaïstisch van karakter. Léonce Bénédite, conservateur van het Luxemburg-Museum te Parijs benoemde deze elementen in zijn publicatie *De schilderkunst der XIXe eeuw eeuw in Frankrijk, Engeland, Amerika, Nederland, België, Duitschland, Oostenrijk, Scandinavië, Rusland, Spanje en Italië*.¹²⁶

De invloed van de Prerafaëlieten is in het monumentale werk van Derkinderen niet zo direct herleidbaar als in het werk van Roland Holst, maar is terug te vinden in een combinatie van factoren. In zijn werk is duidelijk een terugkeer te herkennen naar de middeleeuwen, waarbij ook andere facetten een rol speelden. De opvattingen van de Nazareners, tot Derkinderen gebracht door Stracké; de liefde voor de middeleeuwse architectuur en oude talen door Diepenbrock; de uitgangspunten voor monumentale schilderkunst van Puvis de Chavannes en Giotto; en de met Ruskin gedeelde opvatting dat kunst en ambacht niet gescheiden mogen zijn. In die zin kan er geen sprake zijn van een op zich zelf staande invloed van de Pre-Rafaelite Brotherhood. Derkinderen was zeker wel bekend met deze Engelse kunstbroeders, zowel door zijn reizen, zijn internationale contacten, maar bijvoorbeeld ook door zijn lidmaatschap van een leesportefeuille met internationale kunsttijdschriften, waarvan de Utrechtse kunstenares en kunstcritica Etha Fles de organisatrice was.¹²⁷ In de Telegraaf werd in 1925 in memoriam verwezen naar de relatie met de Prerafaëlieten: 'Hij bevond zich met een Toorop, een Thorn Prikker en een Roland Holst soms op dezelfde wegen als de Engelse Prae-Rafaëlieten'.¹²⁸ Uit het voorgaande is evenwel duidelijk dat Derkinderen samen met Roland Holst en daarnaast Toorop en Thorn Prikker een essentiële rol speelde in het overgangsproces naar monumentale kunst.

Jan Toorop

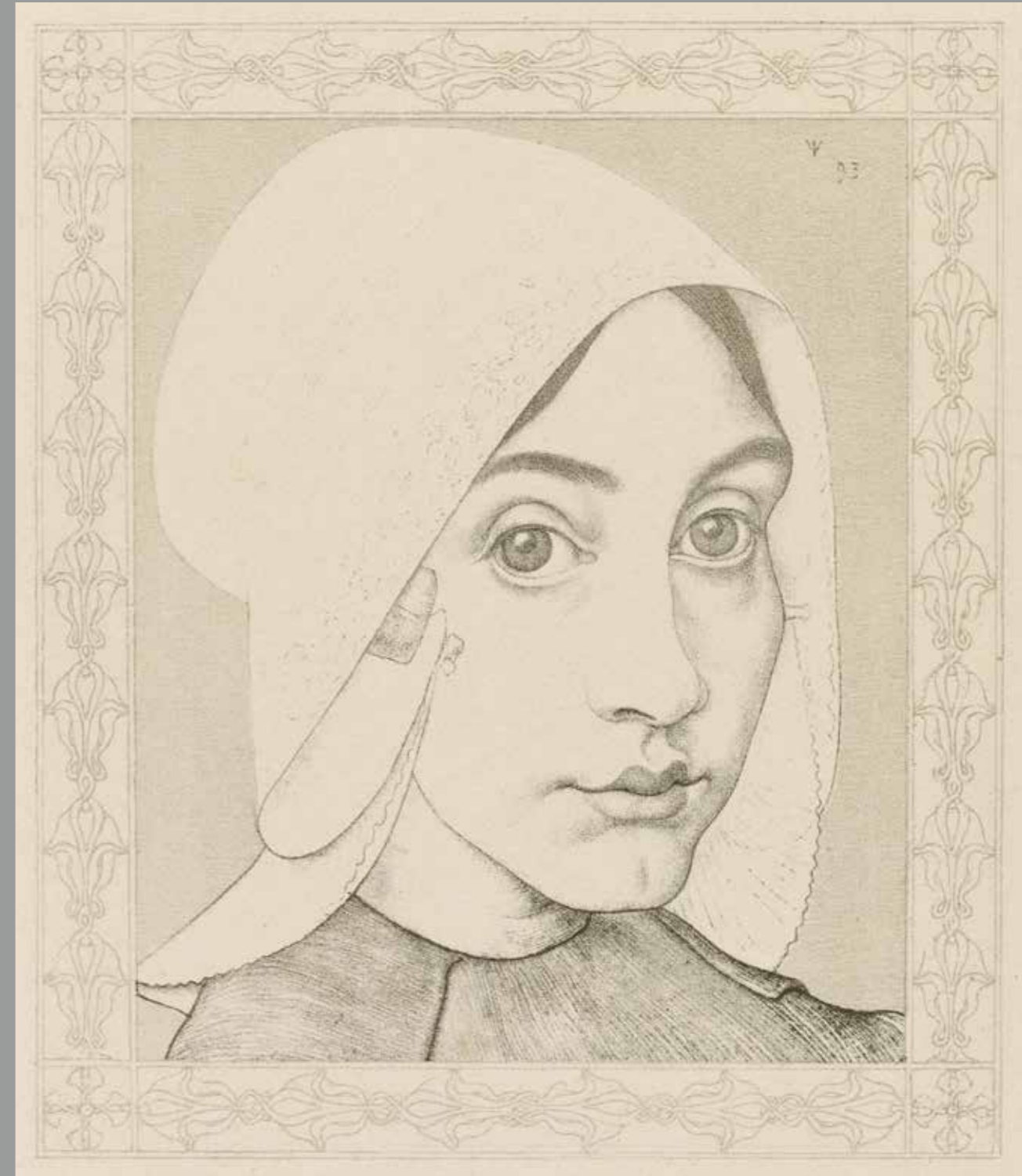
Ook Toorop verlangde naar een samengaan van kunst en samenleving, naar middeleeuws model, uit onvrede met de contemporaine sociaal-maatschappelijke situatie. Hij roemde de betekenis van de middeleeuwen in een brief aan de kunstcritica Marius: 'de heilige mooie mystieke tijd uit de tijden van Memling, Chrétien de Trois, Palestrina enz. toen er een gemeenschapsgeloof bestond'.¹²⁹ Toorop's aansluiting bij socialistische kringen was ingegeven om de tijden te keren en als kunstenaar weer te integreren in de maatschappij.¹³⁰



34 Thorn Prikker, J. *Herbi Lori Fa*, 1892, potlood en aquarel op papier, 70 x 45 cm, Kröller-Müller Museum, Otterlo



35 Veth, J.
Karen, 1892,
olieverf op paneel, 49,3 x 35,6 cm,
Kröller-Müller Museum, Otterlo



36 Veth, J.
Larens meisje, z.j.,
litho op papier,
Gemeentemuseum, Den Haag



37 Veth, J.
Heintje, een Goois meisje, 1891,
 olieverf op doek, 46 x 38,5 cm,
 Dordrechts Museum, Dordrecht

De oorsprong van deze ideeën bij Toorop lagen in zijn lidmaatschap (sinds 1885) van *Les XX*.¹³¹ Van de leden speelden vooral de dichter Emile Verhaeren en de schilder Fernand Khnopff een invloedrijke rol op Toorops ontwikkeling in deze richting. Hij leerde via hen de eerder genoemde Maurice Maeterlinck kennen.

Engelse teerheid

Toorop bewonderde de beeldende kunsten van de Prerafaëlieten. Hij maakte kennis met hun werk tijdens zijn bezoeken aan Engeland.¹³² Net als Roland Holst ontmoette hij William Morris van de *Arts & Crafts Movement*. De publicatie van William Morris' *Art and Socialism* had de sterke interesse van Toorop.¹³³ Toorop geloofde dat het praktische aspect van de decoratieve kunsten, '(...) het Ideale in de maatschappij voor een goed deel (...) [zou] helpen opwekken'.¹³⁴ Vanuit deze visie was hij positief gestemd over de wandschilderingen van Derkinderen. Toorop was eveneens bekend met de neogotische kerkarchitectuur in Engeland van ondermeer Pugin, waarin eveneens sprake was van monumentale decoraties in de vorm van glas-in-loodramen.¹³⁵ Toorop maakte onder invloed van zijn interesse in decoratieve kunsten naar middeleeuws model zelf boekversieringen, tegeltableaus en glas-in-loodramen. De middeleeuwenverering liep door in de toegepaste thematiek en motieven uit sprookjes, sagen en legenden. Hoe die motieven werden geuit, verschilde per kunstenaar. Zo beeldde Toorop bijvoorbeeld meermalen twee zwanen drijvend in een poel af, veelal op de achtergrond, zoals in *De Sphinx* (1892-1897). Zwanen gelden als geleiders, als dragers van de mystieke gedachte en als verbinders van het heden met het verleden.¹³⁶

Philip Zilcken zegt over de uitingwijze in het *Elsevier's Geïllustreerd Maandschrift* van 1898 het volgende: "l'Art c'est la nature vue au travers d'un tempérament", deze waarheid zoo kernachtig geformuleerd door Zola, is bij uitnemendheid van toepassing op de schilderkunst. Immers wanneer een Holbein of een Velasquez, of om jongere hedendaagsche artiesten te noemen, b.v. een Veth of een Van der Maarel, een figuur aankijken, dan wijzigt hun natuurlijk aangeboren temperament hunne visie, - hunne opvatting formuleert zich voor elk hunner in willekeurige conventies, en de uiting is dan even verschillend als hun respectieve temperamenten. Zóó zijn in de werken van Toorop aanzienlijke sporen te vinden van Javaansche en Noorsche mythologische invloeden, van Engelsche teerheid en voorname distinctie, vermengd met een eigenaardig coloristen-temperament.¹³⁷

Die Engelse teerheid was mogelijk het residu van Toorop's verblijf in Londen, waar hij in de gelegenheid was kennis te nemen van de Engelse kunst. Hij ging in 1885 naar Londen, samen met twee Belgen,

de dichter Emile Verhaeren – tevens kunstcriticus voor ondermeer *l'Art Moderne* en het progressieve *La Jeune Belgique* – en de kunstcriticus George Destrée, die het plan had opgevat om de Prerafaëlieten te gaan beschrijven.¹³⁸ Toorop bezocht er vaak een bepaalde kerk met glasschilderingen van Burne Jones. Mogelijk is dit de St. Peter aan de Vere Sreet, waarvoor Burne Jones in 1880 en 1882 twee ramen maakte: *Engelen* en *Intocht van Christus te Jeruzalem*.¹³⁹ Toorop genoot er 's avonds van muziekkuitvoeringen van Bach. Het kijken en luisteren inspireerde Toorop tot het maken van het werk *Orgelklanken* (afb. 23), waarmee hij in 1886 begon, maar pas in 1889 voltooide.

Het bijzondere aan dit werk is dat hij voor het eerst zo duidelijk afweek van de geziene werkelijkheid. Hij verbeeldde zijn eigen ervaring, zijn eigen emotie als een dromerige fantasie. Een vrouw, schimmig afgebeeld in een witte jurk met lange golvende haren, speelt orgel naar het schijnt in een kerk, maar het interieur daarvan is nauwelijks te herkennen.¹⁴⁰ Spaanstra-Polak herkent in de nieuwe compositie een irreële atmosfeer, mogelijk van de Prerafaëlieten en ziet er overeenkomsten in met een passage uit L. Couperus' *Extaze* (dat een paar jaar later verscheen) waarin de personage Cecile van Even luistert naar Jules' pianospel. *'Eene weekheid van melancholie rees zachtjes in haar op, als een last, als een last die op haar borst klom, en drukte op haren adem... en zij gevoelde eene stemming als van raadselachtigheid om haar heen weven als met vage mazen; een stemming die zij wel een smeer gevoelde; stemming, waarin zij zich als het ware niet bezat; als hadde zij zich verloren, als zocht zij zichzelf, als wist zij niet wat zij nu dacht, wat zij op het oogeblik zelve zeggen zou...'*¹⁴¹

Melancholie en tragedie

Af en toe gaat Toorop een maandje terug naar Brussel. In februari 1886 stelde hij daar een groot deel van zijn Londense werken tentoon. Hij ontving veel kritiek, maar werd verdedigd door Verhaeren, Maus en Destrée.¹⁴² Vervolgens stuurde Toorop ook werk in voor de Utrechtse tentoonstelling van 1891. Veth recenseerde de tentoonstelling en signaleert er vrijveel van de jonge Hollandse kunst te zien. Hij benoemde Engelse invloeden in het werk *Melancholie* (afb. 24) van Toorop, waarin op de voorgrond een vissersvrouw leunt tegen de deurpost van haar huis en peinzend naar buiten staart. Dit landschap, 'als uit een droom gevallen', is voor Veth als 'een sprookje van kokette, verleidelijke melancholie'.¹⁴³ In de tentoongestelde werken bij de kunsthandelaar Oldenzeel te Rotterdam hetzelfde jaar, liet Toorop verschillende andere motieven zien uit het vissersdorp Katwijk.¹⁴⁴ Er sprak steeds meer van de symbolist Toorop door in de schijnbaar direct uitgebeelde taferelen.

Het pastel *Moederschap* (afb. 25) uit dezelfde Katwijkse periode toont een vissersvrouw, net klaar met het zogen van haar baby, terwijl ze is omgeven door haar andere kinderen. De oranje achtergrond zorgt voor een vervreemdende omgeving, waarin de figuren onwezenlijk gegroepeerd zijn. Hier is geen sprake van een impressie van het dagelijks leven. De peinzende meisjes, in hun eigen wereld opgaand, lijken allen op hun eigen wijze deelgenoot van een tragedie. De vrouw bevestigt het gevoel van treurnis door haar bezorgde gezicht en de lange golvende haren, wat geen normale haardracht voor Katwijkse vrouwen was in die tijd, maar eerder een aftreksel was van Prerafaëlitische vrouwen als van Rossetti en Millais (*The Bridesmaid*).¹⁴⁵ Alleen de slapende baby is zich niet van het kwade leven bewust. Op de tentoonstelling van de Wiener Secession in 1902 werd het als een schrikkelijk drama beschouwd.¹⁴⁶

In de tussentijd bestudeerde Toorop vele literaire werken, waaronder van Dante. Hij probeerde op die manier aansluiting te vinden op het gedachtengoed van Morris, wiens ideeën in zijn *Art and Socialism* (1883) diepe sporen nalieten in werk van Toorop.¹⁴⁷ Idealiter zou men arbeid moeten verrichten van aangename aard, die niet te inspannend moet zijn, zodat men energie overhoudt om in de vrije tijd (dan nog een relatief nieuw begrip) activiteiten te ondernemen, zoals het beleven van kunst. Kunst moest daartoe volkskunst worden en niet een weelde-artikel zijn.¹⁴⁸

Bedwelvende dromen

Vanuit Toorop's bewondering van de Prerafaëlieten is aan de oppervlakte een vergelijk te maken met een aantal beeldelementen, wijze van compositie en kleurgebruik, maar een vergelijk in de diepte gaat mank. Wel komt bepaalde beeldtaal overeen. In *De Drie Bruiden* (afb. 26) en in *O Grave where is thy Victory* hebben de (zwevende) seraphijnen een golvende haardos en zijn ze afgebeeld met gesloten of geloken ogen, het gezicht verheven. Het was een verbeelding van hoe men zo innig mogelijk in geestelijk contact met de godheid kon komen, als uiting van de ware mystiek.¹⁴⁹ Als we dit naar oosterse voorbeelden gestileerde vrouwtje vergelijken met het beroemdste voorbeeld van zo'n gelaat, namelijk de *Beate Beatrix* (1863), waarin Dante Gabriel Rossetti zijn overleden vrouw afbeeldde, dan is de gelijkenis treffend.¹⁵⁰

De Franse journalist en schrijver Jean Lorrain herkende in *De Drie Bruiden* een bedwelvende droom die met verwonderlijke precisie is weergegeven, op een manier als ooit Holbein.¹⁵¹ Hij ziet Toorop op één lijn staan met Burne Jones en Khnopff. Op aandringen van Veth zendt Toorop *De Drie Bruiden* in naar de Nederlandse Etsclub in maart 1893, waar het sensatie verwerkte.¹⁵² Veth – die telkens op de bres sprong voor Derkinderen, Roland Holst en Toorop - schreef een lyrische

kunstkritiek, geheel passend bij de sfeer van de jaren negentig.¹⁵³ Ook in andere details is een Pre-Rafaëlistische invloed te herkennen, bijvoorbeeld in het glas-in-loodraam met een doorboorde hand van Christus, links bovenaan in *De drie bruiden*. Kijkend naar de *Sidonia von Bork*, vulde Burne Jones op dezelfde decoratieve manier de partijen aan de zijkanten van zijn schilderijen in.¹⁵⁴

Inhoudelijk lijken er op het eerste gezicht weinig overeenkomsten met de Engelse broederschap, pas later is aansluiting te herkennen op het gedachtengoed van Ruskin. Bij Toorop is immers het symbolisme de kern, dat hij heeft doorgevoerd tot in de onderlagen van zijn werk. Met zijn voorkeur voor lugubere visioenen, wist hij zijn werken te doordringen van een onheilspellend gevoel. Zowel de *Tuin der Weeën* (1890) als *Les Rôdeurs* (afb. 27) tonen een griezelige en onheilspellende omgeving met 'treurwilgen met takken als vangarmen en gestileerde bladeren als vrouwenharen neerhangend'.¹⁵⁵ De liggende vrouwfiguur in *Les Rôdeurs* lijkt zich op dezelfde manier als *Ophelia* (afb. 28) van Millais te hebben overgegeven aan de uitzichtloze situatie, waardoor ze niet meer vlucht voor grijpgrage handen van de nadere dood, maar zich in het naderende einde berust. Mogelijk had Toorop ook het werk *The Dream of Launcelot at the Chapel of the San Graal* van Burne-Jones in gedachten. Het spreekt van dezelfde onheil en betreft deels een vergelijkbare compositie: aan de rechterzijde kijkt een persoon vol deemoed neer op het lichaam van een liggende troosteloze figuur, verzonken in dromen of tragische gedachten. De boom in het werk van Burne-Jones achter de liggende figuur is weliswaar kleiner en kaal, maar vertolkt eenzelfde treurnis.

Toorop's gave lag in de combinatie van zijn vindingrijkheid, visuele begaafdheid en een neiging naar het mysterieuze. Daardoor wist Toorop verschillende betekenissen te geven aan dezelfde ornamentele lijnen, cirkels en vormen. Karakteriserend voor zijn werk zijn de vervormingen, de donker- en lichttegenstellingen en het samenvoegen van reële elementen tot een irreëel geheel. Hij sloot in zijn uitwerking daarom eerder aan op bij de gedachte van Maeterlinck, die in dezelfde tijd toneelstukken maakte waarin de sfeer van beklemming, van naderend onheil werd benadrukt door cypressen, treurwilgen of zwanen mee te laten doen als bezielde schepsels.

In 1893 bereikte Toorop's symbolisme een hoogtepunt. Zijn levensbeschouwing als kunstenaar was afgestemd op het maatschappelijk onrecht, de menselijke hartstochten en de hunkering naar een geloof. In zijn visie, was de mens – en ook de kunstenaar – opgenomen in en deelgenoot aan de maatschappij. Het vernieuwende zit deels in de gedeformeerde vormen, maar eerder nog in het feit dat lijnen en kleur op zichzelf symboliek kunnen bevatten: hoekige, scherpe lijnen als teken van het kwaad en afgeronde, opstijgende lijnen als beeltenis van het goede.¹⁵⁶



39 Haverman, H.J.
Het weesmeisje, ca. 1895,
aquarel en krijt op papier, 51,5 x 19 cm,
Museum Mesdag, Den Haag



38 Haverman, H.J.
Oude baker met kind, 1893,
olieverf op paneel, 49 x 28 cm,
Gemeentemuseum, Den Haag



40 Van Welie, A.
Sprookjesprinsessen, 1899,
 pastel op karton, 49 x 38,5 cm,
 particuliere collectie

Kunst en maatschappij

Langzamerhand komen Toorop's ideeën over gemeenschapskunst tot uiting. Vooraankondigers van zijn visie daarover zijn *De Sphinx* en de *Verkondiging van de Nieuwe Mystiek*. In *De Sphinx* is een nog niet eerder toegepast element opgenomen, namelijk dat van de heimwee naar de Middeleeuwen met het als ideaal beschouwde christelijke, mystieke gemeenschapsleven en de eenheid tussen enkeling en maatschappij.¹⁵⁷ Toorop verwerkte het symbool van dat zuivere gemeenschapsleven – de gotische kathedraal – in zijn werk, aan de linkerkant. Hij begreep dat voor een betere samenleving strijd moest worden gevoerd, zoals hier uitgebeeld door mannelijke figuren, die elkaar te lijf gaan met zwaarden.¹⁵⁸

Terwijl om hem heen de vrouw van sensuele raadselachtig wezen tot en tere melancholieke dromerige vrouw werd verbeeld, bracht Toorop het thema vrouw een stap verder. Hij vertelde eind oktober 1903 in een brief aan kunstcritica Marius zijn bedoeling met het kwijnende meisje in de *Verkondiging der Nieuwe Mystiek*: ‘De aankondiging van het Nieuw-Mysticisme is een mystiek-Ideaal figuur, een kind van de heilige mooie mystieke tijd. Uit de tijden van Memling, Chrétien de Trois, Palestrina enz., toen er een gemeenschaps geloof bestond’. Het meisje zit op een bed van verwelkte lelies voor een groot kruis met brandende kaarsen waarvan een deel al uitgebrand is, als symbool van de niet meer terugkerende pure christelijke kunst.¹⁵⁹ Toorop had de symboliek nodig om al zijn gedachten over de huidige maatschappij kwijt te kunnen. Van voor naar achter, van links naar rechts: zijn werken bevatten complexe verhaallijnen en verbeelden meervoudige dromen.

Mystiek, socialisme en anarchisme gaan hand in hand. In dezelfde uitleg over de *Verkondiging der Nieuwe Mystiek* liet Toorop zich ook uit over de kunstindustrie, waar ‘Morris, Walter Crane, Van de Velde en Der Kinderen zich op baseeren. (...) Dit is een praktische kunst, die het Ideële in de maatschappij voor een goed deel zal helpen opwekken’.

Toorop had dezelfde visie als Ruskin over gemeenschapskunst: kunstenaars die hun kunst in dienst van de maatschappij stellen, moesten niet alleen het ontwerp daartoe maken, maar dit ook zelf in het materiaal uitvoeren. Toorop voegde zelf de daad bij het woord toen hij via H.P. Berlage de opdracht kreeg tot architecturale versiering van de *Koopmansbeurs* te Amsterdam, bestaande uit drie grote panelen in de vestibule, friesversieringen en bijpassende wandschilderingen in de zalen van de graan- en effectenbeurs. Behalve de schildering van de zaaier en maaier in de graanbeurs, zijn alle voorstellingen uitgevoerd als tegeltableaus. Daarin is slechts op detailniveau een mogelijke invloed te herleiden van de Prerafaëlieten, opnieuw in de gelijkenis met *Beate*

Beatrix van Rossetti.¹⁶⁰ De vrouwenfiguren hebben ook hier dezelfde houding van het gezicht. De lange haardracht is eveneens typisch. Toorop zal beide beeldelementen overigens nog vaker herhalen.

