

# MAANDBLAD VOOR BEELDENDEN KUNSTEN

TEVENS ORGAAN DER „VEREENIGING VAN VRIENDEN DER AZIATISCHE KUNST”  
ONDER REDACTIE VAN Mr. M. F. HENNUS, CORNELIS VETH EN H. F. E. VISSER  
UITGAVE N.V. DRUKKERIJ EN UITGEVERIJ J. H. DE BUSSY, ROKIN 60-62 TE AMSTERDAM  
VOOR NADERE BIJZONDERHEDEN ZIE MEN PAGINA DRIE VAN DEN OMSLAG

---

## WILLEM EN ADRIAEN VAN DE VELDE

DOOR  
M. J. SCHRETLEN

Bode, de voortreffelijke kenner onzer 17e eeuwse schilderkunst, heeft verschillende malen gewezen op een samenwerking der twee broeders Willem en Adriaen van de Velde. Hij vermeldt in zijn bekend boek „Die Meister der holl. und vläm. Malerschulen” eenige schilderijen van Willem, die met figuren van Adriaen gestoffeerd zijn en beeldt als meest karakteristiek voorbeeld hiervan het strandgezicht bij Scheveningen af, dat eertijds in de verzameling Simon te Berlijn was. De beide broeders zullen ongetwijfeld in nauw contact geleefd hebben en het is daarom in het geheel niet te verwonderen, dat Adriaen, van wien bekend is, dat hij de werken van vele schilders met figuren stoffeerde, dit ook voor zijn broeder Willem zou gedaan hebben. Gezien nu de betrekkelijke specialiseering onzer 17e eeuwse kunstenaars, zou de vraag kunnen rijzen, of hij dan voor de schildering van het natte element niet de hulp van een zoo bij uitstek kundig specialist als zijn broeder Willem, dien hij bovendien zoo in zijn omgeving

had, heeft ingeroepen. Zou het niet voor de hand liggen, dat Willem van zijn kant deze diensten gereciproceerd heeft en voor Adriaen, als het noodig was, de zeeën schilderde? Men weet, dat de laatste toch vóór alles schilder was van landschappen, die hij op ongeëvenaard delicate wijze met figuurtjes van menschen en dieren wist te bevolken.

Onlangs vestigde nu de Heer Goudstikker mijn aandacht op een schilderij (dat zich korten tijd in zijne collectie heeft bevonden), hetwelk deze vraag niet alleen op den voorgrond brengt, maar er waarschijnlijk een antwoord op geeft. Het betreft een doek, gesign. W. v. V., dat een strandgezicht voorstelt met een wijde zee in het verschiets en wel precies hetzelfde gezicht als het bekende stuk van Adriaen van de Velde (duidelijk gesigneerd A. V. V.), dat zich eertijds in de collectie Six bevond en dat thans in de verzameling van den Heer Anton Jurgens te Londen hangt. Het is een blik op den kamder duinen, waar achter zich de Noordzee, waarschijnlijk bij Zandvoort uit-



Adr. van de Velde (met medewerking van Willem?)

strekt, door beiden van hetzelfde punt af genomen. De figuren lijken op beide stukken van dezelfde hand en zijn dan natuurlijk van Adriaen, maar het water, vooral de brekende golfslag in de branding, vertoont eveneens een groote verwantschap in toets en behandeling. Als dit op beide werken van dezelfde hand is, wat zéér waarschijnlijk lijkt (het origineel kon ik tot mijn spijt niet zien, zoodat ik alleen op de foto ben aangewezen), zou natuurlijk Willem de auteur zijn en zou men hier het bewijs zien, dat hij zijn broeder ook vriendelijke wederdiensten bewees, als deze die noodig had en dat de samenwerking der beide broeders zeer innig was. De betrekkingen tusschen kunstenaars

waren in de 17e eeuw, wij weten het wel, veel intiemer dan thans; de voorbeelden van samenwerking zijn ons van talloze artisten bekend, want specialiseeren, samengaan met waardeering voor elkanders kundigheden, was een hunner karaktertrekken.

Men zou hier dan het bijzondere geval voor oogen hebben, dat twee kunstbroeders een soort wedstrijd zijn aangegaan om hetzelfde gegeven met elkanders medewerking te ver-  
eeuwigen.

Ver uiteen loopt de visie op dit stukje van hun vaderland zeker niet en het wordt hier duidelijk, hoe verwant in wezen de kunst der beide broeders is.

## DE KRIS EN HARE VOORBEELDEN IN HET MUSEUM VAN AZIATISCHE KUNST

DOOR

TH. B. VAN LELYVELD

Het is met een zekeren schroom, dat wij hier, zij het in zeer beknopte vorm, het ingewikkeld chapter kris aanroeren. Want klein is het kringetje adepten in de geheimen van de kris, maar zelfs bij deze enkelingen dringen telkens nog vele vragen naar voren, ook zij tasten telkens nog in het duister. Wel mankeert het, naast de Javaansche handschriften in de archieven van den Jogjaschen kraton, in die van het Pakoe Alam'sche Huis en elders, niet aan literatuur en aan ontelbare gegevens over de kris. Wanneer men daarbij de reeks auteurs nagaat, Hollandsche en enkele Duitsche, die er grondige studies aan hebben gewijd na 1871, toen het nu schier onvindbare boekje van F. L. Winter verscheen, dan zou allicht worden verondersteld, dat thans ongeveer wel het laatste woord gezegd zal zijn. Niets is echter minder waar; afgezien van het feit, dat zelfs de ethnologische beteekenis nog niet is vastgelegd, blijven er aangaande het wezen en den oorsprong van dit wonderlijke wapen met al zijn magische, mythische en symbolische elementen, nog vele vragen onbeantwoord.

Bij een beschouwing van de in het Amsterdamsche Museum tentoongestelde krissen, die, met het oog op het uitsluitend aesthetische doel van deze instelling, louter zijn bijeengebracht uit aesthetische overwegingen, en daarom grootendeels bestaan uit pronk- en staatsiewapens, is het gewenscht zich niet te beperken tot de schoonheid dezer wapens. Want de kris is juist een frappant voorbeeld van een Aziatisch gebruiksvoorwerp, waarvan de vorm geheel wordt beheerscht

door en in direkt verband staat met een samenstel van religieuze, hier animistisch-magische begrippen. Daardoor heeft elke lijn, elke verhouding en schier elke versiering vaste bedoeling en vaste beteekenis ter bereiking van de bovennatuurlijke kracht van het wapen, of ter symboliseering van zekere ideeën. Daarbij mogen de technische eischen van betrouwbaarheid onder een en ander niet lijden.

Dat ten slotte de verschillende medewerkers aan de vervaardiging van dit wapen — de ijzersmeder, de beeldhouwer van het heft, de scheedemaker, de goud- en zilversmid, tevens juwelier — het voorwerp wisten op te bouwen tot een object van harmonische en exquize schoonheid, getuigt van een kostbare kunst- en beschavingsontwikkeling.