Berlage roemde de betekenis van Toorop's ontwerpen in het jubileumnummer van *Wendingen* ter gelegenheid van Toorop's zestigste verjaardag. Alhoewel hij geen relatie aanhaalde met het werk van Ruskin, was in zijn uitleg van de monumentale kunst van Toorop wel een parallel te trekken met Ruskin: ‘(...) Zo heeft Toorop het snijden der tegels van de paneelen der vestibule *Verleden, Heden en Toekomst van den Handel* (afb. 29 a/b/c) aan de fabriek zelf geleid, de paneelen van de friezen zelf geboetseerd, en de grafitto schildering zelf op de wand geschilderd. De decoratieve werking van al deze dingen is prachtig, omdat zij het ware architecturale versieringsbegrip verwerklijken, de zware omlijnning van het effen kleurenmozaïek, uitgevoerd door de dorsche hand van den doelbewusten schilder. Bovendien wordt dadelijk ontdekt, dat gebroken is met de voorstelling als schilderij zonder meer, en gestreefd naar een meer evenwichtige verdeling der figuren, binnen de bepaaldheid van de architektonische vlak. Toch kwam die principie aan die schilderijen nog niet tot volle ontwikkeling, maar was toch in zoodanigen aanleg aanwezig, dat daarop kon worden doorgegaan. Het is een groote voldoening nog onlangs van Toorop te mogen hooren, dat het werk voor de Beurs voor hem beslissend werd, in zoover dat hem daardoor de richting van zijn volgend werk werd aangewezen.(...)’.¹⁶¹

Zoals gezegd, liet Toorop zich beïnvloeden door onder andere Khnopff, Verhaeren en Maeterlinck, maar ook Engelse en Belgische sporen zijn in Toorop's werk te vinden.¹⁶² Hij werd vaak vergeleken of in verband gebracht met John Ruskin, William Morris, Walter Crane, de Prerafaëlieten en Audrey Beardsley uit Engeland en uit België Henry van de Velde.¹⁶³

In zijn wens kunst en maatschappij te verenigen, zocht Toorop uiteindelijk via Berlage monumentale aansluiting bij de architectuur, hetgeen leidde tot een goede samenwerking. Beiden voelden de sociale tijdgeest van de grote vereenvoudiging aan en in 1902 kwam het via de *Koopmansbeurs* [Beurs van Berlage] tot samenwerking in grote stijl.¹⁶⁴

Thorn Prikker

Ook kunstenaar Thorn Prikker bewoog zich op het vlak van het samenbrengen van kunst en maatschappij. Hij zag net als Der Kinderen geen weg voor een socialistische benadering, maar voor een mystiek religieuze. Zijn vernieuwende kijk op kunst zorgde in 1890 via Jan Toorop tot een introductie bij *Les XX*, de avantgardistische kunstenaarsgroep. Naast het organiseren van lezingen en concerten, nodigden ze vooruitstrevende kunstenaars voor tentoonstellingen. Twee

jaar na de ontvangst bij *Les XX*, volgt in 1892 via de eerder aangehaalde Péladan de introductie in de Rozenkruizers-Gemeenschap. Zijn relatie met de excentrieke Péladan was in eerste instantie belangrijk voor de ontwikkeling in zijn werk.¹⁶⁵ Péladan was bekend met de Prerafaëlieten en naar verluud verrukt van Rossetti omdat hij in zijn werk het mystieke aspect van de kunst herkende: Rossetti gaf geen weergave van de uiterlijke wereld, maar van de denkbeelden van de ziel. De suggestie speelde een rol van betekenis.¹⁶⁶ Péladan wilde werk van Rossetti tentoonstellen op een van zijn Salons de la Rose + Croix, maar kreeg niet meer dan fotografische reproducties in handen. Deze hebben desalniettemin invloed gehad op kunstenaars als de eerder aangehaalde Belgische decadente kunstenaar en anglofiel Fernand Khnopff, maar ook bij Thorn Prikker die tevens was uitgenodigd om te exposeren bij de Salons van Péladan.¹⁶⁷

Mooie primitieven

Thorn Prikker hield zich bezig met de scheiding tussen het ideaal en de werkelijkheid. Thorn Prikker had een aversie tegen het impressionisme en benadrukte in zijn werk juist de lijnvoering. Hij deelde met de Prerafaëlieten de interesse in de primitieven en net Rossetti waardeerde hij het *Arnolfiniportret* van Jan van Eyck uit 1893, dat had voor hem meer betekenis had dan Rembrandt.¹⁶⁸ Hij schrijft daarover: ‘goddorie ik vind die primitieven zoo mooi’ en vervolgt door ‘Giotto en zulk heeren’ op een lijn met de Prerafaëlieten te stellen. In een tekening - waarover hij in een brief in maart 1893 aan zijn vriend en auteur Henri Borel vertelde dat het naar de starende vrouwfiguur met lelies om haar arm gebogen uit het gedicht *The Blessed Damozel* (afb. 30) was van Dante Gabriel Rossetti – liet hij een vrouw in een wit gewaad zweven boven een kring van figuren, omgeven door vlammen die naar een hemel opstijgen vol heiligen, lelies en passiebloemen.¹⁶⁹ Hij had eind 1893 graag naar Londen toe gewild om het werk van de Prerafaëlieten als Rossetti, Holman Hunt, Millais en Burne-Jones zelf te bekijken, maar waarschijnlijk heeft geldgebrek hem van de reis weerhouden.¹⁷⁰

Hoewel anders in beelduitwerking, komt eenzelfde soort hang naar mystiek tot uiting in de schilderijen *Madonna in tulpenland* (1892) en de *Kruisafneming* (1892). In beide werken wilde Thorn Prikker het onzegbare uitdrukken; het impressionisme werd door hem in een hoek gedrukt. Borel, bewonderaar en zelf bedongen mentor van Thorn Prikker, was er (positief) door van slag, met name door de *Kruisafneming*. Op 15 maart 1892 schreef hij in zijn dagboek over dit werk: ‘[het is] van het grootste en heiligste wat ik van kunst ooit zag. Ik zat in diepen deemoed, met tranen in de ogen, in heilige aanschouwing. Het is zoo wonderschoon, zoo innig vroom. Ik wil ze hier niet beschrijven. Dat gaat niet’.¹⁷¹

Lineaire mystiek

Thorn Prikker begon in hetzelfde jaar aan zijn schilderij de *Bruid* (afb. 31), waarin hij het mystieke huwelijk van Christus met zijn kerk verbeeldde, met de bruid als symbool voor de kerk. Alhoewel de bruid vanwege haar symboliek een typisch beeldelement is binnen het symbolisme, werd dit beeldtype ook toegepast binnen de Pre-Raphaelite Brotherhood, vanwege de hang naar onschuld en puurheid als reactie op de geldende maatschappij. Anders dan bij Thorn Prikker wordt de *Bridesmaid* van Sir John Everett Millais en het *Bruidje* van Matthijs Maris niet in een christelijke setting geplaatst, maar als een zelfstandige verbeelding van de ongeschondenheid. Wel vertoont het werk van Thorn Prikker overeenkomsten met de *Drie bruiden* van Toorop, bij wie de betekenis eveneens niet alleen ligt in de voorstelling, maar ook in de werking van de vrije ornamentale lijnen die verschillende beeldelementen met elkaar verbinden, zoals bij Thorn Prikker Christus met zijn bruid wordt verenigd. De redactie van *l’Art moderne* vroeg de Nederlandse journalist/criticus Stellwagen om advies, die uitlegde dat in Nederland een nieuwe, zeer lineaire werkende school is opgekomen: *‘Les lignes sont de même que les sons dans la musique, de même que les mots dans la poésie, les moyens d’exprimer l’emotion. (...) l’artiste pénétré de cette théorie nouvelle ne se sert pas, pour rendre la sensation qu’il éprouve, d’images réelles, magnifiées par son génie; il laisse la réalité de côté et crée une réalité fantastique de tout ce qui’il sent en lui-même... (...) l’artiste, pour représenter une figure humaine, songe à la pensée, aux sentiments, aus passions de l’être dont il reproduit l’image et s’efforcera d’exprimer ces abstractions au moyen des lignes primordiales qui dérivent de l’image ou qui entourent cell-ci. C’est ce principe qui fera comprendre l’art de Thorn Prikker...’*.¹⁷²

La Jeune Belgique haakte - ter gelegenheid van de bij *Les XX* tentoongestelde werken - in op voornoemde verklaring met haar commentaar dat ‘Thorn Prikker applique une chimérique théorie de lignes abstraites’.¹⁷³

De combinatie van de lijnvoering met de ingehouden kleuren en de literaire symboliek leidde bij Thorn Prikker niet tot succes. Het deed hem tot het inzicht komen dat hij ‘eigenlijk nooit sijmbolist [is] geweest. Ik ben veeleer mijsticist. (...) De essence is dat mystieke bestaan der dingen’.¹⁷⁴ Daarom was er voor hem geen ruimte meer voor het weergeven van symbolen en al helemaal niet voor een naturalistische weergave, zoals ook al te zien was in *Graflegging* (afb. 32). Het maakte plaats voor het mystiek-literaire element, al behoefde hij ook daarvoor niet op positieve reacties te rekenen. Henriëtte Roland Holst gaf later in een kritiek aan dat de schilderkunst zich niet uit de literatuur kon vernieuwen, zonder zelf literair te worden.¹⁷⁵ Terug naar Thorn Prikker’s middeleeuwse voorstellingen, waarin de



41 Van Welie, A.
La Douleur, 1895,
potlood en krijt op papier, 45 x 26,5 cm,
Noordbrabants Museum, 's-Hertogenbosch



42 Millais, J.E.
Ophelia (detail), 1851-1852,
olieverf op doek, 76,2 x 111,8 cm,
Tate, Londen, Engeland



43 Van Welie, A.
Ophelia, 1898,
pastel, 35 x 45 cm,
particuliere collectie



44 Van Welie, A.
Paolo en Francesca di Rimini, 1896-1899,
pastelkrijt op papier, 75 x 48 cm,
Noordbrabants Museum, 's-Hertogenbosch

historiserende kleding lijkt te zijn afgeleid van de Vlaamse primitieven. Toch gaf Thorn Prikker een eigen draai aan zijn verbeeldingen. Hij ritmeerde de stijve composities. Ornamentele patronen overheersten in combinatie met een ritmisch lijnenspel, zodat de gewenste expressie werd verkregen, zoals blijkt uit Pagefiguren met draagbaar (afb. 33) en Herbi Lori Fa (afb. 34). Hierin is verbintenis te zien met de Arts & Crafts Movement. Dat Thorn Prikker interesse had voor deze Engelse kunstvorm, blijkt ook uit de samen met architect Chris Wegerif (1859-1920) opgerichte Haagse kunsthandel Arts and Crafts in 1898, met Thorn Prikker als artistiek leider en ontwerper en Wegerif als supervisor van de werkplaatsen. In datzelfde jaar opende deze kunsthandel een winkel, waar men voor de hele wooninrichting terecht kon tot aan schilderijen toe. Het draagt bij aan de verspreiding van de versierende richting van de Nieuwe Kunst. Hoewel de naam anders doet vermoeden, ging het niet om Engelse producten, maar om producten van eigen bodem, geïnspireerd door de Engelse Arts & Crafts en de Belgische Art Nouveau-stijl. Thorn Prikker's ontwerpen blijft zelf ontwerpen en laat zijn werken uitvoeren in de werkplaatsen van Arts and Crafts uitgevoerd onder supervisie van de architect Chris Wegerif.

Thorn Prikker bleef overigens niet lang in Nederland. Zijn werk, dat steeds eigenzinniger, expressiever en somberder werd, ontving niets dan miskenning in ons land. Met succes richtte hij zijn focus op Duitsland vanaf 1904, waar men het expressieve en donkere karakter in de armen sloot.

Jan Veth

Bij Jan Veth kwam zijn bewondering voor de Prerafaëlieten en de gemeenschapskunst van Walter Crane met name tot uiting in zijn rol als kunstkriticus, waarmee hij een belangrijk aandeel had in de verspreiding van de nieuwe richting in de kunst. In de nieuwe kunst zit zijn visie verweven. Zijn kritieken en betogen zijn daarom van groter belang voor de invloed der Prerafaëlieten op Nederlandse kunstenaars aan het einde van de negentiende eeuw, dan zijn eigen werk. Toch is ook in een deel van Veth's eigen werk een weerspiegeling te vinden van de ontwikkelingen. De eerder genoemde Léonce Bénédite noemde dat 'vooral de herinnering aan Holbein schijnt over Jan Veth's portret-opvatting te waren'.¹⁷⁶ Critica Marius zag in de portretten van zijn zussen, maar ook in *Karen* (afb. 35), het Huizer meisje uit de collectie van het Kröller-Müller museum, een vergelijking met de Rosa triplex van de schoonheidapostel Rosstti. Hetzelfde geldt voor de werken *Heintje, een Goois meisje* (afb. 37) en *Larens meisje* (afb. 36). De getekende meisjesportretten hebben 'vergeestelijkte oogen, de zware droomoogen van hypnose; somnabule-achtige, lucide aangezichten, waarin een geestestoestand van dien tijd vastgehouden is; boeiende openbaringen van momenten, die men onder het maatschappelijk vernis zelden ziet.'¹⁷⁷ In de manier waarop hij de

randen van *Larens meisje* in ornamenten vormgeeft, is een verwijzing te zien naar de Art & Crafts Movement.

Waarom nu juist deze meisjes door zowel Roland Holst en Veth werden vereeuwigd, lag besloten in het feit dat zij in hun ogen herinnerden aan de tijd van Memling, de Vlaamse middeleeuwen, en daarmee deel uitmaakten van een nog pure en eenvoudige cultuur. Boeren- en vissersdorpen als Laren, Huizen en Katwijk hadden nog hun oorspronkelijke betekenis en fungeerden via oerpatronen als de gang der seizoenen en de opvolging van generaties. Het leven was daar nog authentiek.¹⁷⁸ De wijze waarop men gekleed ging, was daar een uitvloeisel van. Aan de dracht met de gesteven witte haarkapjes en de lange schorten was decennia lang, zo mogelijk nog langer, niets gewijzigd.

Onbeveugelde navolgers

Anders dan de theoretiserende kunst van Roland Holst, Derkinderen, Toorop, Thorn Prikker, en Veth, waren kunstenaars als Moulijn, Hendrik Johannes Haverman (1857-1928), Antoon van Welie (1866-1956) en Pieter Cornelis De Moor (1866-1953) niet bepaald wegvoorbereiders voor de nieuwe richting in de kunst. Er was mogelijk wel sprake van een bepaalde mate van bezieling, maar vaak eerder van een tijdelijke bekoring, zoals bij Haverman. In zijn werken *Oude baker met kind* (afb. 38) en *Het weesmeisje* (afb. 39) lijken prerafaëlitische invloeden gestalte te krijgen. Haverman sluit aan bij Veth en Roland Holst in hun weergave van vrouwen in klederdracht, als uitdragers van de pure, als authentiek beleefde cultuur.

Met name bij de kunstenaars Van Welie en De Moor is de invloed vanuit de Pre-Raphaelite Brotherhood direct of indirect aanwijsbaar. De navolging door deze twee kunstenaars zal nu eens slaafs blijken te zijn, dan weer geboren vanuit een ideologie.

Einzelgänger Antoon van Welie

Voor Antoon van Welie, symbolist, portrettist en religieus kunstenaar, is een aparte positie in het geheel is weggelegd. In de Nederlandse literatuur over de kunst tijdens het fin-de-siècle wordt hij nauwelijks in relatie behandeld tot Toorop, Thorn Prikker of Derkinderen, die wel vaak samen werden besproken vanwege overeenkomsten in hun gedachten over gemeenschapskunst, terwijl zij in hun kunstuitingen wezenlijk van elkaar verschilden. De roerselen van hun ziel vonden bij elk van hen een andere stilistische uitwerking.¹⁷⁹

Wanneer Van Welie wel ter sprake komt, is het op de valreep en in een min of meer in een geïsoleerde behandeling. Opvallend, omdat

hij zich internationaal bewoog en zich liet beïnvloeden door de geest van de tijd. Zo zien we in zijn werk de dan geldende symbolistische thematiek terug, afkomstig uit de literatuur en de muziek, van Dante tot Shakespeare, van Wagner tot Maeterlinck. Waarom Van Welie dan toch als losstaand element benaderen in dit geheel van socialistische en mystiek-religieuze kunst? De reden voor het solitaire behandelen ligt wellicht in het feit dat Antoon van Welie zich altijd heeft gericht op het zuiden, waarbij de focus wisselend lag op zijn Belgische kunstbroeders in Antwerpen als Pol de Mont, Mauclair (pseudoniem van Camille Laurant Célestin Faust), Emmanuel de Bom en daarnaast op gelijkgezindten in 's Hertogenbosch, als Diepenbrock.

Ook werd vanuit het Zuiden zijn succes gestart. Van Welie's plan om een eigen solotentoonstelling in te richten in een houten expositiepaviljoen naast het Museum voor Schone Kunsten in Antwerpen ten tijde van de grote Antoon van Dijk-tentoonstelling in 1899, bleek een succesvolle marketingstrategie. Zijn expositie was een succes en van daaruit volgden tentoonstellingen in Parijs, Brussel en Berlijn en Frankfurt am Main. Het succes was dusdanig dat zelfs de posters van zijn Parijse tentoonstelling, waarop het werk *Agglavaine en Selysette* was afgebeeld, zo goed als uitverkocht waren.¹⁸⁰ De inmiddels kosmpoliet Van Welie pendelde tussen diverse Europese steden. Daar waar hij in 1900 nog een contract weigerde van George Petit, knoopt hij in 1902 opnieuw de banden aan door deel te nemen aan een groepstentoonstelling. Vanaf 1903 blijft hij een artistiek 'zwerversbestaan' en reist hij naar verschillende landen als Spanje, Griekenland en Turkije. Pas in 1913 'landt' Van Welie voor het eerst weer op een tentoonstelling in eigen land, in Den Haag, die geheel afwijkend van het succes in het buitenland niet positief wordt ontvangen.¹⁸¹

Ten tijde van de tentoonstelling bij de Grootte Koninklijke Bazar in Den Haag in 1917 draaide de vaderlandse kritiek zich ten positieve, echter slechts tot aan de tentoonstelling bij Kunsthandel Buffa in 1929, waar criticus Jan Engelman in *De Gemeenschap* het werk van Van Welie opnieuw beoordeelde als tekortschietend, slap, en halfbakken van tekening en compositie.¹⁸² Zie hier het probleem: Van Welie was niet geaard in Nederlandse bodem. Pas als Van Welie 54 is, ontwikkelde hij in Nederland een vriendschap met de dichter Willem Kloos en zijn vrouw Jeanne.¹⁸³ Hij is niet verbonden geweest aan de vernieuwing in de Nederlandse kunst van de Tachtigers en Negentigers en miste daarom in zijn eigen land aansluiting. Zijn gehele ontwikkeling voltrok zich buiten de kunstgemeenschap alhier. Logischerwijs besteedt Bettina Spaanstra-Polak in *Het fin-de-siècle van in de Nederlandse schilderkunst. De symbolistische beweging 1890-1900* slechts op de valreep aandacht aan Van Welie. Het kosmopolitische karakter van zijn bestaan heeft ertoe geleid dat invloeden van buitenlandse kunstenaars op een andere manier Van Welie bereikten dan bij zijn Nederlandse collega's.

Om niet het gevaar te lopen alle aspecten van Van Welie's kunst te analyseren, zijn hierna alleen een aantal specifieke voorbeelden aangehaald uit zijn symbolistische oeuvre, waaruit een relatie met de Prerafaëlitische kunst valt te destilleren.

In het algemeen gesproken, zijn in de symbolistische werken van Van Welie de zoet-melancholische stemmigheid, het poëtische karakter, de droomachtige visioenen aan te wijzen als elementen die hem verbinden met de Prerafaëlieten. Recensenten reageerden door de jaren heen wisselend op Van Welie's werken. In 1901 meldde criticus Anton Cornelis Loffelt als eerste de verwantschap met de Engelse broederschap. Hij karakteriseerdeVan Welie's werken *Cecilia, Ophelia* en *Smart* (een reproductie naar *La Douleur*, afb. 41) als zielvolle dichterlijke verfijnde fantasieën. 'In dergelijke fantasieën meen ik nawerking der Engelsche Prerafaëlieten te zien, maar bekeken door Duits-Belgischen bril'. Hij raadde Van Welie aan nog eens goed te kijken naar de oorspronkelijke inspiratiebronnen in Italië als Fra Angelico en Della Francesca en 'ook de werken der Prerafaëlieten en hun volgelingen in Engelsche musea kunnen hem doen gevoelen hoeveel hoog schoons in die richting te bereiken is'.¹⁸⁴

Decennia later werd de verwantschap met de Prerafaëlieten opnieuw aangehaald. Volgens criticus Rusticus in 1937 lag de relatie met de Engelse broederschap in de voorliefde voor het verbeelden van mythen, sagen en sprookjes, eerder dan de alledaagse werkelijkheid. Hij zette Van Welie qua onderwerpkeuze op dezelfde lijn als onder andere de Vlaamse primitief Rogier van der Weyden, Matthijs Maris, Pierre Puvis de Chavannes en Fernand Khnopff.¹⁸⁵ Auteur Karin van Lieverloo stelt de verwantschap in 2007 opnieuw uitgebreid aan de orde in de tentoonstellingscatalogus *Antoon van Welie, de laatste decadente schilder*.

Antoon van Welie greep inderdaad terug op dezelfde literaire bronnen die ook door de Pre-Rafaëlieten werden gebruikt ter inspiratie. Hij verbeeldde ondermeer *Paolo en Francesca di Rimini* (afb. 44) naar een verhaal uit de *Divina Commedia* van Dante Alighieri. Van Welie beeldt in dit pastel het noodlottige liefdesverhaal van Paolo Malatesta en Francesca di Rimini af, op het moment dat zij zich beseffen dat mocht hun geheime liefde ontdekt worden, zij dit met de dood zullen moeten bekopen. Het werk werd ondermeer getoond in een expositie in Parijs bij la Bodinière in 1899. Het leverde toen van een anonieme recensent een negatieve recensie op: het zou ontbreken aan leven, uitdrukking en compositie, in tegenstelling tot de wel gewaardeerde *Ophelia, Tristan en Isolde* (eveneens een liefdestragedie) en *Smart*.¹⁸⁶ Een aantal jaren later was de Nederlandse L.J.M. Feber weliswaar een stuk positiever, maar met een kanttekening: 'Een meesterstuk van houding en lijnenevenwicht, maar een gruwel van kleuren (...)'.¹⁸⁷



45 Moulijn, S. *Ophelia*, 1922, litho op papier, 26 x 33,5 cm, Rijksmuseum, Amsterdam



46 Van Welie, A.
Heilige Caecilia met lier, 1899,
olieverf op doek, 46,5 x 55 cm,
particuliere collectie



47 Van Welie, A.
Tristan en Isolde, 1901-1919,
olieverf op doek, 32,5 x 40,5 cm,
particuliere collectie



48 De Moor, P.C.
Danseres, 1936,
olieverf op doek, 38 x 29,5 cm,
Singer Museum, Laren



49 De Moor, P.C.
Serpentinedanseres, z.j.,
olieverf op doek, 111 x 82 cm,
Dordrechts Museum, Dordrecht

Zoals Sir John Everett Millais in 1852, John William Waterhouse in 1894 en vele anderen, maakte ook Van Welie een *Ophelia* (afb. 43), opnieuw geïnspireerd op een liefdesdrama, dit keer uit het toneelstuk Hamlet van Shakespeare. Het verhaal gaat over de onmogelijke liefde tussen Hamlet en Ophelia en ontvouwt vele listen en intriges. Ze verliezen elkaar uiteindelijk in de strijd om elkaar, wat Ophelia doet besluiten om zichzelf te verdrinken. Van der Lans omschreef in *De Katholiek* het werk van Van Welie als volgt: ‘Hier is de zalige vrede, als lichtglans afstralend van het gelaat der ontslapene, die in den dood de verlossing heeft gevonden van bitter leed. Het verraderlijk element, waarin zij omkwam, draagt thans eerbieding het schoone maagdelichaam en de waterlisschen vormen een zachte peluw onder het kalm rustende hoofd. Aan haar borst ontluikt een waterlelie als het beeld der onschuld en witte waterbloempjes strengelen om haar slapen den sterrendiadeem eener gelukzalige’.¹⁸⁸

Van Welie’s mentor Pol de Mont was eveneens gelukzalig: ‘Ophelia is noch mooier, - ook veel dieper. (...) Als in slaap is zij, de ogen even toe, en in een stille, nauw merkbare glimlach drukt zij het geluk uit van de liefste, nu weldra voor altijd dode herinneringen’.¹⁸⁹ Hij had zijn *Ophelia* echter niet kunnen maken zonder wetenschap te hebben gehad van de *Ophelia* van Millais (afb. 42), de verwijzing is te sterk aanwezig. Maar waar Van Welie koos voor een berustende kalmte, als ware alles onder controle, toonde Millais zijn *Ophelia* in een totale overgave zonder kennis van wat komen gaat. Het verbeelden van *Ophelia* bleef overigens nog lang populair. In 1922 maakte de Nederlandse kunstenaar Simon Moulijn een soortgelijke verbeelding als Van Welie (zie afb. 45).

Pol de Mont ging verder met het verheerlijken van Van Welie’s kunst: ‘[zij is] een bij uitstek ideale, aristokratische en verfijnde kunst; een zuster van die, welk zich bij enigen vn de voortreffelijkste moderneren veropenbaart: Khnopff, Sascha Schneider, Toorop, ja, in zekere zin, Rossetti en Burne Jones. Toch is zijn idealiteit geheel anders dan bij dezen, geheel anders, zowel wat betreft haar innerlijk wezen, als de vormen, waarin hij ze belichaamt’.¹⁹⁰ Van Welie was mogelijk ook in de verbeelding van *Heilige Caecilia met lier* (afb. 46) beïnvloed door Rossetti. Zijn *La Ghirlandata* uit 1873 kent dezelfde dromerige afwezigheid van de harpspeelster, zich schijnbaar niet bewust van de omgeving waarin ze verkeert.¹⁹¹

Van Welie leek de wens te hebben gehad zich in zijn verbeelding van vergeestelijking te willen optrekken aan Toorop, aldus auteur Van Lieverloo. Toorop vond in zijn *Drie Bruiden* het evenwicht in het dualisme tussen zinnelijkheid en stoffelijkheid. Van Lieverloo stelt daarover in relatie tot Van Welie dat hij diezelfde balans vond in het weergeven van Maeterlincks personages *Aglavaïne en Sélysette*. Deze vrouwen ontvingen de sleutel tot het geheim van de liefde tussen man

en vrouw, maar in hun liefde voor dezelfde man wisten zij niet wat te doen. De uitwerking is weliswaar verschillend, maar in lijnvoering en inhoud benaderde Van Welie het werk van Toorop.¹⁹²

Voor een kunstenaar die zoveel reisde als Van Welie zijn de literaire invloeden in zijn werk overigens als erg laat te bestempelen. De werken worden mede daardoor als ouderwetse broeierige romantiek ervaren en niet als van diepzinnige mystieke aard.¹⁹³ Ten aanzien van de bij Kleykamp getoonde werken in 1937 zei recensent Cornelis Veth daarom dat Van Welie zich beter kan houden bij zijn leest: het maken van portretten.¹⁹⁴ Alhoewel Cornelis Veth deze opmerking niet specifiek verbond aan een werk van Van Welie, zou het goed mogelijk zijn dat hij daarbij zinspeelde op *Tristan en Isolde* (afb. 47).

In Nederland werd in 1901 naar aanleiding van de tentoonstelling in de Kunstzaal van Voskuil in een recensie de invloed van de Prerafaëlieten erkend in het werk van Van Welie, maar hij zou volgens de anonieme schrijver nog aan individualiteit missen: ‘En in dit land van kerngezonde schilderkunst, zou het al dadelijk opvallen, vooral bij aandachtige beschouwing der quasi-droomerige achtergronden, dat deze man meer literator dan schilder is’. Bij een aandachtige bestudering kon Van Welie aldus niet anders dan door de mand vallen.¹⁹⁵ Recensent Feber dacht er enkele jaren later positiever over. Hij zag in Van Welie de mogelijkheid voor een nieuw kunsttijdperk, samen met Toorop en P.C. de Moor. Feber verbond daar in een adem Rossetti en Burne-Jones aan, in wie deze nieuwe tijd volgens hem te voorvoelen was. Febers artikel in *De Katholiek* gaat niet in op een vergelijking van symbolistische karakters, maar op de religieuze aard van het werk. Van Welie kwam daardoor in goed daglicht te staan, zij het tijdelijk want ook Feber wist dat ‘zijn mystiek blijkt in de breedte verwaaid, niet in de diepte verinnigd. Hij vertoont enkel de uiterlijkheid van het gebeuren en het geheel kan als afleidig voor ongeloovigen-met-heimwee dienen’.¹⁹⁶ Van Welie zou zich slechts houden tot het weergeven van oppervlakkige sentimenten.

De reacties blijven door de jaren heen wisselend positief en negatief. Critica Maria Viola stelde in 1913 enigszins ironisch dat Van Welie ‘pseudo-romantische dromen van minnezangers en sprookjesprincessen, zwanemaagden en toovertuinen’ verbeeldde.¹⁹⁷ De dichter Jan Engelman stond in 1935 recht tegenover deze visie. Ondanks dat Van Welie’s werken met een dunne inhoudelijke bovenlaag de diepte misten van Roland Holst, Derkinderen, Toorop en Thorn Prikker, zag Engelman daarin meer invloed door de Pre-Raphaelite Brotherhood dan bij hen. Hij stelde zelfs dat Van Welie’s verbeeldingskracht zich daarom zou weten te meten met die van Edward Burne Jones en Gustave Moreau.¹⁹⁸

De invloed van de Engelse broederschap op de artistieke ontwikkeling is niet altijd even duidelijk aanwijsbaar. In de sfeer van nostalgie en verfijning is echter wel een parallel te vinden tussen Van Welie en zijn Engelse voorgangers, net als in de hang naar vergeestelijking en esthetisering. In een artikel in De Kroniek meldde Egan Mew in 1925 dat Van Welie in die zin eigenlijk rechtstreeks uit de stal komt van de Prerafaëlieten.¹⁹⁹

Pieter Cornelis de Moor

Alhoewel heden ten dage De Moor niet dezelfde bekendheid geniet als Toorop of Roland Holst, toch kon De Moor in zijn eigen tijd wel rekenen op aandacht. Hij zond voor 1893 en na de eeuwwisseling regelmatig werk in voor tentoonstellingen van de Haagsche Kunstkring en de Amsterdamse Arti & Amicitiae en St. Lucas, over zijn deelname aan sociale activiteiten was verder weinig bekend.²⁰⁰ Tussen 1893 en 1902 exposeerde De Moor helemaal niet. Wel richt hij dan onder andere samen met de kunstschilder Derk Wiggers de Rotterdamsche Kunstkring op in navolging van de Haagsche Kunstkring.²⁰¹ Uit recensies, waarin hij vaak werd besproken, bleek dat men niet echt onder de indruk was van zijn technisch meesterschap, verder was men niet negatief, terwijl hij nauwelijks een beperking liet zien in genres. Vanaf 1890 is er door het overnemen van het symbolistische gedachtegoed toch sprake van eenheid en daarmee bezieling in het werk van De Moor, maar het had geen weerslag op zijn omgeving. Wellicht komt dit omdat De Moor nooit openlijk blijkt heeft gegeven aanhanger te zijn van een geestelijke stroming en hij zijn wereld- en levensvisie als een geheel eigen vinding brengt. Zijn omvangrijke verhandelingen over kunst werden niet uitgegeven wegens gebrek aan uniciteit. Uit die eigen geschriften is evenwel op te merken dat De Moor een gemeenschappelijk geestelijk ideaal voorstond in de kunst. Als exponent daarvan idealiseerde hij de middeleeuwen en waardeerde hij Italiaanse primitieven als Fra Angelico en Giotto.²⁰² In de contemporaine kunst bleek De Moor vooral erg onder de indruk van Matthijs Maris en Jan Toorop. De indirecte relatie tot de Prerafaëlieten, Ruskin en Morris liep via deze twee lijnen.

Tijdens de eerste expositie van de Haagsche Kunstkring zag hij voor het eerst de *Drie Bruiden* van Jan Toorop alsmede *O Grave! Where is thy victory?* en *De jonge generatie*. ‘Nooit had ik van de modernen Nederlandsche schilders iets gezien wat daarmee te vergelijken was (...). Deze kunst was voor mij zoo nieuw en persoonlijk en niet zoo onduidelijk van bedoeling als het voor de ouderen scheen.’²⁰³ Uit de geschriften van De Moor blijkt dat hij een inhoudelijke schilderkunst voorstond en dat hij zodoende met liefde afscheid nam van het impressionisme.²⁰⁴ Van die inhoud is in zijn werk een reflectie te zien via drie terugkerende thema’s: cultuurpessimisme, de vrouw en de bezielde natuur. Hij was – als medestander van het symbolisme –

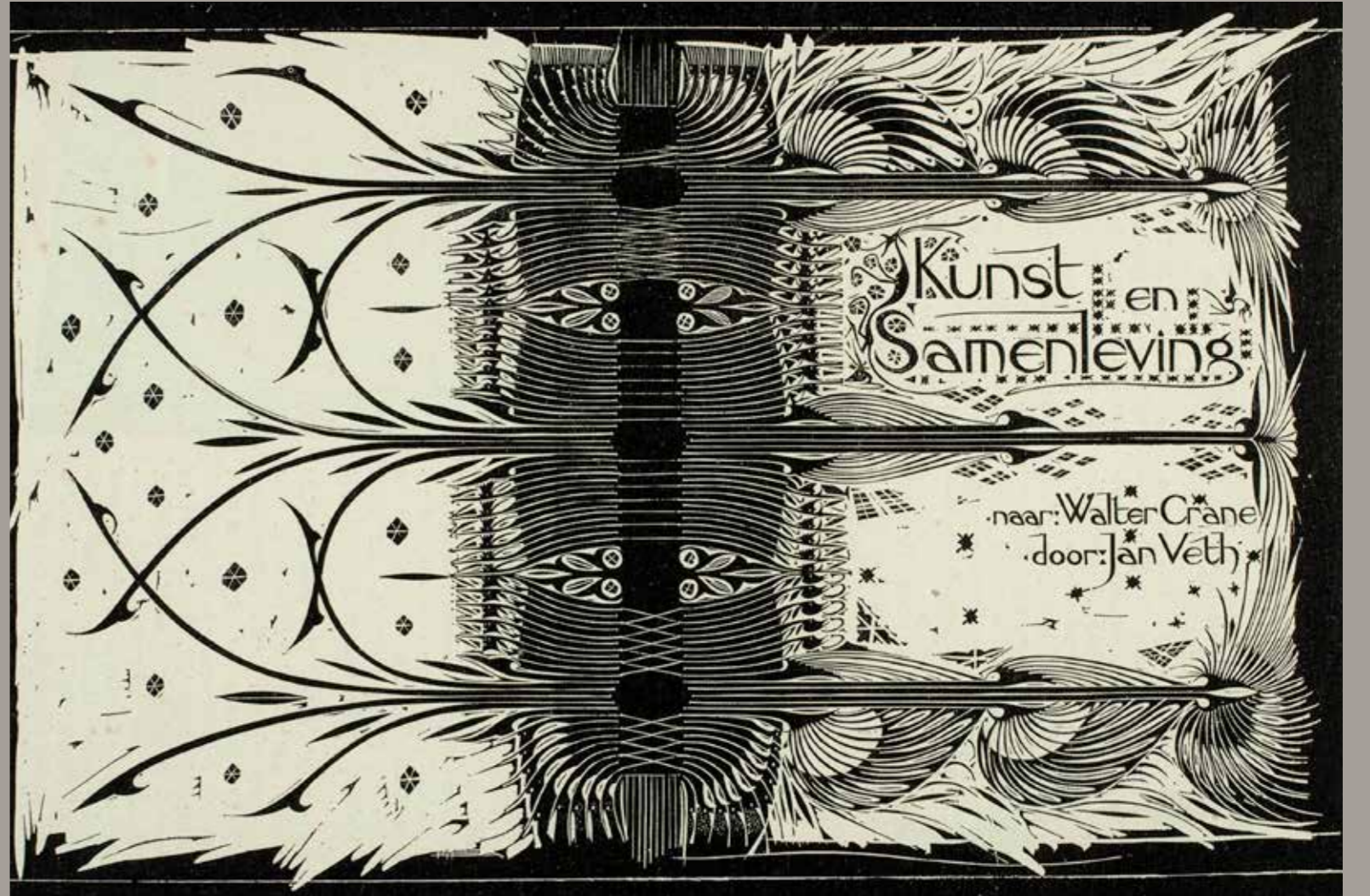
bezig met het vorm geven van een hogere werkelijkheid, die achter de zichtbare realiteit verborgen lag. Hij deed dit vanaf de jaren negentig in mythologische en bijbelse voorstellingen, in figuurstukken, portretten, landschappen e.d.²⁰⁵

De Moor maakte zelf gebruik van de expressiviteit van kleuren en vormen en niet van een sterke lijnstilering als Toorop. Wellicht trok hij daarom eerder naar Maris, al zag hij Maris vooral als dé schakel tussen het realisme en het opkomend symbolisme.²⁰⁶ In zijn waardering voor Maris sluit hij aan bij andere symbolisten die in Maris hun wegvoorbereider zien. Volgens hen gebruikte Maris zijn vage schilderwerk en de sprookjesachtige inhoud als een suggestief middel om gevoelens over te dragen. De Moor verwoordde het als volgt: ‘(...) hij laat veel leelijks weg of hult ‘t in een fijne mystieke sluier, hij accentueert ‘t mooie en z’n werk is daardoor geen mooi proza, maar mooie poezie, ‘t zijn als het ware zangen in de plastiek. Uit zijn werken komt tot ons ‘n zeer subtiel gemoedsleven (...).’²⁰⁷

Onder invloed van de nevelige mystieke taferelen van Maris, deformeerde De Moor een aantal van zijn werken op dezelfde wijze, waaronder de hier getoonde *Danseres* (afb. 48) en *Serpentinedanseres* (afb. 49). Sterker dan deze werken, refereert De Moor’s *Vrouw aan het water* (ca. 1920-1930) in wijze van afbeelding van de vrouw aan onschuld en reinheid, twee elementen behorend tot de thematiek van de fin-de-siècle schilderkunst, waarvan ook Maris gebruik maakte als onderwerp van zijn werken.²⁰⁸ Vanuit die thematiek paste het in de beeldcultuur om een bruid af te beelden. Misschien had De Moor in zijn *Danseres* dat willen doen met deze vrouw in haar witte enigszins doorschijnende jurk en de sluier die tot de voeten afhangt. Deze wijze van deformatie was niet alom vertegenwoordigd in zijn werk. Ook zorgvuldig gedetailleerde, sterk gestileerde en abstracte voostellingen komen voor. De geïdealiseerde voorstellingen slaan aan bij particuliere verzamelaars, terwijl kunstcritici juist aan dat aspect geen waarde hechten. Kunstcritica Marius verwoordde in 1910 dat ‘het werk van De Moor niet altijd in staat is ons te overtuigen en het sprookjesachtige bij hem niet altijd vrij schijnt van geweldheid’. In de mening over zijn werk was daarmee decennia lang nauwelijks iets veranderd.

Toegepaste kunst

Aan het einde van de negentiende eeuw ontstond onder invloed van het opkomende socialisme de *gemeenschapskunst*. Zoals al eerder genoemd, was door de industrialisatie en het kapitalisme de natuurlijke harmonie binnen de samenleving verbroken, ambachten waren door massaproductie aan de kant geschoven en het gevoel voor zuivere vorm en harmonie was verdwenen, en kunst hoefde geen andere betekenis



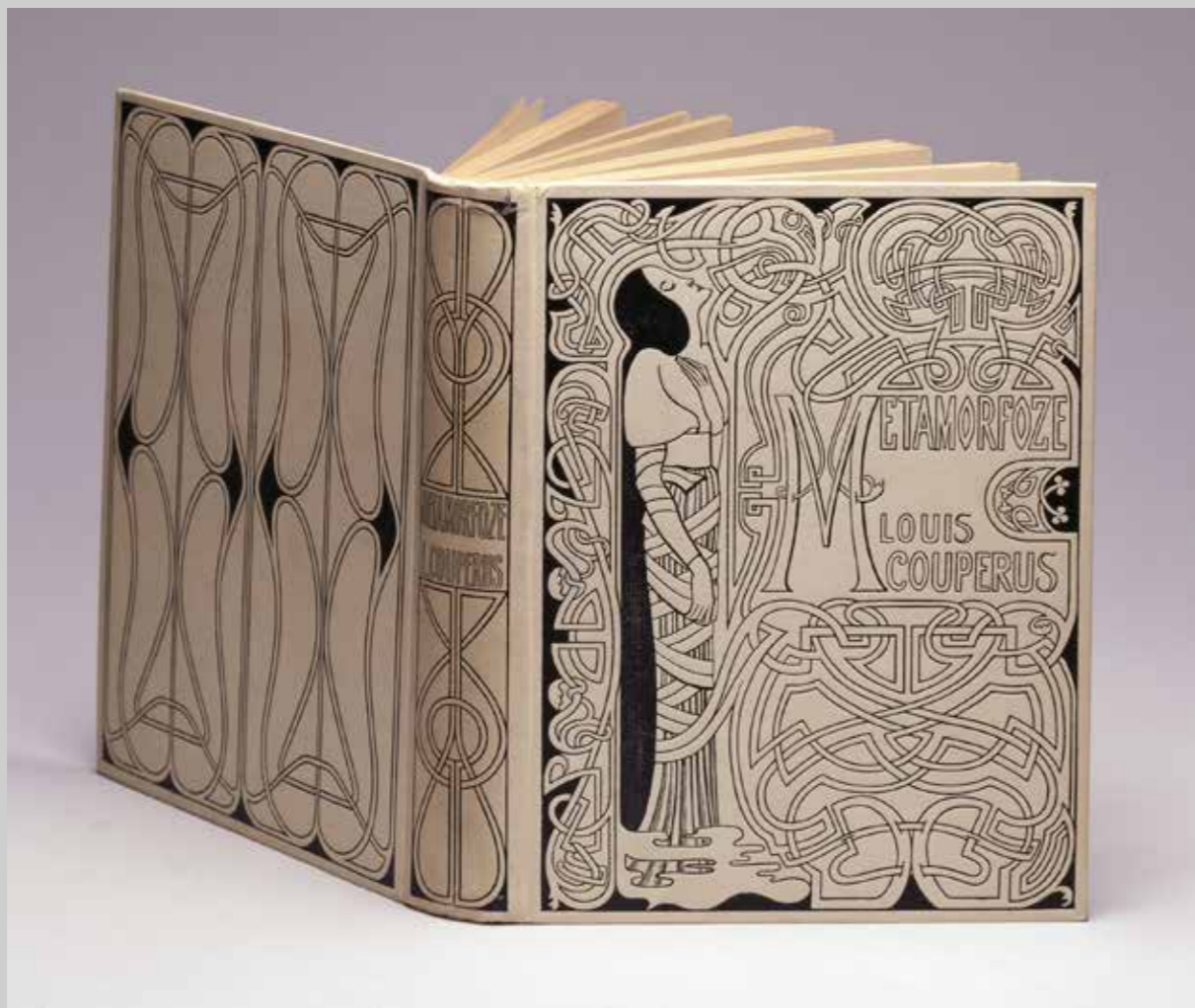
50 Dijsselhof, G.W. ontwerp voor de boekomslag voor *Kunst en Samenleving naar Walter Crane* van Jan Veth, 1894, houtsnede op papier RKD, Den Haag



51 Dijsselhof, G.W.
Behangsel met tuinboondessin (detail), 1898,
litho in zwart op lichtgrijs papier, opgewerkt met penseel in rood, geel en grijsblauw, zes vellen tezamen gemonteerd
100,5 x 84 cm,
Rijksmuseum, Amsterdam



52 Burne-Jones, E., Morris, W.
Flora, 1885,
wandkleed,
The Whitworth Art Gallery,
Manchester, England



53 Toorop, J.
boekomslag voor *Metamorfoze* van Louis Couperus, 1897,
Drents Museum, Assen

te hebben dan kunst (l'art pour l'art). Het besef van deze cultuurcrisis in combinatie met de sterk geïndividualiseerde samenleving en de kennismaking met het socialisme leidde zoals gezegd vele kunstenaars tot het 'ware inzicht' in het verband tussen kunst en maatschappij. Kunst zou een maatschappelijke functie moeten hebben – het bijdragen aan een verbeterde leefomgeving voor alle burgers in plaats van alleen voor de rijke burgers - en dat kon worden bereikt door kunst te maken voor de gemeenschap door middel van samenwerking van alle kunstdisciplines, van autonoom kunstenaar tot architect en sierkunstenaar. Vooral de Engelse Arts & Crafts Movement inspireerde die vernieuwing, die in Nederland optrad in de architectuur (waaronder de eerder genoemde Beurs van Berlage) en in de kunstnijverheid.

Jan Veth herkende in de publicatie *The Claims of Decorative Art* van de Prerafaëlitische Walter Crane zijn eigen visie op gemeenschapskunst. De ambachtelijke en decoratieve kunst zou volgens hem verweven moeten zijn met het alledaagse leven. De wetenschap dat de industriële ontwikkeling niet kon worden gestuit en een volledige terugkeer van de ambachten onwaarschijnlijk was, maakte Veth net als Crane pleitbezorger voor het betrekken van kunstenaars bij de industriële productie, al zag hij liever een herleving van het handwerk.²⁰⁹ Vanuit zijn gedrevenheid om deze nieuwe vorm van kunst aan de man te brengen, zorgde Jan Veth in 1894 zoals eerder genoemd niet alleen voor de vertaling van Crane's boek onder de titel *Kunst en samenleving* (afb. 50), maar ook dat door Gerrit Willem Dijsselhof (1866-1924) het werk met houtsnedes versierde.

Eigenlijk werd al tien jaar eerder de periode ingezet dat het Engelse streven ten aanzien van de decoratieve kunsten ook voor ons richtingbepalend zouden zijn. In 1884 verscheen op de Nederlandse markt namelijk een vertaling van Lewis F. Day's *Everyday Art (De Kunst van het Daaglijksch Leven)*.²¹⁰ De ontwikkeling van de nieuwe Nederlandse vormgeving vond vooral op het gebied van de boekversiering plaats. Met name daarin is invloed van de Prerafaëlieten en de Arts & Crafts Movement te herkennen. Het boek als kunstwerk veroverde zich een plek in de dan geldende gemeenschapskunst, vanuit de drang ook hier kunst en ambacht als in vroeger tijden samen te laten vloeien.