Niet evenwel van kunst in Westerschen zin, omdat in Azië, tot voor kort, kunst een functie was van sociale behoefte en van sociale noodzaak, omdat die kunst afhankelijk was van bepaalde regels en als handwerk werd betaald; voorts omdat in Azië kunst ontstond uit een algemeen aesthetisch idee, maar ook omdat er geen kunst bestond zonder beteekenis en het geen kunstenaars kende uit een individueel beroepsverlangen. Bij het bekijken van vroegere Aziatische kunst dient dus altijd rekening te worden gehouden met de, tot in alle onderdeelen vormbepalende, inherente geestelijke bedoelingen en met de beteekenis van het object. De belangstelling wordt hierdoor geprikkeld, het schoonheidsgenot belangrijk versterkt.

Wat dan de kris betreft, zij is geenszins

als de Westersche dolk een stootwapen zonder meer. Dezelfde primaire instincten en demonische oerdriften die den animistischen mensch er toe dreven om, als uitvloeisel van zijn duistere angstgevoelens voor de hem bedreigende, onzichtbare machten, uit hout of in steen zekere voorstellingen te scheppen, waaraan bepaalde magische functies werden toegekend, gaven ook aan de kris een zoodanige gedaante, dat het mogelijk werd te beschikken over afwerende en beschermende krachten. In alle opzichten was de kris dus een magisch wapen, dat van groote betekenis was voor den bezitter en voor diens levenslot. Hoewel in zwakker mate, heeft zij tot op den huidigen dag, haar magisch karakter behouden. Zooals wij het indertijd door het Hoofd van het Pakoe Alam'sche Huis, bij het toonen van zijn staatsielansen hoorden verklaren, dat deze ieder een eigen ziel en een eigen macht hadden, zoo bezit ook de kris, volgens zijn bezitter, evenals een mensch, een eigen ziel, maar haar krachten gaan die van den mensch verre te boven.

De verfijnde krissensmeder of empoe, behoort, helaas, tot het verleden. Veelal stammende uit een zelfde empoe-geslacht, bekleedde hij vroeger, als schepper van wapens met bovennatuurlijk vermogen, een eervolle positie aan het hof en in de kaboepatèn's der regenten. Bewust van zijn bijzondere daad, werd door hem, vóór het verwaardigen van een nieuwe kris, een alleszins gunstige dag berekend; tot deze aanbrak, leefde hij in afzondering. Dan, alvorens zijn arbeid te beginnen werden de geesten gunstig gestemd door een uitgebreid ritueel, o.m. door een zeer samengesteld spijsoffer, waarbij bloemen werden geplaatst en wierook werd gebrand. Demonische krach-

ten werden hierdoor verwijderd, het gevaar werd bezworen dat zij zich in de kris zouden nestelen.

Den op last van vorsten, met het oog op bepaalde magische hoedanigheden, in bepaalde vormen uitgevoerden krissen, werden titels toegekend gelijk aan die van hoogwaardigheidsbekleeders. Tal van legenden zijn aan deze krissen verbonden; zij waren van beteekenis in de geschiedenis van het rijk, befaamd om hun fameuze daden. Zorgvuldig worden zij nu nog aan de hoven en bij de hooge hofbeambten bewaard als poesaka, d.w.z. als heilige erfstukken die magische kracht bezitten. Want daaronder zijn er, die den eigenaar beveiligen voor rampen, voor verwondingen in den strijd, die hem geluk aanbrengen, of het volk behoeden voor epidemieën. Het lemmet wordt met geurige oliën „gevoed”, het mag zoo min mogelijk worden aangeraakt, slechts bij hooge uitzondering worden ontbloot; het heel langzaam trekken uit de scheede heeft plaats met den grootsten eerbied, bij het éénmaal reinigen per jaar der vorstelijke poesaka-krissen, worden door den pengoeloe gebeden gepreveld, de vorst zelf, met ontbloot bovenlijf, maakt wijdingsvol een hooggeheven sembah.

Is dit wapen absoluut Javaansch?

Over den oorsprong vertelt de Javaan verschillende legenden, die voor den Westerling slechts in zoo verre waarde hebben, dat zij soms gegevens bevatten ten bate van het verband der dingen. Aangenomen moet worden, dat de kris op Java bekend was in een vroegere periode dan die der z.g.n. Madjapahit-kris, waarvan de oudste vorm voorzien is van een greep die een staande mannelijke figuur voorstelt met de handen op de bovendij. De overeenkomst van deze figuren met voor-



Fig. 1

Fig. 2

Fig. 3

ouderbeelden uit Nias, deed aanvankelijk denken aan Indonesische herkomst. Wel zijn later in Tonkin en in Annam dolkfragmenten gevonden met een staande figuur, veel gelijkend op die van het Madjapahit-wapen en eveneens met een tweesnijdend recht of symmetrisch gevamd lemmet, doch het zou gewaagd zijn deze te beschouwen als de prototypen van de tweesnijdende Javaansche kris, waarvan eerst bij de latere vormen de afzonderlijke greep en het lemmet aan elkaar werden gesmeed. De hierbij toegepaste mythische figuren, hoewel in Indonesischen geest gestyleerd, wijzen regelrecht op Voor-Indische invloeden.

Onbetwistbaar staat wel vast dat het lemmet van de kris de uit de Indische en andere mythologieën bekende slang voorstelt, de centrale figuur van het pantheon, het symbool van de schepende, behoudende en genezende kracht. Reeds in het Ramâyana is er meermalen sprake van samenhang tusschen zwaard en slang.

Er is echter een rechte en een uitgesproken slangvormige kris.

De rechte oervorm (fig. 1, 3, 5, 7 en 9) wordt beschouwd als de kluizenaar-draakslang in de rust van de tapa, d.i. de meditatie en contemplatie. Deze opvatting is weliswaar in overeenstemming met het feit dat de slangvormige kris, die vóór-Mohammedaansch van oorsprong is, de beweging aangeeft van de slang of nâga; aanemelijker lijkt evenwel de meening, dat met het rechte wapen de penis van een godheid is bedoeld.

Van beide soorten bestaan tal van afwijkende vormen, verschillend zijn dus ook de magische eigenschappen. Zoo is het aantal golvingen in het lemmet, het met leven bezielde deel der kris, zeer ongelijk; het varieert

tusschen 3 en 31 en is altijd oneven. Aan den onderkant van het lemmet is meermalen een olifantssnuit te vinden (fig. 6, 7, 8 en 12), een versieringsmotief dat onmiskenbaar samenhangt met het Hindoe-Javaansche makara-motief.

De beteekenis der scherphoekige of dorenachtige uitsteeksels, die zich aan de andere zijde, onder het puntvormig uiteinde van de lemmetbasis bevinden — zie alle museum-exemplaren — ligt nog in het duister; de insnijdingen die in het midden-onderdeel van het lemmet zijn aangebracht (fig. 8), zullen beschouwd moeten worden als bloedgleuven.