Bij Dijsselhofs ontwerp voor *Kunst en samenleving* maakte hij bewust gebruik van houtsnedes. Die keuze was ingegeven door het bewust afstand willen nemen van de mechanische reproductietechnieken die ervoor zorgden dat tekst, typografie, illustratie en prenten als onafhankelijke onderdelen werden benaderd en het boek niet langer als een compositie van bij elkaar behorende elementen werd gezien. Dijsselhof was bekend met de prenten en illustraties van Crane en onder zijn invloed vereenvoudigde Dijsselhof onderwerpen uit flora en fauna tot open, ornamentele composities, zonder illusionistische effecten.²¹¹

Het hele boek is een karakterisering van Dijsselhofs overgang van een naturalistische verbeelding der natuur tot stilering. Onder invloed van de Arts & Crafts Movement wist hij in de 'boekverluchting' vignettes [kleine versierende prentjes aan het begin of slot van een hoofdstuk] te tekenen van symmetrisch ineengekronkelde vogels, vissen en planten. Zijn *Behangsel met tuinboondesign* (afb. 51) – een systeem van florale decoratie - toont heel direct de verwantschap met deze Engelse beweging, wanneer we kijken naar het wandtapijt *Flora* (afb. 52), een gezamenlijk ontwerp van Edward Burne-Jones (figuratie) en William Morris (patroon) uit 1885.²¹²

Veth's keuze voor Dijsselhof is overigens opvallend te noemen. Een paar jaar eerder nog karakteriseerde hij Dijsselhof als een talent dat nog in ontwikkeling was. Veth vergeleek toen zijn illustraties voor *Kalief Ooievaar* met werk van Crane: 'Crane deed zulke zaken nu eenmaal zoo heel veel beter'.²¹³ Dijsselhof leek hem nog te zwak om moeilijk illustratieve figuurdingen te maken. Veth had toen waarschijnlijk niet voorzien dat Dijsselhof de daaropvolgende jaren een kwalitatieve groei zou doormaken. Dijsselhof behoorde later tot dé nieuwe generatie van boekdrukkunstenaars.

De intussen oudere garde van Toorop en Derkinderen droeg eveneens bij aan de vernieuwing van de boekdrukkunst. Jan Toorop verzorgde diverse boekbanden voor auteur Louis Couperus, waaronder van *Extase* (1891) en *Metamorfoze* (afb. 53). Opvallend genoeg gebruikt Toorop hier opnieuw het opgeheven vrouwengelaat onder invloed van Rossetti's *Beate Beatrix*. 'Ook bij Toorop is sprake van een eenheid van tekst en lijnenpatroon en van een harmonische vlak-decoratieve verwerking van lichte en donkere partijen', aldus auteur Louis Gans in zijn proefschrift *Nieuwe Kunst rond 1900*. Toorop zou hierbij het voorbeeld van zijn buitenlandse collega's hebben gevolgd.²¹⁴

Antoon Derkinderen liet zich bij zijn 'verluchting' van *Gedenkboek der Keuzetentoonstelling* uit 1893 (afb. 54) beïnvloeden door zijn buitenlandse collega Crane. Net als in andere uitgaven, zoals het *Gijsbrecht van Aemstel* zet hij de decoratieve behandeling van boom en blad – eerst toegepast in de *Eerste Bossche wand* – hier voort in de illustraties.²¹⁵ Deze 'verluchting' werd tot uitgangspunt voor jongere kunstenaars als Carel Aldolph Lion Cachet (1864-1945), Theo Nieuwenhuis (1866-1951), Theo van Hoytema 1863-1917 en Oswald Wenckebach (1895-1962)

'Bestudeer de natuur, maar kopieer haar niet'²¹⁶

De herleeftde interesse voor de bijbehorende toegepaste onconventionele druktechnieken, had alles te maken met de opkomende gemeenschapskunst, die niet alleen uiting kreeg in de architectonische

versieringen, maar ook in de boekdrukkunst en typografie. De boekdrukkunst was een volwaardig onderdeel van de ‘vercieringskunst’ en droeg bij aan het terugbrengen van de eenheid tussen kunst(enaar) en samenleving. In de versiering namen de kunstenaars ook hier de natuur tot voorbeeld, echter op geometrische grondslagen. Bloemen, planten, kraanvogels, pauwen werden door de natuurliefhebbende kunstenaars grondig bestudeerd en vervolgens in het platte vlak gestileerd.²¹⁷

De Engelse opvatting dat het ornament zoveel mogelijk aan de natuur moest worden ontleend, zonder een letterlijke nabootsing te maken, was zoals gezegd van grote invloed in Nederland, zodat ook steeds meer hulpmiddelen beschikbaar kwamen. Ondersteuning kwam bijvoorbeeld in de vorm van het boek *Ontwerpen van vlakornament* (1905) door J.D. Ros waardoor fraaie stileringen van bloem en blad gemaakt konden worden. Het hielp Wenckebach bij zijn illustraties voor *Kijkjes in een Plantenwereld* (afb. 55) van Emilie C. Knappert. Hij zou daartoe ook zijn gestimuleerd door de bloem- en bladversiering van Crane’s *Flora’s Feast*.²¹⁸

Vele geornamenteerde publicaties volgen. Theo van Hoytema maakt bijvoorbeeld in 1892 een gelithografeerd prentenboek *Hoe Vogels aan een Koning kwamen* en een jaar later *Het leelijke jonge Eendje* (afb. 56). Deze boeken tonen vooral de invloed in de vereenvoudigde voordracht; van een sierlijke lijnvorming is dan nog geen sprake.

Een dromerig natuurgevoel kenmerkt de illustraties van onder andere Simon Moulijn voor *De Kleine Johannes* van Frederik van Eeden in 1898. Bij de illustraties van Wenckebach in het kinderboek *In de Muizenwereld* van 1894 culmineerde de nieuwe decoratieve vormentaaal zich in een totaal nawijsbare invloed van Crane op het lijnenspel.

Naast illustraties werden ook boekbanden, affiches, kalenders en typografie in de nieuwe stijl uitgevoerd door Dijsselhof, Nieuwenhuis en Lion Cachet. Verder versierden zij bloemlezingen van Albert Verweij, Roland Holst en Thorn Prikker leverden vignetten voor het sinds 1893 verschenen en in de Engelse trant verzorgde *Van Nu en Straks* in Vlaanderen, dat het uiterlijk van onze tijdschriften sterk overtrof”.²¹⁹ Ook het illustreren van gedichtenbundels behoorde tot de nieuwe boekkunst, zoals te zien is in de versieringen die Theo Nieuwenhuis maakte voor Jacques Perk’s *Gedichten* (afb. 57).

De invloed van de Engelse decoratieve vormentaaal op de Nederlandse kunstenaars is duidelijk. Het is alleen goed mogelijk deze invloed van Walter Crane en Morris niet rechtstreeks door Nederland is opgepakt, maar – zo stelt auteur Lieske Tibbe terecht – dat de ideeën van bijvoorbeeld Morris via de Belgische avant-garde werden vernomen. In België waren al in 1892, 1893 en 1894 Franse vertalingen van Morris’

werk gepubliceerd, waar ook de Nederlandse kunstenaars gezien de goede contacten met de zuiderburen toegang tot hadden. Nederlandse beschouwingen en vertalingen van Morris zouden pas verschijnen na het plotselinge overlijden van de Engelsman in 1896.²²⁰

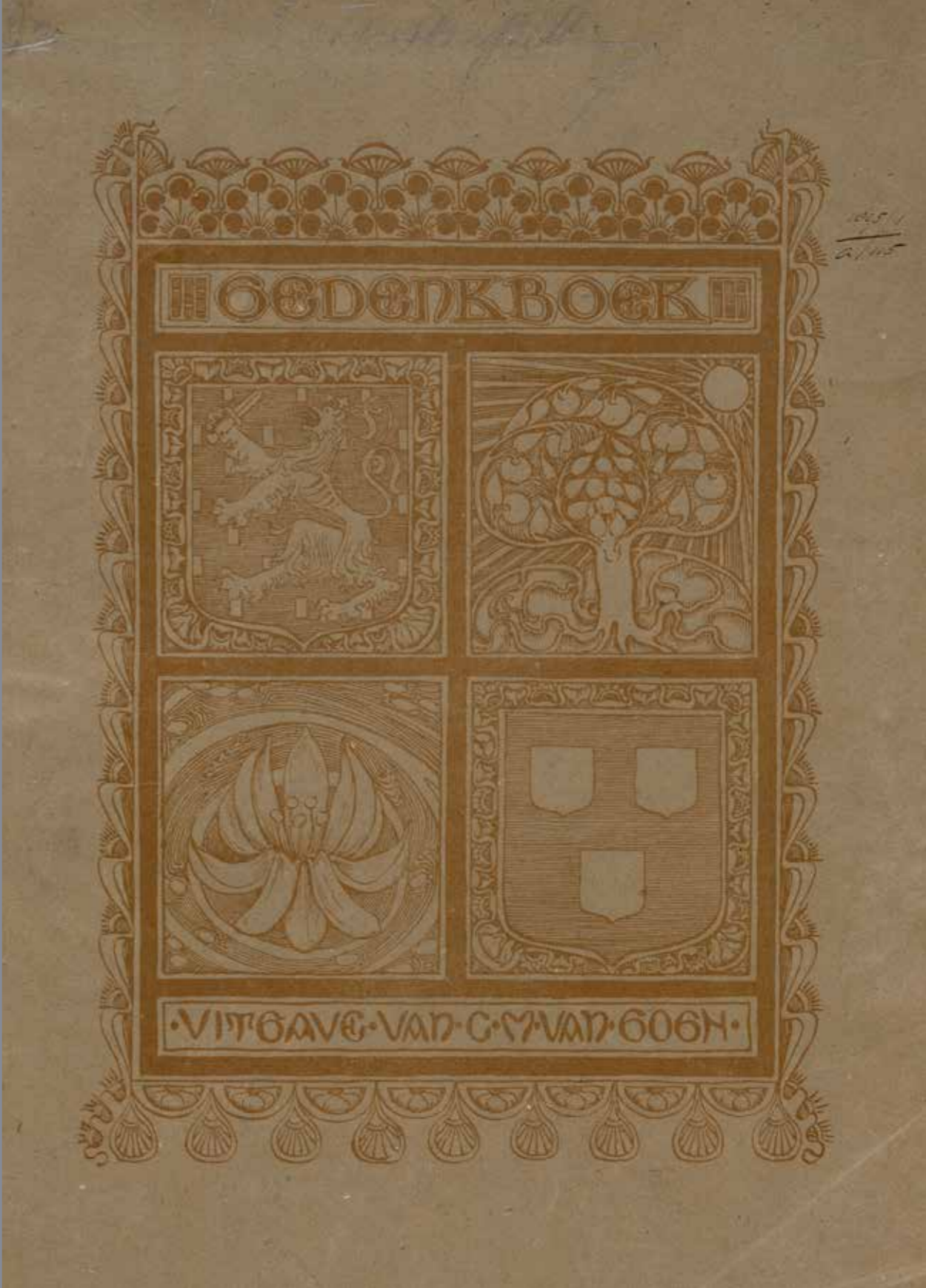
Dat de belangstelling voor de Arts & Crafts-beweging in Nederland in de jaren negentig groot was, wordt bevestigd door de tentoonstellingen die in dit decennium te zien waren. In 1894 werd in Amsterdam een tentoonstelling gehouden van Engelse prentkunst, met onder meer werk van Crane. Een jaar later waren tekeningen en prenten van Charles Shannon en Charles Ricketts te bewonderen in kunsthandel Van Wisselingh te Amsterdam.²²¹ In 1896 waren in Utrecht opnieuw prenten te zien, van onder andere Shannon en Rossetti.²²² Opvallend is dat het hierbij telkens om prentkunst gaat, niet om Engelse schilderkunst. Aan Crane’s werken werd in het Haarlems kunstnijverheidsmuseum zelfs een aparte expositie gewijd (1903), hoewel de reacties hierop niet erg positief waren. De interesse voor zowel de literaire als de artistieke werken van Crane nam onder de Nederlandse avant-garde vrij snel af. Het gedachtegoed van de oudere Ruskin en – met name – Morris voert daarna de boventoon.²²³ Die ‘overgang’ neemt niet weg dat Crane’s opvattingen nog lang nawerking heeft: natuurvormen worden in het platte vlak gestileerd, vanuit een blijvende ondergeschiktheid aan twee dimensies.

Vooral Dijsselhof, Nieuwenhuis en Lion Cachet zijn hier genoemd. Dat heeft enerzijds te maken met het feit dat zij als drietal veel samenwerkten voor Van Wisselingh in Amsterdam, waar zij de internationale ideeën konden oppakken, aangezien juist Van Wisselingh via tentoonstellingen en opdrachten bijdroeg aan de verspreiding van de internationale ideeën binnen Nederland. De herleving van de gotiek via de Arts & Crafts Movement uit Engeland was daar één van; de waardering voor middeleeuwse vormentaaal uitte zich bijvoorbeeld in de boekdecoratie in een gelijkmatige, vaak symmetrische figuratieverdeling en ingehouden, soepele bewegingen van contouren en ornamentlijnen. Juist deze aspecten zijn terug te vinden in de boekkunst van Dijsselhof, Nieuwenhuis en Lion Cachet. Anderzijds waren deze veelzijdige vernieuwers van de kunst op deelgebieden werkzaam als het ontwerpen van affiches, meubilair, interieurs, lampen en boeken. Ze bestreken zo het totale gebied van de ‘vercieringskunst’, van architectuur tot gebruiksvoorwerp en bedreven aldus de gemeenschapskunst in ultima forma.

Een samenspel van factoren

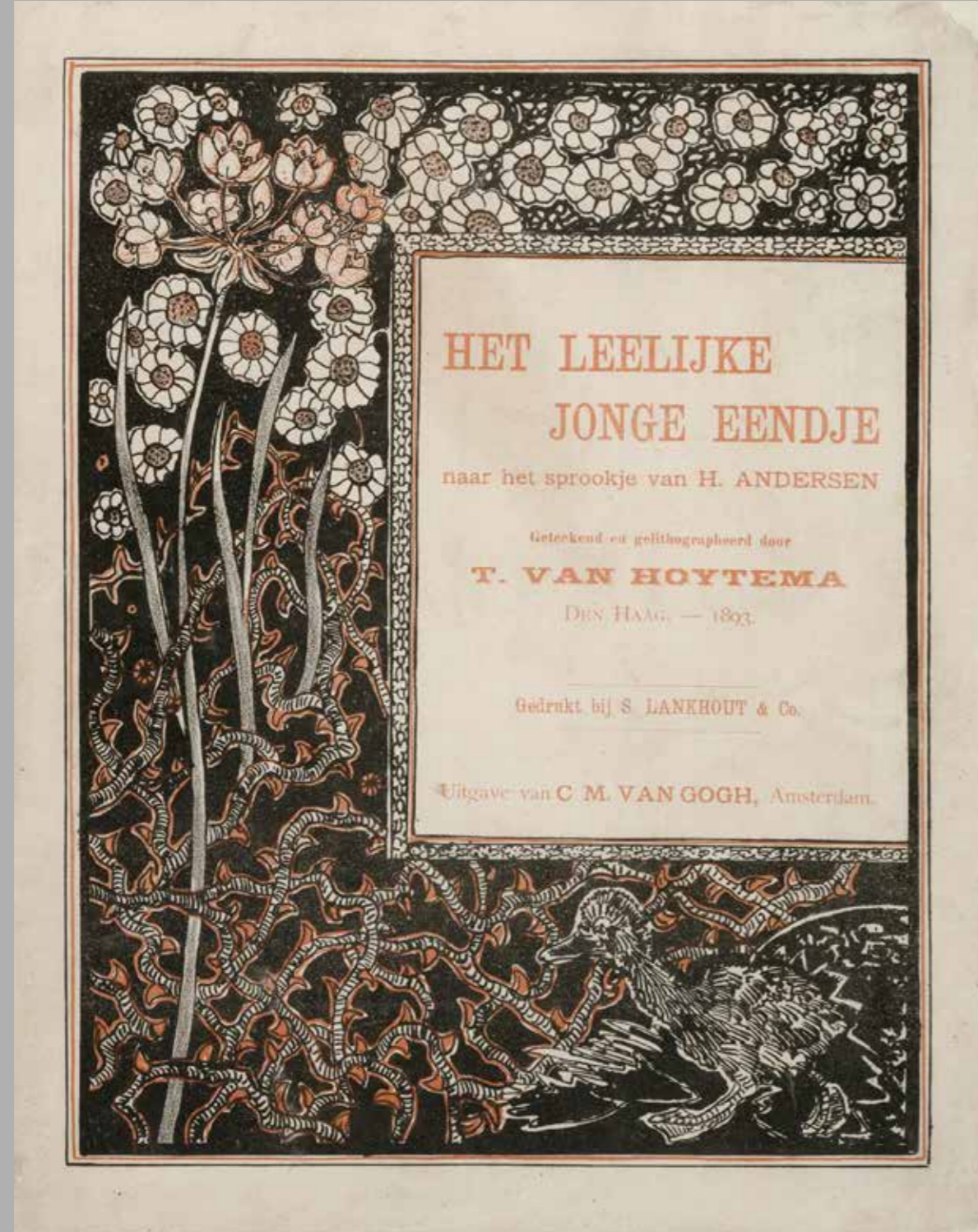
De invloed van de Pre-Rafaëlieten in Nederland stond niet op zich zelf, maar vormde een logisch element van de dan bestaande romantische sensibiliteit en de maatschappelijke en geestelijke heroriëntatie. Feit

54 Derkinderen, A.J. illustratie voor Gedenkboek Keuzetentoonstelling van Hollandsche Schilderkunst uit de jaren 1860-1892 van Jan Veth, 1893, Koninklijke Bibliotheek, Den Haag

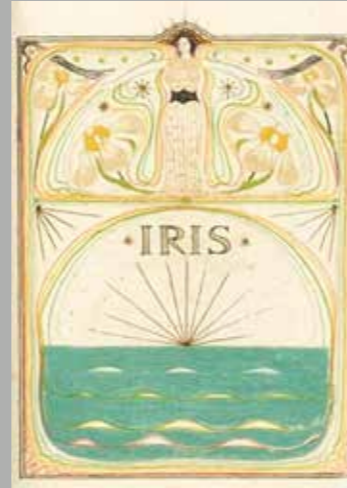




55 Wenckebach, O.
illustratie voor *Kijkjes in de
plantenwereld* van
Emilie C. Knappert, 1893,
DBNL, Leiden



56 Hoytema, T.
voorblad prentenboek *Het leelijke
jonge eendje: naar het sprookje van
H.C. Andersen*, 1893,
Koninklijke Bibliotheek, Den Haag



57 Nieuwenhuis, T.
versiering voor *Gedichten* van
Jacques Perk, 1897,
DBNL, Leiden

is dat zowel in de ideologisch dienstbare kunst en in de autonoom functionele kunst de opvatting doorklonk dat kunstwerken een mystieke of ideële inhoud zouden weerspiegelen. In de weergave van de wereld werd het zintuiglijk waarneembare vermengd met de subjectieve wereld van ideeën. Het begon als een zoektocht om kunst, kunstenaar en samenleving harmonisch in een allesomvattende, ideale stijl te verenigen. De Tachtigers stelden in hun individuele schoonheidsbeleving het weergeven daarvan en doorleving en verbeelding van de werkelijkheid in de kunstopvatting als doel op zich. In het symbolisme was het de taak van de kunstenaar de alledaagse werkelijkheid te verbinden met de eeuwige wereld van ideeën. Daar waar Roland Holst, Derkinderen en Veth kozen voor verbeelding van onschuld, schoonheid en bloei binnen de heersende thematiek, hielden Toorop en Thorn Prikker zich vooral bezig met de verbeelding van verval, dood en verderf. De gemene deler was een hang naar symboliek, mystiek, zuiverheid, oorspronkelijkheid, esthetiek en eenvoudige, natuurlijke samenlevingsvormen. In die gemene deler vond men ook de oorsprong der Prerafaëlieten.

Literatuurlijst Hoofdstuk 1 en 2

S. de Bodt, M. Sellink [red.], tent.cat. *Nineteenth century Dutch Watercolors and Drawings From the Museum Boijmans Van Beuningen*, Rotterdam, Pittsburgh (Frick Art Museum) / Columbia (Columbia Museum of Art) / Michigan (Grand Rapids Art Museum) 1998-1999.

S. de Bodt, *Prentenboeken, ideologie en illustratie, 1890-1950*, Amsterdam 2003

Bowness e.a, tent.cat. *The Pre-Raphaelites*, Londen (Tate) 1984

H.E.M. Braakhuis, J. van der Vliet, ‘Symboliek en symbolisme bij Matthijs Maris (1839-1917)’, in: *Tirade* vol.21 (1977)

H.E.M. Braakhuis, J. van der Vliet, ‘Patterns in the Life and Work of Matthijs Maris’, in: *Simiolus. Netherlands Quarterly for the History of Art*, vol.10 (1978-79), nr.3-4

H.E.M. Braakhuis, J. van der Vliet, ‘Bruiden, Gretchens, prinsessen en kastelen. Het werk’, in: Matthijs Maris: een vreemd bestaan, *Kunstschrift / Openbaar Kunstbezit*, vol.34 (1990), nr.jan-feb

J. Bronkhurst, ‘New Light On Holman Hunt’, in: *The Burlington Magazine* vol.129 (1987) nr.1016

M.C. O’Brien, tent.cat. *In Support of Liberty. European Paintings at the 1883 Pedestal Fund Art Loan Exhibition*, Southampton (The Parrish Art Museum) / New York (National Academy of Design) 1986

T.B. Brumbaugh, ‘A Matthijs Maris Correspondence’, in: *Oud Holland* vol.95 (1981), nr.2

D. Dekker, “Where are the Dutchmen?’ Promoting the Hague School in America, 1875-1900’, in: *Simiolus. Netherlands Quarterly for the History of Art*, vol.24 (1996), nr.1

M. Donnolly, *Scotland’s Stained Glass. Making the Colours Sing*, Edinburgh 1981

J. Gram, ‘Matthijs Maris’, in: *Kunstkronijk* vol.17 (1875)

P. Haverkorn van Rijsewijk, ‘Het kamerschut van Matthijs Maris’, *Avondblad NRC*, 18 februari 1914

M. Harrison, *Victorian Stained Glass*, Londen 1980

R. Hewison (ed.), tent.cat. *Ruskin, Turner and the Pre-Raphaelites*, London (Tate) 2000

J.F. Heijbroek, M.F. MacDonald, *Whistler en Holland*, Zwolle 1997

C.J. Holmes, ‘The Landscapes of Matthew Maris’, in: *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, vol.10 (1907), nr.48

H. Hunt, *Pre-Raphaelitism and the Pre-Raphaelite Brotherhood*, Londen 1905

H.F.W. Jeltet, “De droomster’ van Thijs Maris in den Kunsthandel Kleykamp’, in: *Elsevier’s Maandschrift*, november 1922

J. Knoester, tent.cat. P.C. de Moor 1866-1953, Assen 1988

G.H. Marius, ‘Matthijs Maris’, in: *Elsevier’s Geillustreerd Maandtijdschrift*, vol.9 (1899)

G.H. Marius, *De Hollandsche schilderkunst in de negentiende eeuw*, Den Haag 1920 (eerste druk 1903)

J. Melville, *John Forbes White and George Reid. Artists and Patrons in North-East Scotland 1860-1920*, ongepubliceerde dissertatie, University of Aberdeen 2000

E. Nelson, e.a., tent.cat. *Ladies of Shalott. A Victorian Masterpiece and Its Contexts*, Providence (Bell Gallery, List Art Centre, Brown University) 1985

Sale of Pictures of the late Mr. Cottier of London [...], Paris 1892.

A. Plasschaert, *Beschouwingen*, september 1917

E. Prettejohn, *De Victoriaanse Droom. Symbolisme in Engeland*, Zwolle 1998

W.M. Rossetti in: *Dante Gabriel Rossetti: His Family Letters, with a Memoir*, vol.1 van 2, Londen 1895

J. Ruskin, *The Works of John Ruskin*, deel 12 van 39, Londen 1903-1912.

A.C. Sewter, *The Stained Glass of William Morris and his Circle*, 2 delen, New Haven 1974-1975.

Southampton / New York 1986

D. Sacho Macleod, *Art and the Victorian Middle Class. Money and the Making of Cultural Identity*, Cambridge 1996

G. Stamp, S. MacKinstry [red.], ‘Greek’ Thomson, Edinburgh 1994

J. Staphorst (pseudoniem van Jan Veth), ‘Werken van Matthijs Maris op de tentoonstelling der Nederlandsche etsclub’,in: *De Nieuwe Gids. Tweemaandelijksch tijdschrift voor letteren, kunst, politiek en wetenschap*, vol.2 (1887), nr.1

W. Steenhoff, ‘Matthijs Maris’, *Nieuwe Amsterdammer*, 1 september 1917
A. Tennyson, *Poems by Alfred Tennyson*, Londen 1833

A. Tennyson, *In Memoriam*, Londen 1857

J. Truerherz, E. Prettejohn, E. Becker, tent.cat. *Dante Gabriel Rossetti*, Liverpool (Walker Art Gallery) / Amsterdam (Van Gogh Museum) 2003

J. Veth, ‘Matthijs Maris’, in: *De Gids*, nr.9 (1917)

A. Wagner, tent.cat., *Matthijs Maris*, Den Haag (Haags Gemeentemuseum) 1974

M. Warner [red.], *The Victorians. British Painting 1837-1901*, Washington, D.C. (The National Gallery of Art) 1997

S. Wolohojian, tent.cat. *A Private Passion: Harvard’s Winthrop Collection*, Londen (The National Gallery) 2003

Literatuurlijst Hoofdstuk 3

J.A. Alb. Th. [Alberdingk Thijm], ‘Een paar werken der Rotterdamsche tentoonstelling’, *Nederlandsche Kunstbode* (1879)

E. Becker, ‘Zwoele erotiek of lege stilte’, in: tent.cat. *Dante Gabriel Rossetti*, Liverpool/Amsterdam (Walker Art Gallery/Van Gogh Museum) 2004

L. Bénédite, *De Schilderkunst der XIX^{de} eeuw*, Amsterdam 1910

H.P. Berlage, ‘Toorop’s monumentale kunst’, *Wendingen* jrg. 1 (nov/dec 1918) nr. 11/12

Marian Bisanz-Prakken, ‘Jan Toorop en Gustav Klimt’, in: *Kunsthistorisch Jaarboek* (1976) nr. 27

R. Bionda, C. Blotkamp (red.), tent.cat. *De schilders van Tachtig: Nederlandse schilderkunst 1880-1895*, Zwolle/Amsterdam (Van Gogh Museum) 1991

P.B.M. Blaas, “De prikkelbaarheid van een kleine natie met een groot verleden: Fruins en Bloks nationale geschiedschrijving” in: P.B.M. Blaas (red.), *Geschiedenis en Nostalgie. De historiografie van een kleine natie met een groot verleden. Verspreide historiografische opstellen*, Hilversum 2000

C. Blotkamp, C. Boot, M.H. Cornips e.a., tent.cat. *Kunstenaren der idee. Symbolistische tendenzen in Nederland, ca. 1880-1930*, Den Haag 1978
drs. D. De Boer e.a., *Nederland rond 1900 Contouren van een cultuur. Kunst Literatuur, Muziek, Film*, Bussum 1979

A. van der Boom, ‘Bezinning en bezieling in de betrekkingen tussen beeld en woord in het essay van R.N. Roland Holst’, *Pen en Penseel, Critisch Bulletin* (1947)

E. Braches, *Het boek als Nieuwe Kunst. Een studie in Art Nouveau*, Utrecht 1973

J.C. Brandt Corstius, *Het poëtisch programma van Tachtig. Een vergelijkende studie*, Amsterdam, Athenaeum-Polak & Van Gennep, 1968

B.C. Broers, *Mysticism in the Neo-Romanticists*, Amsterdam 1923

G. Brom, *Hollandse schilders en schrijvers in de vorige eeuw*, Rotterdam 1927

G.B. Brom, ‘Toorop Jubileum-nummer’, *Wendingen* (november 1918)

S.P. Casteras, A.C. Craig Faxon (ed.), *Pre-Raphaelite Art in Its European Context*, Cranbury 1995

E. Chesneau, *La Peinture Anglaise*, Parijs 1882

L. Couperus, *Extaze. Een boek van Geluk*, Amsterdam 1892

C. Couve, *La Maison de Vie*, Parijs 1897

W. Crane, Jan Veth (bewerking), *Kunst en samenleving*, Amsterdam 1894.

D. Dekkers, *Jozef Israëls, een succesvol schilder van het vissersgenre*, Amsterdam 1994

O.G. Destrée, *Les Préraphaélites. Notes sur l’art décoratif et la peinture en Angleterre*, Brussel 1894

C. Dickens, ‘Old Lamps for New’ *Houshold Words* 1 (juni 1850)

A. Diepenbrock, ‘Melodie en gedachte’, *De Nieuwe Gids* 7, deel 1 (1892)

O. Doughty en J.R. Wahl, *Letters of Dante Gabriel Rossetti*, Oxford 1987

A. Dubernard-Laurent, ‘Le rôle de la *Gazette des Beaux-Arts* dans la réception de la peinture Préraphaélite Britannique en France’, *Gazette des Beaux-Arts* 140 (1998)

L. van Dijkstra, J.P. Lissens, T. Saldien, *Het ontstaan van Van Nu en Straks - Een brieveneditie 1890-1894. Antwerpen* 1988, dl. 2

J. Engelman, ‘Antoon van Welie’, *De Gemeenschap* jrg. 11 (juni 1935) nr. 6

J. Engelman, ‘Antoon van Welie’, *De Gemeenschap* jrg. 12 (mei 1925) nr. 20

L.J.M. Feber, ‘Rond het werk van Van Welie’, *De Katholiek*, deel 134, 1908
W.P. Frith, ‘Crazes in Art: Pre-Raphaelism and Impressionism’, *The Magazine of Art* 2, 1888

R. Fuchs, J. Hoet (ed.), *Flemish and Dutch Painting from Van Gogh, ensor, Magritte and Mondrian to Contemporary Artists*, New York 1997

J. Gage, “Turner’s Annotated Books: “Goethe’s Theory of Colours””, *Turner Studies* 4, no. 2 (Winter 1984)

L. Gans, *Nieuwe kunst. De Nederlandse bijdrage tot de Art Nouveau*, Utrecht 1960

L. Gans, tent.cat. *Nieuwe kunst rond 1900: de Nederlandse toegepaste kunst en architectuur van 1885 tot 1910*, Den Haag (Haags Gemeentemuseum) 1960

P.A.M. Geurts en A.E.M. Janssen (ed.), *Geschiedschrijving in Nederland. Deel II: Geschiedbeoefening*, Den Haag 1981 (1^e druk 1960)

S.N. Ghose, *Dante Gabriel Rossetti and Contemporary Criticism*, Folcroft 1970

G. [J. Gram], ‘Nederlandsche Etsclub’, <i>De Nederlandsche Spectator</i> , 1894, 13 oktober (nr. 41)	R. Ironside, <i>Pre-Raphaelite Painters</i> , London 1948	A.C. Loffelt, ‘Tentoonstelling van Welie’, N.v.D., 22 maart 1901	T. Prideaux, <i>Delacroix et son temps</i> , Parijs 1966
A.I. Grieve, tent.cat. <i>The Pre-Raphaelites</i> , London (Tate) 1984	Isaacson, ‘Jan Toorop I.’, <i>De Portefeuille</i> 13 (1891-1892)	G.H. Marius, <i>De Hollandsche schilderkunst in de negentiende eeuw</i> , Den Haag 1920	E. Prettejohn, <i>De Victoriaanse droom. Symbolisme in Engeland</i> , Zwolle 1998
I.M. de Groot (red.), tent.cat. <i>Rond 1900: kunst op papier in Nederland</i> , Zwolle/Amsterdam (Rijksmuseum) 2000	M.J. Jitta, ‘Pulchri en de Haagsche Kunstkring’, in: T.M. Eliëns, M.J. Jitta, I. Meij, tent.cat. <i>Den Haag rond 1900. Een bloeiend kunstleven</i> , Den Haag (Museum Het Paleis) 1998	G. [G.H. Marius], ‘Shannon en Ricketts’, <i>De Nederlandsche Spectator</i> 40 (1895)	E. Rod, ‘Les pré-raphaélites anglais’, <i>Gazette des Beaux-Arts</i> 36, 2e serie, November 1887
H.H. Grosse-Brochhoff, <i>Bildwelten des Symbolismus</i> , Neuss 1985	M.J.G. de Jong, <i>Over kritiek en critici. Facetten van de Nederlandstalige literatuurbeschouwing in de twintigste eeuw</i> , Tielt-Amsterdam 1977	C. Mauclair, <i>Antoon van Welie. Un peintre Hollandais contemporain</i> , Parijs 1924	H. en R.N. Roland Holst, ‘Dante Gabriël Rossetti (1828-1882) als dichter en schilder’, in E.D. Pijzel (red.), <i>Mannen en vrouwen van betekenis in onze dagen</i> , Haarlem 1898
H.[onbekend], ‘Derkinderens processie’ in: ... Dagblad, juni 1889 Den Haag [Persdocumentatie RKD, Den Haag]	J. M. Joosten (red.), <i>De Brieven van Johan Thorn Prikker aan Henri Borel en anderen 1892-1904</i> , Nieuwkoop 1980	P. Mérimée, ‘Les Beaux-Arts en Angleterre’, in <i>Études Anglo-Américaines</i> , Parijs 1930	R.N. Roland Holst, ‘De ontwikkeling en verwezenlijking der architecturale gedachte in Holland’, <i>Architectura</i> 28 (1924) nr. 16
G. Hamilton, <i>Manet and His Critics</i> , New Haven 1969	J.P.N., ‘Kunstzaal Oldenzeel’, <i>De Portefeuille</i> 15 (1893-1894)	E. Mew, ‘Antoon van Welie’, <i>De Kroniek</i> XI, 12 december 1925	H. Roland Holst, <i>Kinderjaren en de Jeugd van R.N. Roland Holst</i> , Zeist 1940
A.M. Hammacher, Amsterdamsche Impressionisten en hun kring, Amsterdam 1946 (Prof. Dr.) A.M. Hammacher, <i>De levenstijd van Antoon der Kinderen</i> , 1932 Parijs/Adam	J. Knoef, <i>Van romantiek tot realisme: een bundel kunsthistorische opstellen</i> , Den Haag 1947	P.H. van Moerkerken jr., ‘De jongste muurschilderingen van A.J. Derkinderen’, <i>De Nieuwe Gids</i> jrg. 5 (1890)	R.N. Roland Holst, ‘Walter Crane (1845-1915)’ in: <i>Over kunst en kunstenaars. Beschouwingen en herdenkingen</i> , Amsterdam 1923
A.M. Hammager (ed), <i>R.N. Roland Holst. In en buiten het tij. Nagelaten beschouwingen en herdenkingen</i> , Amsterdam 1940	J. Knoef, <i>Een eeuw Nederlandse schilderkunst</i> , Amsterdam 1948	P. de Mont, ‘Antoon van Welie’, <i>De Vlaamsche School</i> 1899	R.N. RH [Richard Nicolaas Roland Holst], ‘William Morris’, <i>Het Volk</i> , 28 november 1903
A.M. Hammacher, “R.N. Roland Holst”, <i>Elseviers’s Maandschrift</i> 97, nr. 2 (febr 1939)	J. Knoester, tent.cat. <i>P.C. de Moor 1866-1953</i> , Assen/Zutphen/Eindhoven/Utrecht (Drents Museum/Stedelijk Museum/Museum Kempenland/Galerie Quintessens) 1988	A. de Montor, <i>Histoire de Dante Alighieri</i> , Parijs 1841	J. Romein, <i>Op het breukvlak van twee eeuwen</i> I, Leiden 1967
A.M. Hammacher, <i>Stromingen en persoonlijkheden: schets van een halve eeuw schilderkunst in Nederland, 1900-1950</i> , Amsterdam 1955	E.H. Kossmann, <i>De Lage Landen 1780-1940. Anderhalve eeuw Nederland en België</i> , Amsterdam/Brussel 1984	K. Niehaus, ‘In memoriam Prof. Derkinderen. Een zachtmoedig en geduldig kunstenaar’, <i>De Telegraaf</i> , 3 november 1925	R. Rosenblum, ‘British Painting vs. Paris’ in: <i>Partisan Review</i> 24 (winter 1957)
M. Hanot, <i>De beginselen van Albert Verweys literaire kritiek</i> , Gent 1957	H.J. Kraaij, William Rothuizen, <i>Jan Toorop. Het late symbolisme</i> , Amsterdam 2000	M. Nijland-Verwey, <i>Kunstenaarslevens</i> , Assen 1959	R. Rosenblum, Ingres, Parijs 1968
N.v.H. [N. van Harpen], ‘Een nieuwe kunstzaal’, <i>De Portefeuille</i> 12 (1890-1891)	L. Lambourne, <i>The Aesthetic Movement</i> , London 1996	[Onbekend], ‘Derkinderens wandschildering voor het stadhuis te ‘s Hertogenbosch’ in: <i>NRC</i> , z.j. [Persdocumentatie RKD, Den Haag]	S. Rozenmond, ‘Gemeenschapskunst’, <i>Socialisme & democratie</i> vol 52 (1994) afl. 5
P. Hecht, P. Hefting, E. de Jongh (red.), <i>19^{de} eeuwse Nederlandse schilderkunst. Een zestal studies</i> , Haarlem 1977	E.L. Smith, <i>Symbolist Art</i> , London 1972	[Onbekend], <i>De Wandbeschildering van A.J. Derkinderen</i> , ‘s-Hertogenbosch 1892 (bundeling van oordelen van kunstenaars en kunstcritici in opdracht van het Bestuur van ‘t Departement ‘s-Bosch der Maatschappij tot Nut van het Algemeen) [Persdocumentatie RKD, Den Haag]	Rusticus, zonder titel, <i>De Residentiebode</i> , 17 december 1937.
J.F. Heijbroek en E.L. Wouthuysen, <i>Portret van een kunsthandel. De firma Van Wisselingh en zijn compagnons</i> , Zwolle 1999	M. Lambrechts (red.), <i>Verwantschap & Eigenheid. Belgische en Nederlandse kunst 1890-1945</i> , Gent 2002	[Onbekend], ‘Gazette de Hollande’ in: <i>l’Art moderne</i> , 1885, nr. 47	R.S. [onbekend], ‘Les Oeuvres de Thorn Prikker’, <i>l’Art moderne</i> 1893 nr 10
M. van der Heijden, ‘Roland Holst, Richard Nicolaüs’ in: <i>Biografisch Woordenboek van het Socialisme en de Arbeidersbeweging in Nederland</i> 6 (1995)	J.R. van der Lans, ‘Antoon van Welie’, <i>Katholieke Illustratie</i> jrg. 33 (1899-1900) nr. 35	[Onbekend], ‘Pathological Exhibition at the Royal Academy (Noticed by Our Surgical Advisor)’ in <i>Punch</i> 18 (juni 1850), p. 198	J. Sambrook, <i>Pre-Raphaelitism. A collection of critical essays</i> , Chicago 1974
Victorine Hefting, <i>Jan Toorop. Een kennismaking</i> . Amsterdam 1989	B. Léonce, G.H. Marius (bewerking), <i>De schilderkunst der XIXe eeuw in Frankrijk, Engeland, Amerika, Nederland, België, Duitschland, Oostenrijk, Scandinavië, Rusland, Spanje en Italië</i> , Amsterdam 1910	J.J. Oversteegen, <i>Vorm of vent. Opvattingen over de aard van het literaire werk in de Nederlandse kritiek tussen de twee wereldoorlogen</i> , Amsterdam 1970	O. v. Schleinitz, <i>Burne-Jones</i> , Bielefeld u. Leipzig 1901
P. den Hollander, <i>De zaak Goudstikker</i> , Amsterdam 1998	Leonidas, ‘Moderne Engelsche Kunst. The Royal Academy’, <i>Nederlandsche Kunstbode</i> 7 (1880)	J.P.N., ‘Kunstzaal Oldenzeel’, <i>De Portefeuille</i> 15 (1893-1894)	R. de la Sizeranne, <i>La Peinture Anglaise Contemporaine 1844-1894</i> , Parijs 1922
M. Hugenholtz-Zeeven, <i>Kunst en Maatschappij. Lezingen van w. Morris. Van een levensschets voorzien door Henri Polak</i> , Brussel/Rotterdam, 1903	J. Lethève, ‘La Connaissance des Peintures Préraphaélites Anglais en France (1855-1900)’, <i>Gazette des Beaux-Arts</i> 101, 1959	R. Pincus-Witten, <i>Occult Symbolism in France: Joséphin Paladan and the Salons de la Rose + Croix</i> , New York 1976	M. Smit, ‘“Schoonheid als een absolute macht...’ Dante Gabriel Rossetti in Nederland’, <i>Literatuur</i> 15 (april/maart 1998) 2 ^e serie
J.-K. Huysmans, <i>A Rebours</i> , Parijs 1897 (oorspronkelijke editie 1884)	K. van Lieverloo, P. Roelofs, tent.cat. <i>Antoon van Welie (1866-1956) De laatste decadente schilder</i> , Zwolle/Nijmegen (Museum Het Valkhof) 2007	E. Prettejohn, <i>Rossetti and his Circle</i> , London 1997	J.W. Smit, ‘The Present Position of Studies Regarding the Revolt of the Netherlands’ in: P.A.M. Geurts en A.E.M. Janssen (ed.), <i>Geschiedschrijving in Nederland. Deel II: Geschiedbeoefening</i> , Den Haag 1981 (1 ^e druk 1960)
E. Ihne, ‘De Londensche Wereldtentoonstelling van 1871’, <i>Kunstkronijk</i> 34 (1873)	A.C. Loffelt, ‘De wandbeschildering van Derkinderen’, <i>De Nieuwe Gids</i> jrg. 7 (1892), deel 1	V. Pommarède e.a. (ed.), <i>Ingres</i> , Parijs 2006	B.H. Spaanstra-Polak, <i>Het Symbolisme in de Nederlandse schilderkunst 1890-1900</i> , Bussum 2004 (oorspronkelijke uitgave: Bettina Polak, <i>Het Fin-de-Siècle in de</i>

Nederlandse Schilderkunst. De symbolistische beweging 1890-1900, Den Haag 1955)

B.H. Spaanstra-Polak, *Het Symbolisme*, Amsterdam 1967

R. Spencer, ‘Manet, Rossetti, London and Derby Day’, *Burlington Magazine* 133 (april 1991)

W. Steenhoff, ‘Naar aanleiding eener tentoonstelling van Toorop’, *De Nieuwe Gids* jrg. III (1898)

S. Symmons, ‘Flaxman and the Continent’, in: David Bindman ed., *John Flaxman, R.A* London 1979

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

Tent.cat. *L’Art Hollandais à l’Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes* [Parijs], Amsterdam 1925

Tent.cat. *Haagse Kunstkring: Werk verzameld*, Den Haag (Pulchri Studio) 1977

Tent.cat. *Les XX Bruxelles, Catalogue des dix expositions annuelles*, Bruxelles 1981

Tent.cat. *Nederlandsche Etsclub. Catalogus van de zevende tentoonstelling*, Den Haag (Pulchri Studio) 1894

Tent.cat. *Werken van de Gebroeders Maris*, Rotterdam (Rotterdamsche Kunstkring) 1893

J.L. Tersteeg, *Een halve eeuw met Jozef Israëls*, Den Haag 1910

W. Thys, *De Kroniek van P.L. Tak. Brandpunt van Nederlandse cultuur in de jaren negentig van de vorige eeuw*, Gent 1955

L. Tibbe, ‘Arbeid en schoonheid’, *Historisch tijdschrift Holland* 31, nr.3 (1999)

L. Tibbe, ‘Bron van troost of coffee-table book? De receptie van Walter Crane in Nederland’ in: C.J.A.C. Peeters, *Bouwkunst: studies in vriendschap voor Kees Peeters*, Amsterdam 1993

E.P. Tibbe, *R.N. Roland Holst - Arbeid en schoonheid vereend. Opvattingen over Gemeenschapskunst*, Amsterdam 1994

L. Tibbe, *R.N. Roland Holst. Het epos van de arbeidersstrijd*, Eindhoven 2000
Lieske Tibbe, *Vier kunstdebatten rond 1900*, Nijmegen 2002

W. du Tour, z.t., *Amsterdammer, weekblad voor Nederland*, 17 januari [1892?] [Persdocumentatie RKD, Den Haag]

M. Trappeniers (red.), tent.cat. *Antoon Derkinderen 1859-1925, 's-Hertogenbosch/Amsterdam/Assen* (Noordbrabants Museum/Amsterdams Historisch Museum, Drents Museum) 1980

J. Truerherz, E. Prettejohn, E. Becker, tent.cat. *Dante Gabriel Rossetti*, Liverpool/Amsterdam (Walker Art Gallery/Van Gogh Museum) 2003

C. van Tuyll van Serooskerken, W. Loos, ‘*Waarde heer Allebé’ Leven en werk van August Allebé (1838-1927)*, Zwolle 1988

E. van Uitert, ‘De middeleeuwen volgens Johan Thorn Prikker en geestverwante schilders’, *De Negentiende Eeuw. Documentatieblad Werkgroep 19^e eeuw*, jrg 19 (1995)

E. van Uitert, ‘Een kortstondige kentering. Beeldende kunst tijdens de eeuwwende’, *De eeuwwende 1900 Deel I Geschiedenis en kunsten (Utrecht 1993)*

E. Verlant, ‘Le Salon des XX’, *La Jeune Belgique* 1892

A. Vermeylen, ‘De Vlaamse letteren van Gezelle tot heden’, in *Verzameld werk* dl 3, Brussel 1953

A. Verwey, ‘Noord en Zuid in de jaren ‘90’, in M. Nijland-Verwey (ed.), *Albert Verwey: Keuze uit het proza van zijn hoogleraarstijd (1925-1935)*, Zwolle 1956

C. Veth, ‘In Memoriam Roland Holst’, *Telegraaf*, 1 januari 1939

C. Veth, ‘Tweeërlei wereldschheid (Jan van Beers en Antoon van Welie)’, *De Nieuwe Gids*, jrg. 28, dl 1

V.(J. Veth.), ‘Aantekeningen der schilderkunst’, *De Amsterdammer. Weekblad voor Nederland* 9 (1892)

J. Veth, ‘De kunstzaal bij Scheltema & Holkema’, *De Amsterdammer*, 20 november 1890

J. Veth, *Derkinderens Wandschildering in het Bossche stadhuis*, Amsterdam 1892 (2^e druk).

J. Veth, *Hollandsche teekenaars van dezen tijd*, Amsterdam 1905

J. Veth, ‘Jan Toorop op de keuze-tentoonstelling te Amsterdam’, *De Nieuwe Gids* jrg. 7, dl 2 (1892)

J. Veth, *Portretstudies en Silhouetten*, Amsterdam 1908

J. Veth, ‘Schilderkunst in Utrecht’, *De Nieuwe Gids* jrg. 6, dl 2 (1891)

J.V. [J. Veth], ‘Van enkele Hollandsche Teekenaars in Arti’, *De Nieuwe Gids* jrg. 7 dl 2 (1892)