Een belangrijke, beteekenisvolle en fraaie versieringswijze van het lemmet is verkregen door de zeer ingewikkelde en langdurige pamor-bewerking, d.i. het met nikkelhoudend meteoorijzer zoodanig herhaald insmeden, uitslaan, wringen en aaneenlasschen van het lemmetstaal, dat ten slotte, door nabehandeling met arsenicum en citroenzuren, min of meer blanke arabesken ontstaan, een techniek die, via de Hindoe's, afgeleid is van het Perzische damasceeren. In het laatst van de vorige eeuw werd het meteoorijzer dikwijls vervangen door nikkelstaal, waardoor de pamor-figuren zich blanker afteekenden en het wapen aan stevigheid won. Dergelijke krissen missen echter het magisch element, eigen aan een stof, afkomstig uit den hemel. Op de lemmeten van fig. 1, 3, 5, 8, 9 en 12 zijn de buitengewoon goed geslaagde pamor-arabesken zóó zuiver, zóó zilverig-blank, dat, ook in verband met de sterke hoedanigheid van het lemmet, daarbij vermoedelijk geen meteoorijzer is gebruikt, zooals ongetwijfeld wel het geval is bij de moiré-achtige, grijziger gepamorde lemmeten, afgebeeld op fig. 4, 6, 7 en 11, die daarom ouder, enkele

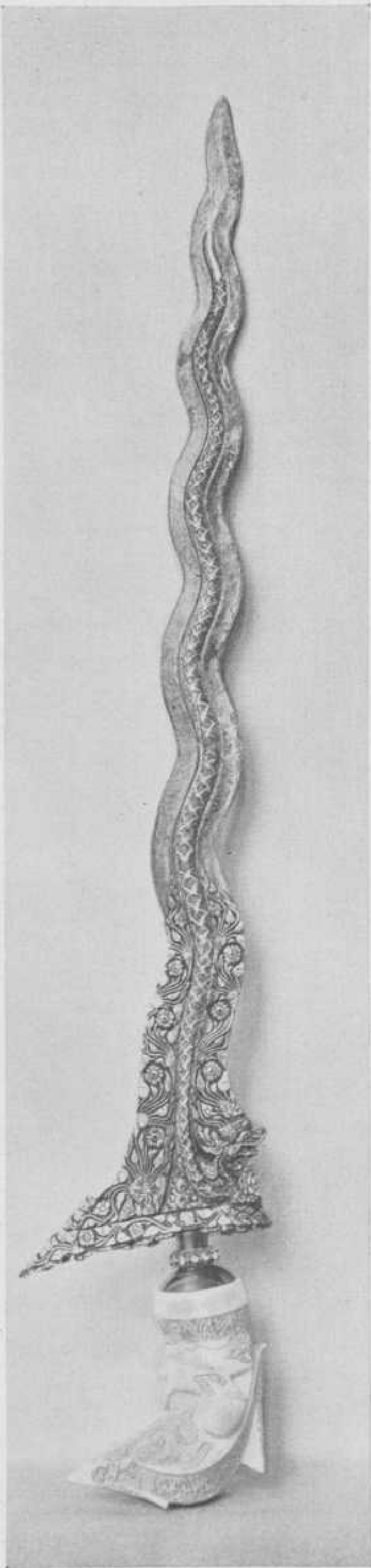


Fig. 4

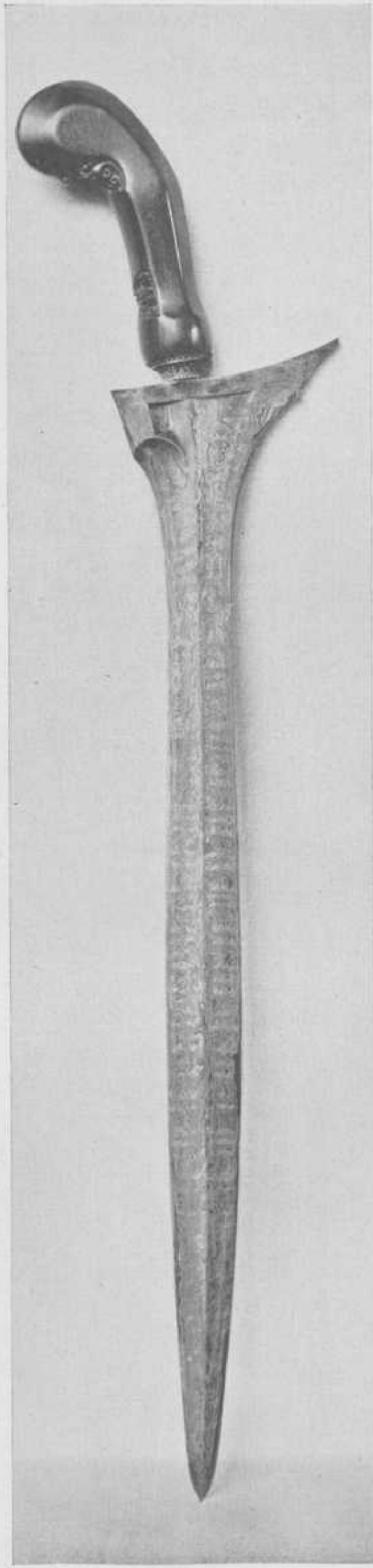


Fig. 5



Fig. 6

zelfs veel ouder, moeten zijn. Opmerkelijk is de reliëf-damasceering op de lemmeten 6 en 7, die alleen mogelijk was bij gering nikkelgehalte.

De zilverige lijncomplexen zijn niet toevallig ontstaan, zij hebben — dit maakt de bewerking zoo gecompliceerd — opzettelijke vormen met bepaalde beteekenissen. De vijf oer-motieven, die de namen van planten dragen, zijn, volgens Rassers' zeer aanneembare uiteenzettingen in zijn Pandjiroman, oorspronkelijk, evenals bij zekere batik-patronen, de namen van totems en subtotems. Onder de ongeveer 25 overige zijn er, die de suggestie oproepen van wolken, van gouden golven, gouden regen, uitloopers van een berg. Met de onnaturalistische voorstellingen hebben, zooals steeds bij totemistische afbeeldingen, de namen echter niets of uiterst weinig gemeen. Bezien wij de figuratie op de museumkrissen, dan blijkt, dat op drie de goddelijke oer-vormen zijn weergegeven. Op het lemmet van fig. 3 is n.l. het motief beraswoeta, d.i. uitgestrooide rijstkorrels, aangebracht; een andere voorstellingswijze van dit motief geeft het lemmet op fig. 5, terwijl die op fig. 6 het motief kembang pala of de notemuskaatbloem toont, en op fig. 7 het blarak-ngirid-motief, d.w.z. aaneengeregen klapperblaren, is gedamasceerd.

Op de Balische krissen is het aantal motieven minder groot, de meeste zijn zelfs aan toeval te danken. Intusschen geven de lemmeten op fig. 8, 9, 11 en 12 voortreffelijke voorbeelden van Balische pamorkunst. Een bijzonderheid zijn, nabij het lemmeteinde van kris 9 (op de foto niet te onderscheiden) de teekens Mang, Hoeng, Ang, die, in goud-incrustatie aangebracht, vóór het harden van het metaal, onder het bren-

gen van offeranden, door den priester geschreven werden. De kracht van wind, water en vuur werd daardoor in het wapen opgenomen. Een dergelijke kris werd eertijds, evenals andere met figurale inscripties, die dus van groote beteekenis waren, op last van den vorst, na algeheele afwerking, op een daartoe gekozen gunstigen dag, in den tempel op plechtige wijze gewijd. Na de uitgesproken gebeden en na de gebrachte spijsoffers, werd verondersteld dat de godheid zijn krachten aan het wapen had overgedragen. De poesaka-wapens van Balische aanzienlijken worden nu nog op gezette tijden door den pedanda gezegend.