M. Viola, ‘Der Kinderen’s jeugdwerk’, *Van onzen tijd*, 25 oktober 1913

J.C. Visser, ‘De Rotterdamsche Kunstkring. Een terugblik na twintig jaar’, in: *Gedenkboek Rotterdamsche Kunstkring 1893-1913*, Rotterdam 1913

C. Vosmaer, ‘Volk en kunst’, *Kunstkronijk* 2 (1860)

M. Warner, tent.cat. *The drawings of John Everett Millais*, Cardiff (National Museum of Wales) 1979

H. Wellington ed., *The Journal of Eugène Delacroix*, London 1995

T. van Westrheene, ‘De algemeene tentoonstelling van kunst en industrie te Parijs in 1855’, *Kunstkronijk* 18 (1857)

G. van Wezel, ‘Waarde Mejuffrouw Marius. Brieven van Jan Toorop’, *Jong Holland* 1 (1985) 4

C. Wiethoff, ‘De kunsthandelaar Jacques Goudstikker (1897-1940) en zijn betekenis voor het verzamelen van vroege Italiaanse kunst in Nederland’ in *Verzamelen in Nederland, Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek 1981*, deel 32, Haarlem 1982

Philip Zilcken, ‘Jan Toorop’, *Elsevier’s Geïllustreerd Maandschrift* 15 (1898) nr. 2

Noten hoofdstuk 1

- ↑ M. Warner, ‘Signs of the Times’, in: tentoonstellingscatalogus, M. Warner [red.], *The Victorians. British Painting 1837-1901*, Washington, D.C. (The National Gallery of Art) 1997, pp.17-41; en ook D. Sacho Macleod, *Art and the Victorian Middle Class. Money and the Making of Cultural Identity*, Cambridge 1996.
- ↑ J. Treuherz, ‘‘The Most Startling Original Living’. Rossetti’s Early Years’, in: idem, E. Prettejohn, E. Becker, tentoonstellingscatalogus, *Dante Gabriel Rossetti*, Liverpool (Walker Art Gallery) / Amsterdam (Van Gogh Museum) 2003, p.18.
- ↑ Zoals bijvoorbeeld door W.M. Rossetti in: *Dante Gabriel Rossetti: His Family Letters, with a Memoir*, vol.1 van 2, Londen 1895, p.135 en H. Hunt in: *Pre-Raphaelitism and the Pre-Raphaelite Brotherhood*, Londen 1905.
- ↑ F.M. Brown, ‘*The Pretty Baa-Lambs*’, 1851, 1852-53, 1895, olieverf op doek, 61 x 76,2 cm, Birmingham Museum and Art Gallery, Birmingham, Engeland inv.nr. 1956 P9.
- ↑ J.E. Millais, *Isabella*, 1848-49, olieverf op doek, 103 x 142,8 cm, Lady Lever Art Gallery, Liverpool, Engeland / Walker Art Gallery, Liverpool, Engeland, inv.nr. WAG1637.
- ↑ D.G. Rossetti, *The Girlhood of Mary Virgin*, 1848-49, olieverf op doek, 83,2 x 65,4 cm, Tate, Londen, Engeland, inv.nr. N04872.
- ↑ J.E. Millais, *Christ in the House of His Parents (The Carpenter’s Shop)*, 1849-50, olieverf op doek, 86,4 x 139,7 cm, Tate, Londen, Engeland, inv.nr. N03584.
- ↑ R. Hewison (ed.), tentoonstellingscatalogus, *Ruskin, Turner and the Pre-Raphaelites*, London (Tate) 2000, p.30.
- ↑ A. Bowness, *Introduction*, in: idem, e.a, tentoonstellingscatalogus, *The Pre-Raphaelites, Londen* (Tate) 1984, pp.7-26.
- ↑ J. Ruskin, *Modern Painters – Of General Principles*, London 1843-1844, p.12.339. Zoals geciteerd in: Londen 2000, p.15.
- ↑ J. Ruskin, ‘Lectures on Architecture and Painting, Delivered at Edinburgh in November 1853’, in: *The Works of John Ruskin*, 1903-1912, deel 12 van 39, p.157.
- ↑ Macleod 1996, p.150.
- ↑ W.H. Hunt, *The Awakening Conscience*, 1853-54, olieverf op doek, 76,2 x 55,9 cm, Tate, Londen, Engeland, inv.nr. T02075.
- ↑ F.M. Brown, *Work*, 1852, 1856-63, olieverf op doek, 137 x 197,3 cm, Manchester City Art Galleries, Manchester, Engeland, inv.nr. 1885.1.
- ↑ D.G. Rossetti, *Bocca Baciata (Lips That Have Been Kissed)*, 1859, olieverf op panel, 32,1 x 27 cm, Boston Museum of Fine Arts, Gift of James Lawrence, Boston, Verenigde Staten, inv.nr. 1980.261.
- ↑ E. Prettejohn, *De Victoriaanse Droom. Symbolisme in Engeland*, Zwolle 1998, pp.10-11.
- ↑ Lord F. Leighton, *Flaming June*, 1895, olieverf op doek, 119 x 119 cm, Museo de Arte de Ponce, Ponce, Puerto Rico, inv.nr. 63.0406.

- ↑ D.G. Rossetti, *Lady Lilith*, 1866-68,1872-73, olieverf op doek, 95,3 x 81,3 cm, Delaware Art Museum, Wilmington, Verenigde Staten, inv.nr. DAM 1935-29; Sir E.C. Burne-Jones, *The Golden Stairs*, ca. 1876-80, olieverf op doek, 227 x 117 cm, Tate, Londen, Engeland, inv.nr. N04005.
- ↑ J.A. McNeill Whistler, *Nocturne: Blue and Gold - Old Battersea Bridge*, 1872-77, olieverf op doek, 67,9 x 50,8 cm, Tate, Londen, Engeland, inv.nr. N01959.
- ↑ Londen 2000, p.243.
- ↑ Macleod 1996, pp.316-317.

Noten hoofdstuk 2

- ↑ J. Veth, ‘Matthijs Maris’, in: *De Gids*, nr.9 (1917), p.164.
- ↑ Brief van M. Maris aan H.S.J. Maas, 15 februari 1903. Kopie door A. Plasschaert in Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie (hierna genoemd R.D.K.), Den Haag. Alle citaten van Matthijs Maris zijn in de oorspronkelijke spelling overgenomen. Waar nodig heb ik woordbetekenissen binnen vierkante haken verduidelijkt.
- ↑ De smaak van het koperspubliek werd volgens Maris gecreëerd door de kunstverkopers, zij hadden helemaal geen eigen kennis van zaken: ‘Public taste is a funny taste, worked by the dealer through the eyes of the client, both of them not caring a rap for painters, nor their arts, nor their mind.[...] Can you expect them [het publiek] to possess something of a mind.’ Bron: Maris aan E.L. Sichel, 28 maart 1894, zoals geciteerd in: T.B. Brumbaugh, ‘A Matthijs Maris Correspondence’, in: *Oud Holland* 95 (1981), nr.2, p.88.
- ↑ Brief van M. Maris aan A. Plasschaert, 15 mei 1905, R.K.D., Den Haag.
- ↑ Zie voor meer informatie over dit onderwerp: H.E.M. Braakhuis, J. van der Vliet, ‘Symboliek en symbolisme bij Matthijs Maris (1839-1917)’, in: *Tirade* 21 (1977), pp.335-345; en ook idem, ‘Patterns in the Life and Work of Matthijs Maris’, in: *Simiolus. Netherlands Quarterly for the History of Art*, 10 (1978-79), nr.3-4, pp.142-181.
- ↑ Braakhuis & Van der Vliet 1978-79, nt.148, p.159.
- ↑ Deze collectie brieven bevindt zich in het Teylers Museum te Haarlem. Omdat deze brieven door Matthijs Maris niet voorzien zijn van data, zijn ze door Van Meurs genummerd: 1 tot en met 300. Bij verwijzingen naar deze brieven ben ik uitgegaan van de data op de Engelse poststempel. Wanneer deze onleesbaar was, heb ik de Nederlandse genoteerd, in welk geval ik dit tussen haakjes zal aangeven. De data worden gevolgd door het nummer van Van Meurs, geplaatst tussen haakjes.
- ↑ M. Maris aan W.J.G. van Meurs, 29 november 1910 (nr.115), Teylers Museum, Haarlem.
- ↑ M. Maris aan W.J.G. van Meurs, 16 oktober 1916 (Nederlandse poststempel) (nr.296), Teylers Museum, Haarlem.
- ↑ Braakhuis & Van der Vliet 1977, p.154.
- ↑ M. Maris, *Het spinstertje*, olieverf op papier, 24,5 x 22 cm, Gemeentemuseum Den Haag, inv.nr.0331893.

- ↑ [...] a *drawing of A Pawnbroker’s Shop*, now in London, indicates a passion for detail, character and truth to life that is as striking as the work done by our own Preraphaelites.’ Bron: C.J. Holmes, ‘The Landscapes of Matthew Maris’, in: *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, vol.10 (1907), nr.48, p.348.
- ↑ M. Maris aan W.J.G. van Meurs, 30 oktober 1915 (nr.264), Teylers Museum, Haarlem.
- ↑ Braakhuis & Van der Vliet 1977, p.154 en noot nr.108.
- ↑ Zie voor meer informatie: J. Bronkhurst, ‘New Light On Holman Hunt’, in: *The Burlington Magazine* vol.129 (1987) nr.1016, pp.737-739.
- ↑ Het betreft hier het werk: D.G. Rossetti, *Gretchen and Mephistopheles in Church*, 1848, pen en inkt op papier, 27,3 x 21 cm, privé collectie.
- ↑ Braakhuis & Van der Vliet 1977, p.170.
- ↑ M. Maris aan W.J.G. van Meurs, 10 september 1908 (nr.44), Teylers Museum, Haarlem.
- ↑ Braakhuis & Van der Vliet 1977, nt.nr.221, p.173.
- ↑ M. Maris aan E. Fridlander, 18 juli 1906, R.K.D. Den Haag.
- ↑ M. Maris, *Landschap met boerenschuren*, ca.1860, olieverf op papier, 29,8 x 42 cm, Gemeentemuseum, Den Haag, inv.nr.0334921.
- ↑ M. Maris, *Het bruidje*, 1869, olieverf op doek, 103 x 65 cm, Museum Mesdag, Den Haag.
- ↑ M. Maris aan W.J.G. van Meurs, 18 mei 1914 (nr.217), Teylers Museum, Haarlem.
- ↑ M. Maris, *Meisjeskopje (Portret van Tine Lefèvre)*, 1873, olieverf op doek, 30,7 x 25,7 cm, Gemeentemuseum, Den Haag, inv.nr.onbekend; M. Maris, *Steengroeve bij Montmartre*,1871-73, olieverf op doek, 55 x 64 cm, Gemeentemuseum, Den Haag, inv.nr.8-1968.
- ↑ M. Maris, *De spinster*, 1873, olieverf op doek, 91 x 61 cm, Kröller-Müller Museum, Otterlo, inv.nr.494-21; M. Maris, *He is Coming*, 1874, olieverf op doek, 45,1 x 33 cm, Art Department of Amgueddfa Cymru – National Museum of Wales, National Museum of Cardiff, Cardiff, Wales, inv.nr.NMW A 2469.
- ↑ M. Maris, *De geitenhoedster*, 1875, olieverf op doek, 65,1 x 101,4 cm, Van Gogh Museum, Amsterdam, inv.nr.s412M/1990; M. Maris, *Sprookje*, 1877, olieverf op doek, 18 x 38 cm, Rijksmuseum, Amsterdam, inv.nr.SK-A-2705.
- ↑ M. Maris, *Butterflies*, 1874, olieverf op doek, 64,8 x 99,1 cm, Glasgow Museums, The Burrell Collection, Glasgow, Schotland, inv.nr.35.330 en J.E. Millais, *Ophelia*, 1851-52, olieverf op doek, 76,2 x 111,8 cm, Tate, Londen, Engeland, inv.nr.N01506.
- ↑ M. Maris aan W.J.G. van Meurs, 10 september 1908 (nr.44), Teylers Museum, Haarlem.
- ↑ M. Maris, *De Keukenprinses*, 1872, olieverf op doek, 66 x 50 cm, Museum Mesdag, Den Haag.
- ↑ W. Steenhoff, ‘Matthijs Maris’, NIEUWE AMSTERDAMMER, 1 september 1917, p.6.

- ↑ Het betreft hier het volgende werk: Matthijs Maris, *Naar de Natuur*, afmetingen ontbreken, cat.nr.380. Het werk werd uitgeleend door John Cairns, Esq., en beeldt waarschijnlijk een studie naar een Scheveningse, of in Scheveningse klederdracht gestoken model, af.
- ↑ Dit was op de International Exhibition van 1862 die werd gehouden in Londen. Alexander Mollinger was er vertegenwoordigd met de schilderijen: *Heath, Drenthe*, afmetingen ontbreken, cat.nr. 1286, en *Landscape after a shower of rain*, afmetingen ontbreken, cat.nr.1287. Jozef Israëls stelde het imposante The shipwrecked, 129 x 244 cm, cat.nr.53 tentoon. Het werk is nu bekend onder de titel *Fishermen carrying a drowned man* en bevindt zich in de collectie van The National Gallery, Londen, Engeland.
- ↑ In 1872 kocht Daniel Cottier het werk *Intérieur de cuisine* van Matthijs Maris. Bron: D. Dekker, ‘‘Where are the Dutchmen?’ Promoting the Hague School in America, 1875-1900’, in: *Simiolus. Netherlands Quarterly for the History of Art*, vol.24 (1996), nr.1, nt.58, p.63
- ↑ J. Gram, ‘Matthijs Maris’, in: *Kunst Kronijk* 17 (1875), p.22.
- ↑ In de veilingcatalogus van Daniel Cottiers nalatenschap uit 1892, staat in de inleiding op pagina ix te lezen: ‘Having served his [Cottiers] term, he worked at his art in Dunfermline and London and Leith – drew for some time under Mr. Ruskin – (whose teaching in the theory and practice of art had little influence on his future work) ...’ Bron: W.E.H., ‘Daniel Cottier 1838-1891’, in: *Sale of Pictures of the late Mr. Cottier of London* [...], Paris 1892, p.ix.
- ↑ M.C. O’Brien, ‘European Paintings at the Pedestal Fund Art Loan Exhibition: An American Revolution in Taste’, in: idem, tentoonstellingscatalogus, *In Support of Liberty. European Paintings at the 1883 Pedestal Fund Art Loan Exhibition*, New York 1986, voetnoot nr. 125, p.54.
- ↑ ‘I might have instructed; and doubtless did instruct, Cottier in general principles [...].’, *Glasgow Herald*, 9 oktober 1893, zoals geciteerd in: G. Stamp, S. MacKinstry [red.], ‘*Greek*’ Thomson, Edinburgh 1994, p.177.
- ↑ M. Donnolly stelt, zonder hiervoor een bron te vermelden, dat Cottier in het oprichtingsjaar 1861 werkzaam is geweest bij Morris, Marshall, Faulkner & Co. Bron: M. Donnolly, *Scotland’s Stained Glass. Making the Colours Sing*, Edinburgh 1981, p.28. Andere auteurs vermelden dit niet. Ook komt de naam Cottier niet voor in het overzichtswerk van A.C. Sewter: *The Stained Glass of William Morris and his Circle*, 2 delen, New Haven 1974-1975.
- ↑ J. Melville, *John Forbes White and George Reid. Artists and Patrons in North-East Scotland 1860-1920*, ongepubliceerde dissertatie, University of Aberdeen 2000, pp.20-21.
- ↑ Paris 1892, -p.ix.
- ↑ De introductie van de Haagse School-kunstenaars in de Verenigde Staten wordt zelfs aan Daniel Cottier toegeschreven. Bron: Dekkers 1996, pp.62-64.
- ↑ Southampton / New York 1986, pp.37-39.
- ↑ Paris 1892, p.ix.
- ↑ M. Maris aan W.J.G. van Meurs, 10 februari 1910 (nr.91), Teylers Museum, Haarlem.
- ↑ M. Maris aan H.L. Berckenhof, ongedateerd, maar waarschijnlijk januari 1889, Schildersbrieven, H.G.

46. M. Maris aan W.J.G. van Meurs, 18 februari 1910 (nr. 92), Teylers Museum, Haarlem.
47. M. Maris aan H.L. Berckenhoft, ongedateerd, maar waarschijnlijk januari 1889, Schildersbrieven, H.G.
48. P. Haverkorn van Rijsewijk, ‘Het kamerschut van Matthijs Maris’, *Avondblad N.R.C.*, 18 februari 1914, n p.onbekend.
49. M. Maris aan A. Plasschaert, 9 maart 1909, R.K.D., Den Haag.
50. P. Zilcken, *Primavera*, ets op papier, afmetingen onbekend, Hans den Hollander Art and Design, Reeuwijk.
51. Aantekening van Maris in een door W.J.G. van Meurs opgestelde lijst van zijn werken. Deze lijst is toegevoegd bij een brief van M. Maris aan W.J.G. van Meurs, 12 februari 1912 (nr.149), Teylers Museum, Haarlem.
52. M. Maris, *Jeugdig paartje*, aquarel op papier, 39 x 28 cm, Rijksmuseum, Amsterdam, inv.nr.1981:4.
53. M. Maris aan W.J.G. van Meurs, 10 februari 1910 (nr. 91), Teylers Museum, Haarlem.
54. In Engelse bronnen wordt beweerd, voornamelijk op stilistische gronden, dat Maris grote kerkramen voor Cottier zou hebben ontworpen, zoals de ramen in het noordelijke gedeelte van het schip van de Birtley Kerk in Durham en het meest westelijke raam in de noordelijke zijgang van de St Cuthbert’s Church in Darlington. Deze vergelijkingen zijn echter gebaseerd op de foutieve aanname dat Maris al in 1872 naar Londen kwam. De ramen stammen namelijk uit respectievelijk de jaren 1872 en 1874, terwijl Maris pas in 1877 naar Londen kwam. Het lijkt uitgesloten dat Maris al vóór zijn vestiging in de Engelse metropool ramen ontwierp in opdracht van Cottier. Bron: M. Harrison, *Victorian Stained Glass*, Londen 1980, nt.24, p.57.
55. Enkele van deze tentoonstellingen waren: *Pictures, Drawings, Designs and Studies by the late Dante Gabriel Rossetti*, Londen, Burlington Fine Arts Club, 1883; *Pictures, Drawings, Designs and Studies by the late Dante Gabriel Rossetti*, Londen, The Rossetti Gallery, Old Bond Street, 1883; *Exhibition of the Works of Edward Burne-Jones*, Londen, New Gallery, 1892-1893; *Exhibition of the Works of Ford Maddox Brown*, Londen, Grafton, 1897; *Works by the late Sir John Everett Millais, Bart., President of the Royal Academy*, Londen, Royal Academy of Arts, 1898.
56. M. Maris aan W.J.G. van Meurs, 12 februari 1912 (nr.149), Teylers Museum, Haarlem.
57. M. Maris aan A.E. Fridlander, 10 februari 1906, kopie aanwezig in R.K.D., Den Haag.
58. M. Maris aan A. Plasschaert, ongedateerd, R.K.D., Den Haag.
59. Ongedateerde aantekeningen van W.J.G. van Meurs, in collectie W.J.G. van Meurs, R.K.D. Den Haag.
60. Voorbeelden van Rossetti’s werken in openbare ruimtes zijn bijvoorbeeld; *-Llandaff altaarstuk* uit 1856 *-Oxford Union muurschilderingen* uit 1857
61. Rossetti’s afkeer voor het tentoonstellen van zijn werken, welke hij deelde met Matthijs Maris, begon na de kritiek die hij had gekregen op de tentoonstelling van zijn werk *Ecce Ancilla Domini!* in 1850.

62. Zie voor meer informatie over de receptie van Dante Gabriel Rossetti door zijn tijdgenoten: E. Becker, ‘Sensual Eroticism or Empty Tranquillity. Rossetti’s Reputation Around 1900’, pp.111-133, in: J. Treuherz, E. Prettejohn, E. Becker, tentoonstellingscatalogus, *Dante Gabriel Rossetti*, Liverpool (Walker Art Gallery) / Amsterdam (Van Gogh Museum) 2003.
63. M. Maris aan W.J.G. van Meurs, 10 februari 1910 (nr.91), Teylers Museum, Haarlem.
64. M. Maris aan F. Moscheles, ongedateerd, Rijksprentenkabinet, Amsterdam.
65. E.C. Burne-Jones, *The Days of Creation: The Sixth Day*, 1870-76, waterverf, gouache, goud en platinum verf op een met linen onthuld panel, 102,3 x 36 cm, Harvard University Art Museums, Fogg Art Museum, Bequest of Grenville L. Winthrop, Cambridge, Verenigde Staten, inv.nr.1943.458.
66. S. Wolohojian, tentoonstellingscatalogus, *A Private Passion: Harvard’s Winthrop Collection*, Londen (The National Gallery) 2003, pp.304-305.
67. E.C. Burne-Jones, *The Mill – Girls Dancing to Music by a River*, 1870, olieverf op doek, 90,8 x 197,5 cm, Victoria and Albert Museum, Londen, Engeland, inv.nr.CA1.8.
68. A. Wagner, tentoonstellingscatalogus, *Matthijs Maris*, Den Haag (Haags Gemeentemuseum) 1974, p.11.
69. A.G., ‘After 1860’ in: A. Bowness e.a, tentoonstellingscatalogus, *The Pre-Raphaelites*, Londen (Tate) 1984, p.221.
70. D.G. Rossetti, *The Bower Meadow*, 1850-1872, olieverf op doek, 86,3 x 68 cm, City of Manchester Art Galleries, Engeland, inv.nr.1909.15.
71. M. Maris, aan W.J.G. van Meurs, 10 februari 1910 (nr.91) Teylers Museum, Haarlem. A. Derkinderen, *Glas in loodraam, Berlage zaal aan de zuidelijke gevel*, 1903, glas in lood, afmetingen onbekend, Beurs van Berlage Amsterdam.
72. J. McNeill Whistler aan W.C. Symons, 19 april 1889, Glasgow University Library, Glasgow. Deze brief is ook online te raadplegen via de website www.whistler.arts.gla.ac.uk
73. M. Maris aan A. Plasschaert, 1905. Overgedrukt in A. Plasschaert, Beschouwingen, september 1917, p. 8.
74. M. Maris aan S. Maris, ongedateerd (waarschijnlijk 1893-1894), R.K.D., Den Haag.
75. In 1898 was Maris op de Exhibition of International Art in Londen, die georganiseerd werd door de International Society of Sculptors, Painters and Gravers, vertegenwoordigd met drie werken. Dit waren *Butterflies*, 1874, olieverf op doek, 64,8 x 99,1 cm, Glasgow Museums, The Burrell Collection, Glasgow, Schotland; *Montmartre*, 1872, olieverf op doek, 36,8 x 58,4 cm, Glasgow Museums, The Burrell Collection, Glasgow, Schotland; *The Walk*, 1889, houtskool en pastel op papier, 94,1 x 64,8, Glasgow Museums, The Burrell Collection, Glasgow, Schotland. Er moet hier wel bij vermeld worden dat de werken waren ingezonden door de eigenaar, Sir William Burrell, en niet door Maris zelf en dat het onduidelijk is of Maris hiervan van te voren op de hoogte was gebracht. Bron: J.F. Heijbroek, M.F. MacDonald, *Whistler en Holland*, Zwolle 1997, p.125

76. M. Maris, *The Lady of Shalott*, olieverf op glas, 52,1 x 29,8 cm, Glasgow Museums, The Burrell Collection, Glasgow, inv.nr. 45-561. Het gedicht werd voor het eerst gepubliceerd in de bundel: A. Tennyson, Poems by Alfred Tennyson, Londen 1833.
77. M. Maris, *Onder de boom*, ‘*The Lady of Shalott*’, ets, 15,3 x 11 cm, Rijksprentenkabinet, Amsterdam, inv.nr. RP-P-2001-68 73:244 6ii; M. Maris, *The Lady of Shalott*, olieverf op doek, 55,9 x 26,7 cm, Glasgow Museums, The Burrell Collection, Glasgow, Schotland, inv.nr. Inv. nr. 35.352.
78. *Enoch Arden* verscheen voor het eerst in 1862. M. Maris aan W.J.G. van Meurs, 8 december 1909 (nr.89), Teylers Museum, Haarlem.
79. ibidem.
80. A. Tennyson, *In Memoriam*, Londen 1857. En voor de bijbehorende afbeelding: D. G. Rossetti, *Lady of Shalott*, houtgravure, 9,4 x 8 cm, Boston Museum of Fine Arts, Boston, Verenigde Staten, inv.nr .55.1353.
81. M. Maris aan W.J.G. van Meurs, 8 december 1909 (nr.89), Teylers Museum, Haarlem.
82. Zie voor meer informatie over de invloed van het thema van *The Lady of Shalott* op Victoriaanse schilderkunst: E. Nelson, e.a., tentoonstellings-catalogus, *Ladies of Shalott. A Victorian Masterpiece and Its Contexts*, Providence (Bell Gallery, List Art Centre, Brown University) 1985.
83. W. Holman Hunt, *The Lady of Shalott*, 1886-1905, olieverf op doek, 188 x 146,1 cm, Wadsworth Athenaeum Museum of Art, Haytford Connecticut, C.T., The Ella Gallup Sumner and Mary Catlin Sumner Collection Fund, Verenigde Staten, inv.nr.1961.470.
84. M. Maris, *De spinster*, 1873, olieverf op doek, 91 x 61 cm, Kröller-Müller Museum, Otterlo, inv.nr.494-21.
85. M. Maris, *He is Coming*, 1874, olieverf op doek, 45,1 x 33 cm, Art Department of Amgueddfa Cymru – National Museum of Wales, National Museum of Cardiff, Cardiff, Wales, inv.nr.NMW A 2469.
86. ‘het eenigste waar in ik in geslaagd ben geloof ik, is een vrouwtje onder een boom, wat ik aan Artz gegeven heb, zijn vrouw zal het misschien nog hebben, en zelf gedrukt.’ Bron: M. Maris aan Ph. Zilcken, 1892, kopie door A. Plasschaert aanwezig in R.K.D., Den Haag.
87. J. Staphorst (pseudoniem van Jan Veth), ‘Werken van Matthijs Maris op de tentoonstelling der Nederlandsche etsclub’,in: *De Nieuwe Gids. Tweemaandelijksch tijdschrift voor letteren, kunst, politiek en wetenschap*, vol.2 (1887), nr.1, p.463.
88. M. Maris, *Bruidje*, potlood, krijt en houtskool op papier, afmetingen onbekend, Gemeentemuseum, Den Haag, inv.nr. 0090426 TEK- 1956-0056.
89. Aantekening van Maris in een door W.J.G. van Meurs opgestelde lijst van zijn werken. Deze lijst is toegevoegd bij brief van M. Maris aan W.J.G. van Meurs, 12 februari 1912 (nr.149), Teylers Museum, Haarlem.
90. J.W. Waterhouse, *The Lady of Shalott*, 1887-88, olieverf op doek, 153 x 200 cm, Tate, Londen, Engeland, inv.nr.No1543.
91. ongedateerde aantekening in Van Meurs archief, R.K.D. Den Haag. Het gaat hier waarschijnlijk om de tekst die te lezen was in de tentoonstellingscatalogus

- bij de Guildhall-tentoonstelling van 1903 in Londen.
92. G.P. Laddow, ‘Introduction’, in: Providence 1985, p.vii.
93. Zie voor informatie over dit onderwerp: Braakhuis & Van der Vliet 1977; Braakhuis & Van der Vliet 1978-79; H.E.M. Braakhuis, J. van der Vliet, ‘Bruiden, Gretchens, prinsessen en kastelen. Het werk’, in: Matthijs Maris: een vreemd bestaan, *Kunstschrijf/ Openbaar kunstbezit*, vol.34 (1990), nr.jan-feb., pp.9-15.
94. M. Maris, *Ciska*, ets en droge naald op papier, 11,8 x 15,9 cm, Rijksmuseum, Amsterdam, inv.nr.30:275.
95. M.Maris, *Meisjeskopje (‘Extase’)*, ca.1894-1906, zwart krijt en houtskool op papier, 50 x 34 cm, Museum Boijmans van Beuningen, Rotterdam, inv. nr.MB558.
96. R. Bionda, ‘*Meisjeskopje (‘Extase’)*’, in: S. de Bodt, M. Sellink [red.], tentoonstellingscatalogus, *Nineteenth century Dutch Watercolors and Drawings From the Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam, Pittsburgh (Frick Art Museum) / Columbia (Columbia Museum of Art) / Michigan (Grand Rapids Art Museum)* 1998-1999, pp.102-107.
97. M. Maris, *A Fair Beauty*, ca.1888, olieverf op doek, 39 x 28 cm, Rijksmuseum, Amsterdam, inv.nr.SK-A-2705.
98. M. Maris, *Meisjeskopje*, ca.1910, olieverf op paneel, 40,5 x 35,6 cm, Gemeentemuseum, Den Haag, inv.nr.28-1954; M. Maris, *Head of a Girl*, ca.1888-1892, olieverf op doek, 57,1 x 41,3 cm, Philadelphia Museum of Art, John G. Johnson Collection, Philadelphia, Verenigde Staten, inv.nr.John G. Johnson collection cat.1033.
99. D.G. Rossetti, *Bocca Baciata (Lips That Have Been Kissed)*, 1859, olieverf op paneel, 32,1 x 27 cm, Boston Museum of Fine Arts, Boston, Verenigde Staten, inv.nr. 1980.261;
- 100.G.H. Marius, ‘Matthijs Maris’, in: *Elsevier’s Geillustreerd Maandtijdschrift*, vol.9 (1899), p.11.
- 101.G.H. Marius, *De Hollandsche schilderkunst in de negentiende eeuw*, Den Haag 1920 (eerste druk 1903), pp.148-149.
- 102.Marius 1899, p.12.
- 103.Veth 1917, p.164.
- 104.M. Maris, *The Dreamer*, ca.1887-90, olieverf op doek, 54,6 x 39,4 cm, Glasgow Museums, The Burrell Collection, Glasgow, Schotland, inv.nr.35.337.
- 105.H.F.W. Jeltens, ‘*De droomster*’ van Thijs Maris in den Kunsthandel Kleykamp’, in: Elsevier’s Maandschrift, november 1922, p.onbekend.
- 106.M. Maris, *Vrouwenkop ‘Princess’*, potlood, krijt en houtskool op papier, Gemeentemuseum, Den Haag, inv.nr.0090424 TEK-1956-0059.
- 107.D.G. Rossetti, *Reverie*, 1868, gekleurd krijt op papier, 81 x 71 cm, particuliere collectie.
- 108.M. Maris, *Bruidje*, ca.1900, olieverf op doek, 57 x 42 cm, Stedelijk Museum, Amsterdam, inv.nr. 2275.
- 109.G.F. Watts, *Dame (Alice) Ellen Terry, (‘Choosing’)*, ca.1864, olieverf op doek, 47,2 x 35,4 cm, National Portrait Gallery, Londen, Engeland, inv.nr.NPG5048.

Noten hoofdstuk 3

- ↑ Jan Veth, *Derkinderens Wandschildering in het Bossche stadhuis*, Amsterdam 1892 (2^e druk).
- ↑ Zie ondermeer: Artaud de Montor, *Histoire de Dante* Alighieri, Parijs 1841, pp. 599-634; T. Prideaux, *Delacroix et son temps*, Parijs 1966; Robert Rosenblum, *Ingres*, Parijs 1968; Vincent Pommarède e.a. (ed.), *Ingres*, Parijs 2006.
- ↑ Hubert Wellington ed., *The Journal of Eugène Delacroix*, London 1995, p. 38. Sarah Symmons, ‘Flaxman and the Continent’, in: David Bindman ed., *John Flaxman, R.A* London 1979, pp. 160-62.
- ↑ Robert Rosenblum, ‘British Painting vs. Paris’ in *Partisan Review* 24 (Winter 1957), pp. 95-100.
- ↑ Onbekend, ‘Pathological Exhibition at the Royal Academy (Noticed by Our Surgical Advisor)’ in *Punch* 18 (juni 1850), p. 198.
- ↑ S.N. Ghose, *Dante Gabriel Rossetti and Contemporary Criticism*, Folcroft 1970, p. 34; Charles Dickens, ‘Old Lamps for New’ *Houshold Words* 1 (juni 1850), p. 266; Geards Hamilton, *Manet and His Critics*, New Haven 1969, p. 57.
- ↑ Günter Metken, *De prerafaëlieten*, De Bilt 1982, p. 15.
- ↑ Tate Gallery, *The Pre-Raphaelites*, London 1984, p. 211.
- ↑ Robin Spencer, ‘Manet, Rossetti, London and Derby Day’, *Burlington Magazine* 133 (april 1991), pp. 228-29, 234.
- ↑ Günter Metken, *De prerafaëlieten. Ethisch realisme en ivoren toren in de 19^e eeuw*, De Bilt 1982, pp. 36-37.
- ↑ Robert Rosenblum, ‘British Painting vs. Paris’, *Partisan Review* 24 (Winter 1957), pp 95-100.
- ↑ Günter Metken, *De prerafaëlieten. Ethisch realisme en ivoren toren in de 19^e eeuw*, De Bilt 1982, pp. 9-29
- ↑ Charlotte Wiethoff, ‘De kunsthandelaar Jacques Goudstikker (1897-1940) en zijn betekenis voor het verzamelen van vroege Italiaanse kunst in Nederland’ in *Verzamelen in Nederland, Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek 1981*, deel 32, Haarlem 1982; Pieter den Hollander, *De zaak Goudstikker*, Amsterdam 1998.
- ↑ Robert Pincus-Witten, *Occult Symbolism in France: Joséphin Paladan and the Salons de la Rose + Croix*, New York 1976, p. 64.
- ↑ In 1882 schreef Chesneau zijn invloedrijke boek over de negentiende-eeuwse Engelse schilderkunst: *La Peinture Anglaise* .
- ↑ Olivier Georges Destrées, *Les Pré-raphaélites. Notes sur l’art decorative et de la peinture en Angleterre*, Paris z.j.
- ↑ Ernest Chesneau, *La Peinture Anglaise*, Parijs 1882, p. 238.
- ↑ Robert de la Sizeranne, *La Peinture Anglaise Contemporaine 1844-1894*, Parijs 1922, p. 281.
- ↑ J.-K. Huysmans, *A Rebours*, Parijs 1897 (oorspronkelijke editie 1884), pp. 173-74.
- ↑ Edouard Rod, ‘Les pré-raphaélites anglais’, *Gazette des Beaux-Arts* 36, 2e serie, November 1887, p. 405.

- ↑ Olivier Georges Destrée, *Les Préraphaélites. Notes sur l’art décoratif et la peinture en Angleterre*, Brussel 1894, p. 114.
- ↑ John Gage, ‘Turner’s Annotated Books: “Goethe’s Theory of Colours”’, *Turner Studies* 4, no. 2 (Winter 1984), pp. 34-52.
- ↑ Prosper Mérimée, ‘Les Beaux-Arts en Angleterre’, in *Études Anglo-Americaines, Parijs* 1930, p. 161, p. 168.
- ↑ William Powell Frith, ‘Crazes in Art: Pre-Raphaelism and Impressionism’, *The Magazine of Art* 2, 1888, pp. 187-91.
- ↑ Ch. Perrier,*L’Artiste*, 16 sept. 1855, geciteerd in J. Lethève, ‘La Connaissance des Peintures Préraphaélites Anglais en France (1855-1900)’, *Gazette des Beaux-Arts* 101, 1959, p. 316.
- ↑ T. Duret, ‘Les expositions de Londres. Dante Gabriel Rossetti’, *Gazette des Beaux-Arts* 20, 1878, geciteerd in A. Dubernard-Laurent, Le rôle de la *Gazette des Beaux-Arts* dans la réception de la peinture Préraphaélite Britannique en France’, *Gazette des Beaux-Arts* 140 (1998), p. 43.
- ↑ E. Prettejohn, *Rossetti and his Circle*, London 1997, p. 46.
- ↑ T. Duret, op cit. (noot 26), p. 43.
- ↑ Gedicht van Herman Gorter, anoniem gepubliceerd in *De Nieuwe Gids* jrg 4, dl 2 (1889), p. 425. Later opgenomen in: Herman Gorter, *Verzen*, 1890 met als titel ‘Toen de tijden bladstil waren, lang geleën’.
- ↑ T. van Westrheene, ‘De algemeene tentoonstelling van kunst en industrie te Parijs in 1855’, *Kunstkronijk* 18 (1857), p. 32.
- ↑ Charlotte Wiethoff, De kunsthandelaar Jacques Goudstikker (1897-1940) en zijn betekenis voor het verzamelen van vroege Italiaanse kunst in Nederland, *Verzamelen in Nederland*, Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek 1981 deel 32, Haarlem 1982.
- ↑ T. van Westrheene (noot 30), p. 32.
- ↑ E. Ihne, ‘De Londensche Waereldtentoonstelling van 1871’, *Kunstkronijk* 34 (1873), p. 13.
- ↑ Leonidas, ‘Moderne Engelsche Kunst. The Royal Academy’, *Nederlandsche Kunstbode* 7 (1880), p. 265.
- ↑ Aerts en Velde, “De taal” 400; P.B.M. Blaas, “De prikkelbaarheid van een kleine natie met een groot verleden: Fruins en Bloks nationale geschiedschrijving” in: *Geschiedenis en Nostalgie. De historiografie van een kleine natie met een groot verleden. Verspreide historiografische opstellen*, ed. P.B.M. Blaas (Hilversum 2000) 15-41, aldaar 18-20.
- ↑ P.B.M. Blaas, *Geschiedenis en Nostalgie. De historiografie van een kleine natie met een groot verleden. Verspreide historiografische opstellen* (Hiversum 2000) 13, 43; J.W. Smit, “The Present Position of Studies Regarding the Revolt of the Netherlands” in: *Geschiedschrijving in Nederland. Deel II: Geschiedbeoefening*, ed. P.A.M. Geurts en A.E.M. Janssen (Den Haag 1981, oorspronkelijk verschenen in 1960), pp. 42-54. aldaar 43.
- ↑ J. Romein, *Op het breukvlak van twee eeuwen* I, Leiden 1967, p. 37.
- ↑ Jan Veth, *Portretstudies en Silhouetten*, Amsterdam 1908, pp. 56-57.

- ↑ Veth staat daarin niet alleen. Allebé werd gezien als schakel tussen de negentiende-eeuwse schilderkunst en de vernieuwingen die rond de eeuwwisseling in het werk van zijn leerlingen doorbraken. Zie: J. Knoef, *Een eeuw Nederlandse schilderkunst*, Amsterdam 1948, pp. 126-127. Zie ook: C. van Tuyll van Serooskerken, W. Loos, ‘Waarde heer Allebé’ *Leven en werk van August Allebé (1838-1927)*, Zwolle 1988.
- ↑ V.(Jan Veth.), “Aantekeningen der schilderkunst”, *De Amsterdammer. Weekblad voor Nederland* 9 (1892), p.4
- ↑ J.V. [J. Veth], ‘Van enkele Hollandsche Teekenaars in Arti’, *De Nieuwe Gids* 7 (1892) 2, p. 143.

C. Blotkamp, C. Boot, M.H. Cornips et al. *Kunstenaren der idee. Symbolistische tendenzen in Nederland*, ca. 1880-1930, Den Haag 1978, p. 50.
- ↑ E.H. Kossmann, *De Lage Landen 1780-1940. Anderhalve eeuw Nederland en België*, vierde, bijgewerkte ed.. Amsterdam-Brussel 1984, p. 241.
- ↑ Ibidem, p. 244.
- ↑ Zie Edwin Becker, ‘Zwoele erotiek of lege stilte’, in tent.cat. *Dante Gabriel Rossetti*, Liverpool (Walker Art Gallery) & Amsterdam (Van Gogh Museum) 2004, p. 126.
- ↑ J. Knoef, *Een eeuw Nederlandse schilderkunst*, Amsterdam 1948, p. 127.
- ↑ Zie J.C. Brandt Corstius, *Het poëtisch programma van Tachtig. Een vergelijkende studie* , Amsterdam, Athenaeum-Polak & Van Gennepe, 1968, p.7, p.34.
- ↑ Een overzicht bij J.J. Oversteegen, *Vorm of vent. Opvattingen over de aard van het literaire werk in de Nederlandse kritiek tussen de twee wereldoorlogen*, Amsterdam 1970, p.27-33; M.J.G. de Jong, *Over kritiek en critici. Facetten van de Nederlandstalige literatuurbeschouwing in de twintigste eeuw*, Tiel-Amsterdam 1977, p.21-22.
- ↑ J. Knoef (noot 45), pp. 125-126.
- ↑ Drs. J. Goedegebuure , ‘Inleiding’, in: drs. D. De Boer e.a., *Nederland rond 1900 Contouren van een cultuur. Kunst Literatuur, Muziek, Film*, Bussum 1979, p. 9.
- ↑ Mathijs Smit, ‘‘Schoonheid als een absolute macht...’ Dante Gabriel Rossetti in Nederland’, *Literatuur* 15, april/maart 1998, 2^e serie, p. 78.
- ↑ Henriëtte en Richard Roland Holst, ‘Dante Gabriël Rossetti (1828-1882) als dichter en schilder’, in E.D. Pijzel (red.) *Mannen en vrouwen van betekenis in onze dagen*, Haarlem 1898, p. 320.
- ↑ Ibidem, p. 289
- ↑ Brief Roland Holst-Veth, 14 februari 1894, archief Veth, Delprat.
- ↑ *Nederlandsche Etsclub. Catalogsus van de zevende tentoonstelling*. Pulchri Studio, Den Haag, september-oktober 1894.
- ↑ G. [J. Gram], ‘Nederlandsche Etsclub’, *De Nederlandsche Spectator*, 1894, 13 oktober (nr. 41), 330-332.
- ↑ A. Vermeylen, ‘De Vlaamse letteren van Gezelle tot heden’, in *Verzameld werk* dl 3, Brussel 1953, pp. 645-646
- ↑ M. Rutten & J. Weisgerber (red.), *Van Arm Vlaanderen tot De voorstad groeit. De opbloei van de Vlaamse literatuur van Teirlinck-Stijns tot L.P. Boon (1888-1946)*, Antwerpen 1988, p 78-22.

- ↑ A. Vermeylen,‘De Vlaamse letteren van Gezelle tot heden’, in *Verzameld werk*, dl 3, Brussel 1953, p.643.
- ↑ ‘Gazette de Hollande’ in: *l’Art moderne*, 1885 nr. 47 p. 378.
- ↑ E. Braches, *het boek als Nieuwe kunst. Een studie in Art Nouveau*. Utrecht 1973.
- ↑ Harry J. Kraaij, William Rothuizen, *Jan Toorop. Het late symbolisme*, Amsterdam 2000, p.11
- ↑ E. Braches, Het boek als Nieuwe kunst. Een studie in Art Nouveau, Utrecht 1973, pp.107-109
- ↑ A. Vermeylen,‘De Vlaamse letteren van Gezelle tot heden’, in *Verzameld werk*, dl 3, Brussel 1953, pp. 646-647.
- ↑ A. Verwey, ‘Noord en Zuid in de jaren ‘90’, in M. Nijland-Verwey (ed.), *Albert Verwey: Keuze uit het proza van zijn hoogleraarstijd (1925-1935)*, Zwolle 1956, p. 250.
- ↑ M. Hanot, *De beginselen van Albert Verweys literaire kritiek* , Gent 1957, p.131.
- ↑ Leen van Dijck, J. Paul Lissens, Toon Saldien, *Het ontstaan van Van Nu en Straks - Een brieveneditie 1890-1894. Antwerpen* 1988, dl. 2, *Annotaties*, p. 167, noot 2 bij brief 332 (Vermeylen aan Jan Veth).
- ↑ W. Thys, *De Kroniek van P.L. Tak. Brandpunt van Nederlandse cultuur in de jaren negentig van de vorige eeuw* , Gent 1955, p.83
- ↑ J.A. Alb. Th. [Alberdingk Thijm], ‘Een paar werken der Rotterdamsche tentoonstelling’, *Nederlandsche Kunstbode* (1879), p. 147.
- ↑ De tot Engelsman genaturaliseerde Alma Tadema paste in dit profiel. C. Vosmaer, ‘Volk en kunst’, *Kunstkronijk* 2 (1860), p. 7.
- ↑ D. Dekkers, *Jozef Israëls, een succesvol schilder van het vissersgenre*, Amsterdam 1994, pp. 18-21.
- ↑ Volgens Chris Stolwijk, *Uit de schilderswereld. Nederlandse kunstschilders in de tweede helft van de negentiende eeuw*, Leiden 1998 waren er 1636 inzendingen, waarvan 721 buitenlandse. Opvallend genoeg staat er geen enkele inzending vanuit Engeland.
- ↑ A.M. Hammacher, Amsterdamsche Impressionisten en hun kring, Amsterdam 1946, p. 47.
- ↑ Isaacson, ‘Jan Toorop I.’, *De Portefeuille* 13 (1891-1892), p. 1038.
- ↑ J.P.N., ‘Kunstzaal Oldenzeel’, *De Portefeuille* 15 (1893-1894), p. 168 en J.L. Tersteeg, *Een halve eeuw met Jozef Israëls*, Den Haag 1910, p. 6.
- ↑ J. Veth, ‘De kunstzaal bij Scheltema & Holkema’, *De Amsterdammer*, 20 november 1890.
- ↑ N.v.H. [N. van Harpen], ‘Een nieuwe kunstzaal’, *De Portefeuille* 12 (1890-1891), p. 181.
- ↑ Cat. *Les XX Bruxelles, Catalogue des dix expositions annuelles*, Bruxelles 1981, p. 71.
- ↑ Chris Stolwijk, *Uit de schilderswereld. Nederlandse kunstschilders in de tweede helft van de negentiende eeuw*, Leiden 1998, p. 32.
- ↑ Evert van Uitert, ‘De middeleeuwen volgens Johan Thorn Prikker en geestverwante schilders’, *De Negentiende Eeuw. Documentatieblad Werkgroep 19^e eeuw*, jrg 19 (1995) p. 89. Van Uitert doet met de vermaledijde periode op de renaissance.