Zeldzame pracht en rijkdom werd, nevens de pamor-beteekening, aan het aristocratische wapen verleend door de zeer verfijnde goudversiering van het lemmet. Men zie hiervoor vooral de kleine vrouwenkris op fig. 1 en het lemmet van fig. 4. De teekening werd in het gloeiend metaal met kleine beiteltjes gecizeleerd, daarna werden goudblad en dun gouddraad voorzichtig ingehamerd. Steeds is het motief een geschubde nâga, die recht in de magische pamorlijnen ligt of bij de gegolfde kris er doorheen kronkelt; het bovenlichaam is omgeven door een goudornament van rythmisch geordende bebloemde bladranken. De nâga-kop met opengesperden bek en slag-tanden is veelal gekroond, zooals bij fig. 4 en 11. De ornamentale vormen en styleering hebben bij deze goud-incrustaties een zoodanige uiterste verfijning bereikt, dat smaak en opperste kunstzin van den Javaanschen edelsmid alleszins te bewonderen zijn.

De greep, die meermalen uitmunt door prachtig snijwerk, geeft allerlei voorstellingen weer, waarvan soms het ontstaan niet is vast te stellen. Een zeer



Fig. 7

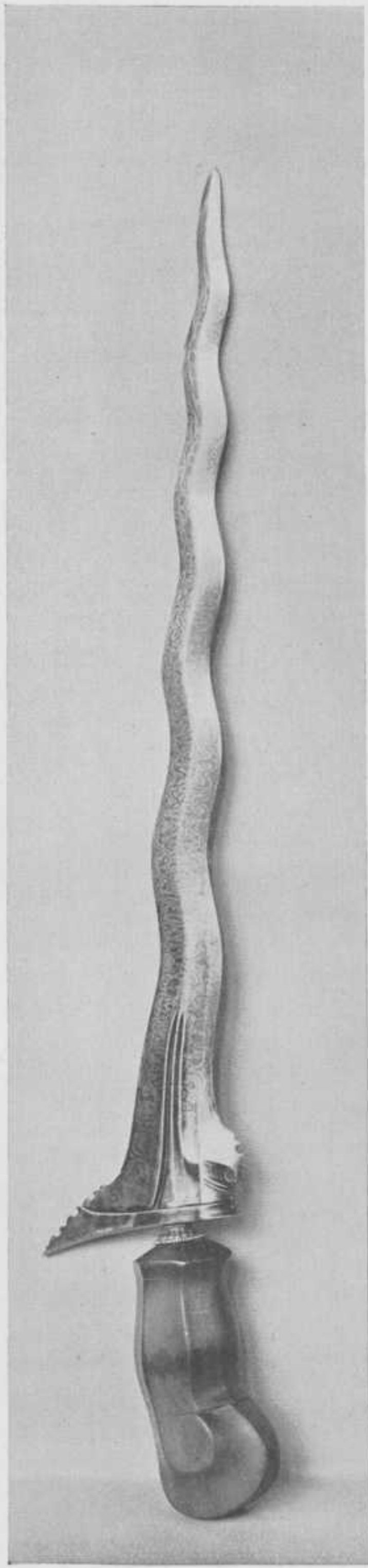


Fig. 8

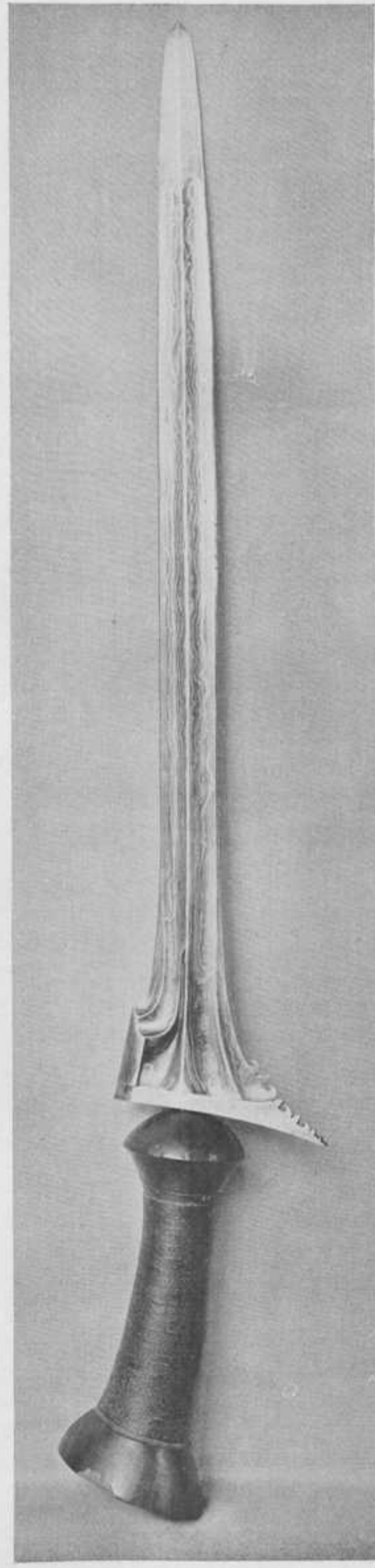


Fig. 9

veel voorkomende is de Garoeda, de goudgeveugelde, glanzende vogelkoning, een mythische figuur, bekend uit talloze sagen, die uit magische overwegingen uitermate gezocht is. Als krisgreep stelt de Garoeda in de eerste plaats de vijand van de nâga voor; hij is de slangenverdelger, de dooder van de slangdemonen. Bovendien beschikt hij over tal van bovennatuurlijke eigenschappen, waarvan, ten opzichte van de kris, de voornaamste zijn: onkwetsbaarheid, het verwekken van schrik, het zich onzichtbaar maken. In den loop der tijden is de krisgreep echter zoodanig volgens Indonesische sieropvattingen vervormd, dat de oorspronkelijke gedaante dikwijls schier onherkenbaar is geworden. Een veel voorkomende voorstelling is die, waarbij de vleugellooze Garoeda een menschenlijken vorm heeft aangenomen en wel in gehurkte houding met de handen op de knie, een vorm verwant aan de Madjapahit-krisgreep van de gehurkte menschfiguur in Hindoe-Javaansche dracht. Voorbeelden zijn de grepen van fig. 4 en 6, waarbij van de menschedaante slechts rudimentaire vormen zijn overgebleven; alleen de puntig uitstekende neus, die naar achteren in een kam overgaat, duidt op een vogelsnavel. Door den sterk voorover gebogen kop heeft de greep een pistoolkolfvorm gekregen, ten bate van een stevig houvast in de hand.

Dat ook de râksasa-figuur, vooral op Bali, als krisgreep zeer in zwang is, vloeit niet alleen voort uit de omstandigheid dat de râksasa bij uitstek de verdrijver is van kwade geesten, maar vooral omdat hij, wat zijn eigenschappen betreft, vele mythologische overeenkomsten heeft met de Garoeda. Door den sterken zin voor ornament hebben de râksasa-grepen meermalen

zulke floralistische overwoekeringen ondergaan, dat de eigenlijke figuur geheel zoek is geraakt, zooals bij de greep van fig. 11. Ook bij de zoo fraai gesneden ivoren Madoereesche greep van fig. 7, zijn de symbolen moeilijk herkenbaar.

De specifiek Midden-Javaansche greep is in kemoening-hout gesneden en daarna geglansd. De vorm is zeer eenvoudig (fig. 1, 3 en 5), maar ook hier dient weer een menschgedaante in gebogen houding te worden herkend; de hoofdvorm en al de benamingen der onderdeelen wijzen hierop. Het aan de binnenzijde, den buik, gesneden bovenste ornament is een gestyleerd gelaat, terwijl het onderste wellicht de genitaliën voorstelt. Kenchetsend voor de Solosche greep is, dat boven het aangezicht een scherp uitsteekseltje is te zien, dat de lip van den op Solosche wijze gedragen hoofddoek voorstelt; bij fig. 3 is dit aanwezig, de kris van fig. 1 is dus een Jogja'sche. Elk krulletje dezer gesneden motieven heeft een eigen beteekenis en draagt een afzonderlijken naam; kleine verschillen in de teekening, voor den Westerling nauwelijks te onderkennen, hebben groote waarde voor den bezitter.

De steelring tusschen greep en lemmet is bij de staatsiewapens dikwijls een meesterstukje van edelsmeedkunst, zooals b.v. die van fig. 3, 4, 6 en 7. Versiering met edelsteentjes geschiedde niet louter uit schoonheidsoverwegingen, maar tevens omdat aan iedere steensoort bijzondere magische hoedanigheden werden toegekend. Zoo zijn de gouden steelringen van de krissen 3 en 4 omringd door diamantjes met de krachten van het licht, terwijl die van de Balische kris, op fig. 12 afgebeeld, verfraaid is met robijntjes,



Fig. 10

Fig. 11

die den drager behoeden voor vrees. De wonderkrachtige kris wordt beschermd door een houten scheede,

een verfijnde wijze op de gouden scheede van fig. 2 het heilige vleugel-motief is gegraveerd, hoe feilloos en

waarvan het bovendeel of huis de sierlijken van den scheepsvorm aangeeft, zooals bij fig. 2; mogelijk werd hiermede het doodenschip gesymboliseerd.

Andere vormen van het huis zijn van den scheepsvorm afgeleid, o.a. de veel voorkomende niervorm, zooals bij de Balische kris op fig. 10. Door den vorm van het huis is de herkomst te bepalen, zoo is de kris van fig. 2 uit Solo afkomstig, de niervorm is het Jogjasche type.

Op het overtrek van messing, zilver, verguld zilver, goud of een legering van goud, die soewasa heet, spreekt de sierlust zich meestentijds uitbundig uit. Het graveer- of drijfwerk, dat soms nog verfraaid is door edelgesteenten, kan van een buitengewone pracht zijn. Toch is men gebonden aan vaste, bij name genoemde motieven, terwijl ook zekere motieven, evenals van de batik, uitsluitend bestemd zijn voor de wapens van bepaalde hoogwaardigheidsbekleeders. Als voorbeelden zie men, op welk



Fig. 12.

Fig. 13

hoe rythmisch op de Balische scheede van fig. 10 het ingewikkelde en ranke, floralistische ornament is gedreven. Het bovendeel dezer scheede wordt beschermd door een râksasa (kâla- of banaspati-kop) met de vervaarlijke uitpuilende, spiraalvormige oogen.

Wanneer wij in het Museum van Aziatische Kunst deze precieuze wapens in de glazen vitrine uitgestald zien, dan bewonderen en prijzen wij zonder voorbehoud al de verfijnde details van maaksel en versiering. Wij bedenken hierbij, ja zeker, de beteekenis dezer objecten als uitvloeisels van de geraffineerde beschaving der vroegere Javaansche en Balineesche edelen die, naast tal van andere fraaie gouden en zilveren gebruiksvoorwerpen, in de eerste plaats behoefte hadden aan een bij uitstek weeldewapen, maar, och, tegelijkertijd komen ook andere gedachten op. Die kostbare wapens getuigen immers van een mooie kunst die, helaas, voor goed voorbij is, van een inheemsche hoge cultuur die voorbij is, van een voorbijen tijd ook, toen de vorstelijke prachtlievendheid den algemeenen kunstzin levendig hield. Dat heel veel veranderd is, bewijst ook de mogelijkheid, dat de vroegere min of meer hoge bezitters, aanvankelijk zoo uitermate gehecht aan hun wonderdoend, kostbaar wapen, aan hun heilig, gewijd poesaka, afstand daarvan hebben kunnen doen. Welke tragiek heeft hen daartoe bewogen?

Nu liggen de vroeger heilige en magische, de vroeger aanbeden krissen, ver van hun land, voor goed opgesloten in een glazen crypt. Hier in het verlichte, maar nuchtere Westen, hebben zij geen ziel meer, er is geen geloof in hun bovennatuurlijke herkomst, geen geloof in hun wonderdadige kracht, geen vrees voor hun onbegrensde macht. De rol die hun was toebedeeld in de geschiedenis van Java en van Bali is voor goed beëindigd. Geen waarde hebben zij meer als teekens van gezag en van waardigheid, geen getuige zullen zij meer zijn van ceremonieele hoffeesten, waarbij zij devotelijk omhangen werden met guirlandes van geurige melati's.

Zij hebben in al die opzichten afgedaan, doch niet als uitmuntende documenten van de verfijnde oud-Javaansche en Balische edelsmeedkunst. Daarom is het volkomen begrijpelijk dat zij nu, ter nauwkeuriger bezichtiging, hoewel in strijd met de vroegere adat, uit de scheede zijn gehaald, d.w.z. dat daardoor, volgens inlandsch idee, ziel en lichaam van elkander gescheiden werden, dat zij er nu niet alleen onbeschermd liggen naast hun mooi gevamd pèlèt-houten of rijkversierd metalen lichaam, maar o wee! te kijk voor menschen, die wel terecht hun uiterlijke schoonheid komen bewonderen, maar die de schouders ophalen voor het fabeltje van de bezielde, daardoor wonderdadige en heilige kris.