80. Cat. *Haagse Kunstkring: Werk verzameld*, Den Haag (Pulchri Studio) 1977, pp. 10-15, pp. 89-92. Zie ook. Cat. *Kunstenaren der Idee, Symbolistische tendenzen in Nederland ca. 1880-1930*, Den Haag 1978, pp. 26-28
81. Cat. *Antoon Derkinderen 1859-1925*, ‘s Hertogenbosch 1980, p. 17.
82. A. van der Boom, ‘Bezinning en bezieling in de betrekkingen tussen beeld en woord in het essay van R.N. Roland Holst’, *Pen en Penseel, Critisch Bulletin* 1947, p. 77. Voor een uitgebreid onderzoek naar het leven en werk van Richard Roland Holst, zie: E.P. Tibbe, *R.N. Roland Holst - Arbeid en schoonheid vereend. Opvattingen over Gemeenschapskunst*, Amsterdam 1994.
83. A. van der Boom (noot 82), pp. 72-84
84. Henriëtte Roland Holst, *Kinderjaren en de Jeugd van R.N. Roland Holst*, Zeist 1940, p. 71.
85. R.N. Roland Holst, *In en buiten het tij, Nagelaten beschouwingen en herdenkingen* (Amsterdam 1940), p. 35.
86. Ernst Braches, *Het boek als nieuwe kunst 1892-1903. Een studie in Art Nouveau*, Utrecht 1973, pp. 58-59..
87. A.M. Hammacher, “R.N. Roland Holst”, *Elseviers’s Maandschrift* 97, nr. 2 (febr 1939), p. 78.
88. R.N. RH [Richard Nicolaas Roland Holst], ‘William Morris’, *Het Volk*, 28 november 1903.
89. Henriëtte Roland Holst (noot 7), p. 113. Zie ook: ‘R.N. Roland Holst’, *Bulletin van het Rijksmuseum* 27 (1979), pp. 75-76. Dat Roland Holst in deze maanden een zeer goede band met Shannon en vooral Ricketts had opgebouwd, blijkt uit het feit dat hij vanaf 1893 regelmatig met Ricketts correspondeerde en bovendien een ‘in memoriam’ aan hem wijdde. Zie: Roland Holst, R.N., “In memoriam Charles Ricketts” (1931) in: *In en buiten het tij, Nagelaten beschouwingen en herdenkingen*, Amsterdam 1940, pp. 42-45.
90. Ernst Braches (noot 86), pp. 54-58.
91. Henriëtte Roland Holst (noot 84), p. 71.
92. Nijland-Verwey, Mea, *Kunstenarslevens*, Assen 1959, pp. 110-112.
93. G. [G.H. Marius], ‘Shannon en Ricketts’, *De Nederlandsche Spectator* 40 (1895), p. 41.
94. Bettina Spaanstra-Polak, *Het Symbolisme in de Nederlandse schilderkunst 1890-900*, Bussum 1955, p. 260.
95. Henriëtte Roland Holst (noot 84), p. 118.
96. Corn. Veth, ‘In Memoriam Roland Holst’, *Telegraaf*, 1 januari 1939.
97. A. van der Boom (noot 82), p. 82.
98. R.N. Roland Holst, ‘De ontwikkeling en verwezenlijking der architecturale gedachte in Holland’ (Lezing gehouden door R.N. Roland Holst gehouden 12 febr. 1924), *Architectura* 28 (1924) nr. 16, pp. 15-24 .
99. H. en R. Roland Holst, ‘Dante Gabriël Rossetti’, *Mannen en Vrouwen van Beteekenis in onze Dagen*, Haarlem 1898. *Mannen en Vrouwen van Beteekenis in onze Dagen*, was een reeks brochures die met lichte variatie regelmatig verscheen van 1870 tot 1921. Het betrof de uitbreiding van het idee van de Haarlemse uitgever A.C. Kruseman die naar aanleiding van de Frans-Duitse oorlog van 1870-1871 personen van militaire of diplomatieke rang die enige vermaardheid genoten, voor een breder publiek wilde beschrijven.

100. Ibidem, p. 320.
101. Ibidem, p. 319.
102. A.M. Hammacher, *In en buiten het Tij. Nagelaten beschouwingen en herdenkingen van prof. R.N. Roland Holst*, Amsterdam 1928.
103. Marien van der Heijden, ‘Roland Holst, Richard Nicolaüs’ in: *Biografisch Woordenboek van het Socialisme en de Arbeidersbeweging in Nederland* 6 (1995), p. 177-181.
104. Sambrook, James, *Pre-Raphaelitism. A collection of critical essays*, Chicago 1974, pp. 6-8.
105. S. Rozenmond, ‘Gemeenschapskunst’, *Socialisme & democratie*, vol 52 (1994) afl. 5, pp. 239-241.
106. De belangstelling van het echtpaar Roland Holst voor het socialisme voerde hen in 1897 onder invloed van de dichter Gorter 1864-1927 (tevens medeoprichter van de Sociaal Democratische Partij) en de herontdekking van Morris’ utopische boeken tot lidmaatschap van de SDAP. In tegenstelling tot zijn vrouw, was Richard echter niet lang actief voor de partij vanuit zijn weerzin voor de partijpolitiek, theoretische geschillen en persoonlijke conflicten. Marien van der Heijden, ‘Roland Holst, Richard Nicolaüs’ in: *Biografisch Woordenboek van het Socialisme en de Arbeidersbeweging in Nederland* 6 (1995), p. 177-181. Zie ook: Tibbe, Lieske, “Arbeid en schoonheid”, *Historisch tijdschrift Holland* 31, nr.3 (1999), pp. 178-184.
107. R.N. Roland Holst (noot 98), pp. 15-24.
108. Derkinderen had belangstelling voor de Franse literatuur. Hij heeft onder anderen de Franse dichters Stéphane Mallarmé en Tristan Corbière geportretteerd. Cat. *Antoon Derkinderen 1859-1925*, ‘s Hertogenbosch 1980, pp. 108-109.
109. Caroline Boot en Marijke van der Heijden, ‘Gemeenschapskunst.’ In: Cat. *Kunstenaren der Idee*. op.cit. (noot 80), p. 36-47.
110. Levensbericht van Antonius Johannes der Kinderen, door A. De Graaf. Overgedrukt uit de levensberichten van de Maatschappij der Nederlandsche Letterkunde te Leiden, 1925-1926, Leiden 1926.
111. Zijn medeleerlingen zijn Breitner, Van Looy, Jan Veth, Willem Witsen, Van der Valk en de dichters Kloos, Verwey en Gorter. Hij blijft een stille vrome jongen die niet meegaat in het moderne grote stadsleven. (Prof.Dr.) A.M. Hammacher, *De levenstijd van Antoon der Kinderen*, Parijs/Amsterdam 1932, p. 8.
112. Persdocumentatie A.J. Derkinderen, RKD, Den Haag (gegevenskaart).
113. H.[onbekend], ‘Derkinderens processie’ in: ... Dagblad, juni 1889 Den Haag [n.a.v. tentoonstelling van het werk *De Processie van het H. Sacrement van Mirakel te Amsterdam* bij Pulchri] uit: Persdocumentatie A.J. Derkinderen, RKD, Den Haag.
114. Anoniem, ‘Derkinderens wandschildering voor het stadhuis te ‘s Hertogenbosch’ in: *NRC*, z.j. [Artikel n.a.v. tentoonstelling in Kunstzaal van het Panorama te Amserdam van Derkinderens wandschildering voor het stadhuis te ‘s Hertogenbosch].
115. J.P. Veth, *Derkinderens wandschilderingen in het Bossche stadhuis*, Amsterdam 1892.

116. *De Wandbeschildering van A.J. Derkinderen*. Het Bestuur van ‘t Departement ‘s-Bosch der Maatschappij tot Nut van het Algemeen. Bundeling met oordelen van artiesten en kunstcritici van voornaamste couranten en tijdschriften c.a. 1892: artikel Willem du Tour, z.t. *Amsterdammer, weekblad voor Nederland*, 17 januari [1892?].
117. Maria Viola, ‘Der Kinderen’s jeugdwerk’, *Van onze tijd*, 25 oktober 1913
118. (Prof.Dr.) A.M. Hammacher, *De levenstijd van Antoon der Kinderen*, 1932 Paris, Amsterdam
119. Bij de uitvoering van het treurspel waren ook de musicus Alphons Diepenbrock en architect H.P. Berlage als decorontwerper betrokken.
120. The drawings of John Everett Millais, exhibition catalogue, 1979 p. 7). The finished lunettes are in Leeds City Art Gallery, UK.
121. G.H. Marius, *titel onbekend*, geen jaartal, p. 547 (Bron: persmap Derkinderen, RKD, Den Haag)
122. A.C. Loffelt, ‘De wandbeschildering van Derkinderen’, *De Nieuwe Gids* jrg. 7 (1892), *deel 1*, pp. 325-329
123. Jan Veth (noot 115).
124. Alphons Diepenbrock, ‘Melodie en gedachte’ in: *De Nieuwe Gids* 7, deel 1 (1892), p. 459.
125. Ongedateerde brief A.J. Derkinderen aan J.P. Veth (ca. maart 1894), Delprath-Veth archief, Amsterdam.
126. Léonce Bénédite, *De Schilderkunst der XIXde eeuw in Frankrijk, Engeland, Amerika, Nederland, België, Duitschland, Oostenrijk, Scandinavië, Rusland, Spanje en Italië*, Amsterdam 1910, p. 274 [Bénédite is conservateur van het Luxemburg-Museum te Parijs].
127. Brief A.J. Derkinderen aan J.P. Veth, 28 september 1890; brief J.P. Veth aan A.J. Derkinderen, Bussum, 28 oktober 1890 (archief RKD, Den Haag).
128. Kasper Niehaus, ‘In memoriam Prof. Derkinderen. Een zachtmoedig en geduldig kunstenaar’ in: *De Telegraaf*, 3 november 1925.
129. Toorop aan G.H. Marius, vermoedelijk midden 1894. Zie: Gerard van Wezel, ‘Waarde Mejuffrouw Marius. Brieven van Jan Toorop’, *Jong Holland* 1 (1985) 4, pp. 2-27.
130. Geurt Imanse en John Steen, ‘Achtergronden van het Symbolisme’, in : Cat. *Kunstenaren der Idee*. op.cit. (noot 80), p. 21.
131. Victorine Hefting, *Jan Toorop. Een kennismaking*. Amsterdam 1989, pp. 18-19.
132. Ibidem, p. 28.
133. J.B. Knipping, ‘Jan Toorop’, *Paletserie*, p. 12.
134. Gerard van Wezel, ‘Waarde Mejuffrouw Marius. Brieven van Jan Toorop’, *Jong Holland* 1 (1985) 4, p. 3.
135. Victorine Hefting (noot 51), p. 27-29.
136. Tent.cat. Utrecht (Vereniging ‘Voor de Kunst’) 18 december 1898-22 januari 1899, *Werken van Vincent van Gogh en Jan Toorop*, cat. nr. 28; zie ook: Bettina Polak (noot 16), p. 295 en Marian Bisanz-Prakken, ‘Jan Toorop en Gustav Klimt’, in: *Kunsthistorisch Jaarboek* nr. 27 (1976), p. 191.
137. Philip Zilcken, ‘Jan Toorop’, *Elsevier’s Geïllustreerd Maandschrift* 15 (1898) nr.2, pp. 124-125.
138. Gerard Brom, *Wendingen, Toorop Jubileum-nummer*, november 1918 .

139. Spaanstra-Polak (noot 94), pp. 89-90.
140. Ibidem, pp. 91-92.
141. L. Couperus, *Extaze. Een boek van Geluk*, Amsterdam 1892, p. 15.
142. Zilcken (noot 137).
143. Jan Veth, ‘Schilderkunst in Utrecht’, *De Nieuwe Gids* jrg 6, dl 2 (Amsterdam, 1891), pp. 476-477.
144. W. Steenhoff, ‘Naar aanleiding eener tentoonstelling van Toorop’, *De Nieuwe Gids* jrg. III (1898), pp. 287-292. Zilcken (noot 137) .
145. R. Ironside, *Pre-Raphaelite Painters*, London 1948, afb. pl. 51.
146. P. Altenberg, in *Ver Sacrum*, 1902, p. 39.
147. Zie J.B. Knipping, *Jan Toorop*, Paletserie p. 12. Vertaling van ideeën Morris door M. Hugenholtz-Zeeven, *Kunst en Maatschappij. Lezingen van w. Morris. Van een levensschets voorzien door Henri Polak*, Brussel, Rotterdam, 1903, P. 105 e.v.).

148. Cat. *Dante Gabriel Rossetti*, Zwolle/Amsterdam/Liverpool 2003, p. 89.
149. B.C. Broers, *Mysticism in the Neo-Romanticists*, Amsterdam 1923, p. 7.
150. London, Tate Gallery; df. R. Ironside, *Pre-Raphaelite Painters* (Londen, 1948) afb. pl. 44, tekst p. 37
151. Spaanstra-Polak (noot 94), pp. 124.
152. Zilcken (noot 137), pp. 124-125.
153. Veth, in *De Nieuwe Gids*, 1893, 8^e jrg, deel 1, pp. 432-434. Ook in *Hollandsche Teekenaars van dezen tijd*, Amsterdam 1905, pp. 64-66.
154. O. v. Schleinitz, *Burne-Jones* (Künstler-Monographien, Bielefeld u. Leipzig, 1901), afb. p. 13.
155. Spaanstra-Polak (noot 94) pp. 101-102.
156. Ibidem, pp. 131 en 145.
157. Zie in dit verband het debat van Van Deyssel tegenover Van der Goes, “Gedachte, Kunst, Socialisme, in *De Nieuwe Gids*, 1891, 1 p. 249-262.
158. Spaanstra-Polak (noot 94), pp. 140-141.
159. 31 Oct. 1903, Gem. Archief Den Haag.
160. Cat. *Dante Gabriel Rossetti* (noot 148), p. 83.
161. H.P. Berlage, ‘Toorop’s monumentale kunst’, *Wendingen* Jrg 1 (nov/dec 1918), nr. 11/12.
162. Marc Lambrechts (red.), *Verwantschap & Eigenheid*. Belgische en Nederlandse kunst 1890-1945, Gent 2002, p. 23.
163. P. Hecht, P. Hefting, E. de Jongh (red.), *19^{de} eeuwse Nederlandse schilderkunst*, Haarlem 1977, p. 181.
164. Gerard Brom, *Wendingen, Toorop Jubileum-nummer*, november 1918.
165. Thorn Prikker kwam snel terug van deze ‘mystieke bevlieging’ met zijn karakterisering als ‘opkammer’ in Joop M. Joosten (red.), *De Brieven van Johan Thorn Prikker aan Henri Borel en anderen* 1892-1904. Nieuwkoop 1980, pp. 76-78.
166. Mme Clémence Couve, *La Maison de Vie*, Parijs 1897, pp. L, LII (Inleiding door Joséphin Péladan).
167. Péladan kwam ook naar Nederland. Hij gaf lezingen bij de Haagse Kunstkring over “Le mystère, l’art et l’amour”. Zie: *De Nederlandsche Spectator*, 1892, 19 nov, no. 47, p. 377.

168. Joop M. Joosten (red.), *De Brieven van Johan Thorn Prikker aan Henri Borel en anderen 1892-1904*, Nieuwkoop 1980, p. 154. Rossetti heeft de werken van Jan van Eyck gezien in Brussel en zei daarover in latere correspondentie: 'But by far the best of all are miraculous Works of Memling and Van Eyck'. Zie: O. Doughty en J.R. Wahl, *Letters of Dante Gabriel Rossetti*, Oxford 1987, p. 84.
169. Ibidem, p. 112
170. Ibidem, p. 161
171. Ibidem, p. 43
172. R.S., 'Les Oeuvres de Thorn Prikker' in *l'Art moderne* 1893 nr 10, p. 76.
173. Verlant, E., 'Le Salon des XX', *La Jeune Belgique* 1892, p. 191.
174. Joop M. Joosten (red.) (noot 88), pp. 127, 176.
175. E. van Uitert, 'Een kortstondige kentering. Beeldende kunst tijdens de eeuwwende', *De eeuwwende 1900 Deel I Geschiedenis en kunsten (Utrecht 1993)*, pp. 185-211.
176. Bénédite (noot 126), p. 275.
177. G.H. Marius, *De Hollansche schilderkunst in de negentiende eeuw*, 's-Gravenhage 1920, pp. 233-274.
178. Lieske Tibbe, *Vier kunstdebatten rond 1900*, Nijmegen 2002, p. 76.
179. Voor uitgebreide informatie over Antoon van Welie zie: Karin van Lieverloo, Pieter Roelofs, *Antoon van Welie (1866-1956) De laatste decadente schilder*, Zwolle/Nijmegen 2007. Uit deze catalogus is met name dankbaar gebruik gemaakt van het artikel van Karin van Lieverloo, 'Antoon van Welie als symbolist en religieus kunstenaar', pp. 210-260. Waar mogelijk is teruggekeerd naar de originele bronnen.
180. Ibidem, p. 25.
181. Camille Mauclair, *Antoon van Welie. Un peintre Hollandais contemporain*, Parijs 1924, pp. 7-12.
182. Jan Engelman, 'Antoon van Welie', *De Gemeenschap*, jrg. 12, nr. 20, 16 mei 1925, p. 2.
183. Van Lieverloo, Roelofs, op cit. (noot 179), pp. 46-47.
184. Anton Cornelis Loffelt, 'Tentoonstelling van Welie', N.v.D. 22 maart 1901.
185. Rusticus, zonder titel, *De Residentiebode*, 17 december 1937.
186. S.n., zonder titel, [krant onbekend] 20 november 1899, geciteerd in cat. *Antoon van Welie (1866-1956). De laatste decadente schilder, 2007*, pp. 222-223.
187. L.J.M. Feber, 'Rond het werk van Van Welie', *De Katholiek*, deel 134, 1908, p. 24.
188. J.R. van der Lans, 'Antoon van Welie', *Katholieke Illustratie* jrg. 33 (1899-1900) nr. 35, pp. 267-277.
189. Pol de Mont, 'Antoon van Welie', *De Vlaamsche School* 1899, p. 136.
190. Pol de Mont (noot 189), p. 128.
191. Van Lieverloo, Roelofs, op cit. (noot 179), pp. 230-231.
192. Van Lieverloo, Roelofs, op cit. (noot 179), pp. 228-229.
193. A. de B., zonder titel, *Avondpost*, 22 december 1937.
194. Cornelis Veth, 'Tweeërlei wereldschheid (Jan van Beers en Antoon van Welie)', *De Nieuwe Gids*, jrg. 28, dl 1, pp. 326-328.

195. S.n., zonder titel, *Nieuwe Rotterdamsche Courant*, 1901.
196. L.J.M. Feber, 'Rond het werk van Van Welie', *De Katholiek*, deel 134, 1908, pp. 23-25.
197. Maria Viola, 'Tentoonstellingen – I. Larensche Kunsthandel', *Van Onzen Tijd* jrg. XIII (1912-1913), pp. 260-261, geciteerd in Van Lieverloo, Roelofs (noot 179), pp. 229-231.
198. Jan Engelman, 'Antoon van Welie', *De Gemeenschap* jrg. 11 (juni 1935) nr. 6, pp. 44⁸-449, 453-454.
199. Egan Mew, 'Antoon van Welie', *De Kroniek* XI, 12 december 1925.
200. Cat. *Haagse Kunstkring: Werk verzameld*, Den Haag 1977, p. 13.
201. J.C. Viser, 'De Rotterdamsche Kunstkring. Een terugblik na twinig jaar', in: Gedenkboek Rotterdamsche Kunstkring 1893-1913, Rotterdam 1913, p. 9.
202. Joppe Knoester, *P.C. de Moor 1866-1953*, Assen 1988, p. 25-26.
203. Ibidem, p. 14.
204. Cat. *Werken van de Gebroeders Maris*, Rotterdam (Rotterdamsche Kunstkring), 1893, pp. 3-4.
205. Cat. *Kunstenaren der Idee*. op.cit. (noot 80), pp. 95-111.
206. Cat. *Werken van de Gebroeders Maris* (noot 204), pp. 3-4.
207. Ibidem, p. 6. Cat. *Kunstenaren der Idee*. op.cit. (noot 80), pp. 18, pp. 85-86.
208. Cat. *Kunstenaren der Idee*. op.cit. (noot 80), pp. 120-143. Spaanstra-Polak (noot 94), pp. 22-28, pp. 49-65.
209. Saskia de Bodt, *Prentenboeken, ideologie en illustratie, 1890-1950*. Ludion, Amsterdam 2003, pp. 9-10.
210. Louis Gans, *Nieuwe kunst. De Nederlandse bijdrage tot de Art Nouveau*, Utrecht 1960, p. 30.
211. Ibidem, p. 39.
212. Spaanstra-Polak (noot 94), p. 287.
213. Jan Veth, 'Schilderkunst in Utrecht', *De Nieuwe Gids* jrg 6, dl 2 (Amsterdam, 1891), pp. 476-477.
214. Gans (noot 210), p. 69-71.
215. Gans (noot 210), p. 35.
216. Davies van John Ruskin en Walter Crane.
217. Gans (noot 210), p. 30-36.
218. Spaanstra-Polak (noot 94), p. 286.
219. Gerard Brom, *Hollandse schilders en schrijvers in de vorige eeuw*, Rotterdam 1927, p. 175.
220. Lieske Tibbe, *R. N. Roland Holst, arbeid en schoonheid vereen : opvattingen over gemeenschapskunst*, Amsterdam 1994, p. 106.
221. Marius, G.H., 'Shannon en Ricketts', *De Nederlandsche Spectator* 40 (1895), p.41.
222. Veth, Jan, *Hollandsche teekenaars van dezen tijd*, Amsterdam 1905, p 98. Utrechtse Ver. 'Voor de Kunst'.
223. Tibbe, Lieske, "Bron van troost of coffee-table book? De receptie van Walter Crane in Nederland" in: Peeters, C. J. A. C., *Bouwkunst : studies in vriendschap voor Kees Peeters*, Amsterdam 1993 p. 533.

Johan Thorn Prikker
Vrouwfiguur, ca 1891
potlood en aquarel op papier
Kröller-Müller Museum,
Otterlo

Colofon

Dit boek verschijnt bij de gelijknamige tentoonstelling in Museum Mesdag, Den Haag, 13 februari t/m 18 mei 2008
© 2008 Uitgeverij d'Jonge Hond, Harderwijk

tekst: Ria Laanstra en Suzanne Veldink
redactie: Edwin Becker, Maartje de Haan en Chris Stolwijk
Idee: Edwin Becker en Maartje de Haan
Vormgeving: Jelle Hellinga, Den Haag
Lithografie:
Druk- en bindwerk:

ISBN 978-90-89100-43-6/NUR 646

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.





De invloed van de Engelse Prerafaëlieten op Nederlandse kunstenaars staat centraal in dit boek. Matthijs Maris (1839-1917), die in Londen woonde, was één van de eerste Nederlandse schilders die in aanraking kwam met de Prerafaëlieten en er zijn in zijn werk voorbeelden aan te tonen die onder invloed van de Prerafaëlieten zijn vervaardigd. Zijn schilderijen en tekeningen hebben Nederlandse kunstenaars van een latere generatie onder wie Jan Toorop (1858-1928), Antoon Derkinderen (1859-1925), Richard Roland Holst (1868-1938) en Antoon van Welie (1866-1956) beïnvloed. Deze kunstenaars werden eveneens geïnspireerd door de mystieke en poëtische beelden van sprookjesprinsessen en dromerig kijkende vrouwen van hun Engelse collega's, waarbij zij gebruik maakten van dezelfde literaire bronnen.