## DE INGANG VAN HET GEBOUW

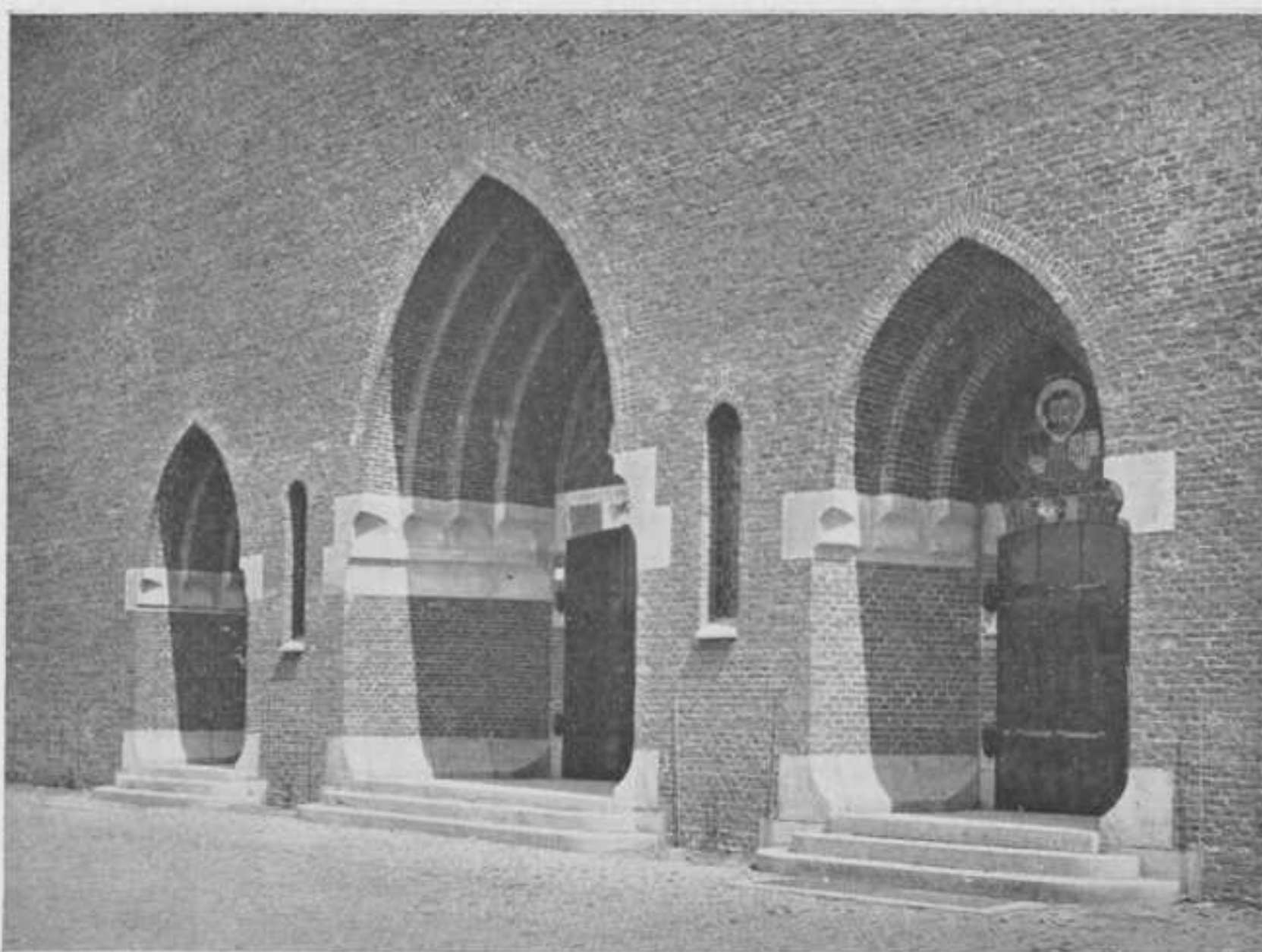
BESCHOUWING BIJ EENIGE WERKEN VAN ARCHITECT A. J. KROPHOLLER

DOOR

IR. J. A. C. TILLEMA

De eerste indruk, welken de mensch van eenige zaak ontvangt, is in vele gevallen beslissend voor het oordeel dat hij daarover zal vellen. Men komt

een vertrek binnen en vóór men nog in de gelegenheid is geweest, zich nauwkeurig van wat aanwezig is rekenschap te kunnen geven, stelt men reeds vast



A. J. Kropholler

Ingang kerk. Watergraafsmeer, A'dam

dat er een gezellige, of een verfijnde, of een banale sfeer heerscht. Men wordt voor een schilderij geplaatst en eer men acht heeft geslagen op technische bijzonderheden of detaillering, heeft zich reeds een impressie, een waardebeoordeling opgedrongen, welke niet gemakkelijk wordt prijs gegeven. Met gebouwen gaat het evenzoo. In onzen tijd, welke, dingen des geestes veelal gering achtend, den burger schijnt te nopen tot het toonen, aan de buitenzijde, van zooveel mogelijk stoffelijken welstand, is de ingang van het huis zelfs geworden tot een belangrijken factor voor de maatschappelijke classificering van den bewoner. Het is mij uit ervaring bekend, hoe eigenbouwers — gevoelige barometers van den publieken smaak — onaanzienlijke huisjes gemakkelijker aan den man kunnen brengen, wanneer deze slechts zijn voorzien van een „mooie” teakhouten voordeur. Hier moet voor alles den loopjongen op de stoep ontzag

worden ingeboezemd. Spreekt voor den welkenkende een dergelijke protserige houding uit vele „betere” middenstandswoningen, tevens kan worden vastgesteld dat ook in andere gevallen de ingang van een gebouw op de beoordeeling daarvan inderdaad grooten invloed heeft. Hoe ook door zakelijke factoren in menig opzicht gebonden, bij den ingang van het bouwwerk is de architect in de gelegenheid gesteld zijn gevoelens betrekkelijk vrij te uiten,

kan hij de beteekenis van het gebouw en desfeer, waarvan het is doordrongen, voor hem, die binnen treedt, accentueeren. Immer in het verleden, en zeker in de groote tijdperken, waarheen wij ondanks alle technische wonderen van het heden slechts met brandend verlangen kunnen terugzien, waren de toegangen tot het gebouw — de portalen van de kathedraal, de poorten van het paleis, de bordessen van het raadhuis — dankbare aanleiding voor den bouwmeester om den beschouwer, komend uit de onverschillige buitenwereld, te overtuigen van de waarde, de bedoeling van het bouwwerk. En ook thans nog is de ingang mede de weerspiegeling gebleven van den geest die binnen behuizing vindt.

Den mensch van heden, staande midden in den nieuwen tijd, past, zoo wordt beweerd en in woord en geschrift verdedigd, het moderne kled en de moderne omgeving, waarbij dan in dit verband wel vaak in het bijzonder ge-



A. J. Kropholler Ingang raadhuis. Noordwijkerhout

dacht wordt aan die strooming in de bouwkunst, die met den naam „Nieuwe Zakelijkheid” wordt aangeduid. Ik acht het noodig bij de bespreking van het afgebeelde werk van architect Kropholler deze richting in het betoog te betrekken, omdat ik zou willen ontzenuwen het veel gebruikte argument dat Kropholler's geesteskinderen niet zouden passen in dezen tijd, vreemd zouden blijven aan onze eeuw van vooruitgang en rationalisatie.

De Nieuwe Zakelijkheid, die pretendeert meer te omvatten dan de architectuur alleen, en feitelijk wil zijn een soort van algemeene levenshouding voor den modernen mensch, stelt zich positief op de basis der mechanisatie en ziet in het geheele levensproces als het ware fabriekswerk op den loopenden band. Aan de menschelijke woning, met trots wordt het herhaald, zijn



A. J. Kropholler Huis te Wassenaar. Tuinpoortje

soortgelijke eischen te stellen als aan een goed ingerichte kippenhouderij, of — men sla er een der laatste nummers van „de 8” op na — aan een behoorlijk georiënteerd apenhuis in den dierentuin.

Alle woningen op dezelfde wijze gericht naar de windstreken, van dezelfde geraffineerde technische gemakken voorzien, van dezelfde kleur (of met dezelfde absentie van kleur!), dezelfde sfeer, denzelfden inhoud en bewoond door een uniform type van goedgetrainde, sportieve en vlotte wezens, waarvan gehoopt kan worden dat, dank zij deze gelijke behandeling, eenzelfde stabiele gezondheid, eenzelfde robuuste „frissche” levenshouding hun deel zal zijn, ziedaar een indruk van den nieuwzakelijken heilstaat. De bruine zonnebader, „le roi soleil” van onze eeuw, aan het strand als in een soort Nirwana



A. J. Kropholler

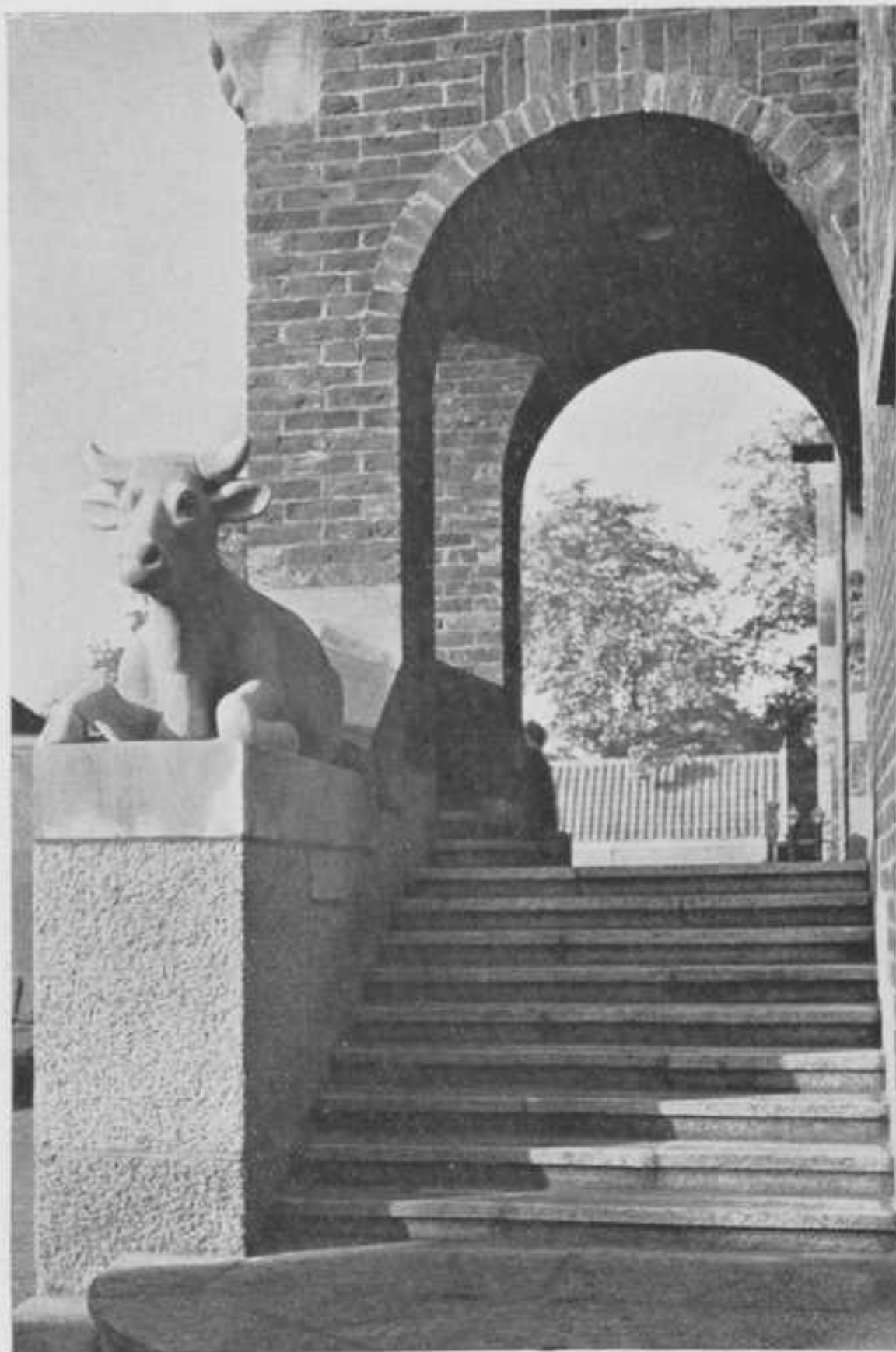
Ingang gebouw  
N.H. Levensverz. Alkmaar

verzinkend, moge tevreden zijn met dezen lichaamscultus en zijn huis waardeeren, dat is als de in technisch opzicht voortreffelijk ingerichte cel in een model-gevangenis, zijn ziel moge voldoende voedsel vinden in de witte, zoogezegde sereniteit van zijn ineengeschrompelde woning, niet alzo de mensch, wien de geest lief is boven de kracht zijner spieren en de snelheid zijner voeten. Deze mensch nadert zijn woning en ziet niet de glazen wanden die schaamteloos onthullen wat povere sfeer daarbinnen leeft, neen, voor hem is de toegangsdeur een symbool van de scheidingslijn die altijd was en eeuwig aanwezig zal zijn tusschen de persoonlijkheid, de teruggetrokkenheid van de ziel en de daarbuiten woelende massa.

En daarom is het zoo dwaas deze ijle, onwezenlijke wijze van bouwen bij uitstek „van dezen tijd” te noemen en den mensch, die daaraan zijn hart heeft verpand, als den „modern” mensch

bij uitnemendheid te beschouwen. Want de hoogste waarden van den modernen mensch zijn geen andere dan die van zijn voorouders. Zijn streven, ondanks auto's, vliegtuigen en radio, komt overeen met waarnaar altijd werd gestreefd, zijn idealen werden niet „umgewertet”, zijn geest is verwant aan dien welke reeds in vervlogen eeuwen uiting vond. Kortom, de mensch, modern volgens nieuwzakelijke opvattingen kan in het algemeen worden geacht niet meer te zijn dan een hersenschim, een fantasie-product.

Het is zoo goed — bepalen we ons tot de bouwkunst — dat, in het spoor van Berlage — een architect in ons land werkt die rustig, zonder toe te geven aan snobisme en de sensatie-zucht van het oogenblik, op de eeuwige waarden der architectuur den nadruk wil leggen, die een gebouw nog ziet als de omsluiting van een voor eenig doel bestemd complex van ruimten, tegenover en in tegenstelling met de buitenwereld, die nog kent het verschil tusschen *binnen* en *buiten* en wiens arbeid daarom nog door niemand met recht als on-modern zou kunnen worden gequalificeerd. Waar Kropholler deze beginselen met trouw en standvastigheid in zijn werk belijdt, moet de ingang van een gebouw voor hem wel een speciale betekenis hebben, moet hij wel in het bijzonder uitdrukking willen geven aan dat moment van overgang uit de wereld der algemeenheid naar die der afgeslotenheid. Wanneer we bijgaande afbeeldingen beschouwen, dan kunnen we vele dingen bewonderen die feitelijk behooren tot het zuiver verstandelijke gedeelte van Kropholler's kunst, zooals bepaalde eigenaardigheden van eenige schilder-techniek mede het uiterlijk van een



A. J. Kropholler

Raadhuis. Waalwijk



A. J. Kropholler

Ingang kerk te Beverwijk

schilderij bepalen. We kunnen zien hoe voortreffelijk hier met de combinatie van baksteen en natuursteen wordt gewerkt, hoe de natuursteen alleen daar wordt toegepast waar constructieve redenen zulks eischen en wordt bewerkt zooals dit op grond van praktische overwegingen — dus niet met een aesthetisch dogma als uitgangspunt — noodig wordt geacht. We merken op dat hetzelfde het geval is bij de toepassing van het hout of het ijzer en, kiezen we een voorbeeld, dan kan ten aanzien van den ingang tot de kerk in Beverwijk worden vastgesteld hoe, logisch denkend en in acht nemend de bijzondere structuren van elk materiaal, de bouwmeester kwam

tot een dergelijke samenstelling, een redelijken opbouw van het portaal. Maar naast dezen gedachtengang van de intelligentie was werkzaam de intuïtie van den kunstenaar, die de kerkportalen wist te scheppen als voorbereidende elementen tot de achter gesloten baksteenwanden levende mystieke sfeer van het inwendige, die den toegang tot een raadhuis meer nuchter bezag, maar daarin de waardigheid legde, noodig voor den zetel van den magistraat en het geheel opgewekt en op de juiste plaats tooide met de symbolen van wat de streek voortbracht, die in een eenvoudig, pretentieloos tuinpoortje treffend wist uit te drukken de onopgesmukte intimiteit,

eigen aan een karaktervol binnenhuis. Waarlijk, het begrip modern werd al te zeer misbruikt. Eeuwig jong zullen blijven de krachten van den geest, nooit zullen verouderen de elementaire waarheden, liggend in de diepste drijfveren van de menschelijke ziel.

De beweging van de Nieuwe Zakelijkheid bewijst hoe ernstig de mensch ontwricht kan worden, tot welk een grove en armzalige verheerlijking der materie hij kan vervallen onder het bedriegelijke mom van modern streven. Moge de geest welke in Kropholler, en

ook reeds elders, uiting vindt, vaardig worden over meer jongere architecten, opdat de Nederlandsche bouwkunst van onzen tijd tot een rijker leven zal ontbloeien, ver uitgaand boven het mathematisch-technische, het quasi abstracte, het steriele; moge dan tevens de hoop verwezenlijking vinden dat deze goede architectuur, geheven door de inspiratie van den kunstenaar en geschraagd door de rede, harmonische aansluiting vindt tegen den achtergrond eener waarachtig cultureele gemeenschap.

### KRONIEK

De cultuurstrijd, die mede ten grondslag ligt aan wat thans in Duitschland gebeurt, is te belangrijk, om hem met onverschilligheid gade te slaan. Moge het mij gelukken, hem te bespreken zonder mij in de politiek te begeven, en zonder eenigen schijn van sympathie te wekken voor dwang en onderdrukking van welken aard ook.

Het zou onjuist zijn, de belangrijkheid te ontkennen van de door Hitler op 5 September l.l. te Neurenberg gehouden rede. Hij heeft schilder willen worden, en blijft zich tot de beeldende kunst aangetrokken voelen. Zijn hartstochtelijk verlangen om de Duitsche cultuur te herstellen en een Duitsche kunst te zien herboren worden, is begrijpelijk en gegrond. Er heeft een Duitsche kunst bestaan die uit een eigen cultuur voortkwam, of, als men wil, uit een eigen volksaard, en ze is in de twintigste eeuw bijna spoorloos verloren gegaan. Wie zich harer herinneren wil, zie slechts de vele albums met afbeeldingen, die „der Stille Garten” heeten, of „vom Deutschen Herzen” of „Der Blumenkorb, Deutsche Maler”. Het is alweer een jaar of tien geleden, dat ze verschenen en kwamen getuigen van

een reeds toen bestaand heimwee naar de nu eens ideële, dan huiselijke, somtijds droomerige, dan weer nuchtere, bijwijlen devote, en niet zelden sentimenteele schilderkunst der negentiende eeuw. De weemoedige en naïverige terugblik gaat uit naar K. D. Friedrich en naar Menzel, naar de Nazareners en naar de Duitsche „Romeinen” als Feuerbach en den beeldhouwer Hildebrandt, omvat den koelen realist Franz Krüger zoogoed als den monumentalen Rethel en den knusromantischen Spitzweg — alles wat onmiskenbaar Duitsch en onloochenbaar traditioneel is. Misschien sprak die geest het laatst uit de landschappen van den nu een kwart eeuw geleden gestorven Walther Leistikow. Dat Menzel, Leibl, Thoma van het Fransche impressionisme hebben geleerd, doet daarbij niets ter zake, het is de geest, die hier de grens doet trekken. Men moet ervan afzien, eenige definitie te geven van dit karakter, dat in de twintigste eeuw, en vooral na den oorlog, verloren is gegaan. De kunst van Max Liebermann en van Max Slevogt was stellig niet even Duitsch als die van Hans Thoma en Fritz von Uhde, en als wij toegeven,

dat ze als schilderkunst pur et simple misschien beter was, is daarmee nog niet gezegd dat ze belangrijker was. Nog minder contact was er tusschen de traditie en het werk van de (laat ons het vaststellen) voor een groot deel reeds weer vergeten grootheden van na den oorlog, een periode, die op drijfzand heeft gebouwd.

Het is natuurlijk volkomen onjuist, hierin een raskwestie te zien. Er is bijvoorbeeld een Joodsche traditie, die even sterk is als welke andere ook. Maar ook de van die traditie vervreemde niet-Ariërs hebben niet in de eerste plaats schuld aan de ontworteling der Duitsche kunst, kunstnijverheid en architectuur. Men zou ze met meer recht op rekening kunnen schrijven van het ongeremde wereldverkeer, van de auto en in het algemeen de machine, van het beton en van de groot-industrie. Met het handwerk zijn zoo veel dingen ons ontvallen.

Het Derde Rijk heeft — en waarlijk niet alleen om bewust-cultureele redenen — de profeten en adepten van het „nieuwe bouwen”, van het „expressionisme” en van allerlei moderne richtingen verjaagd.

En eigenlijk is het geen ongeluk, dat „internationale” kunstenaars als die van het Dessauer Bauhaus, zooals Gropius, Mendelssohn, Mies van der Rohe moesten ondervinden dat hun rijk uit is en zij plaats hebben moeten maken voor de eenvoudige, praktische bouwmeesters, die voelen voor land, volk en traditie. Blut en Boden zijn in de architectuur althans geen begrippen die men mag verwaarlozen. Maar het is opmerkenswaard, hoe aan den anderen kant de Führer helder ziet, tot welke domheden, onoprechtheden en handige streken het plotselinge en ge-forceerde monopolie der traditie geleid

heeft. Hij heeft gewaarschuwd tegen de menschen, die nu plotseling op komen duiken om den geest van het nieuwe Deutschland te vertolken, die alles verwerpen wat niet nieuw is, charlatans, die zich willen opwerpen als dragers van de nieuwe leer. Maar hij waarschuwde evenzeer tegen de lieden, die meenen, dat een Duitsche kunst, met Gothische letters geschreven, eigenlijk met deze nieuwe revolutie moet terugkeeren. „Zij denken, dat bij onze beschouwing een Germaansche droomwereld behoort, maar zij vergissen zich daarin”. Sarkastisch sprak hij van lieder-teksten vrij naar Walther von der Vogelweide, beelden in het genre van den Trompeter von Säckingen. „Wat de kunst van het Derde Rijk betreft, deze laten wij ons niet opdringen”. En de man die „het Derde Rijk schiep”, beloofde ook daarin een beslissend woord te zullen meespreken.

Ik waag het, dit geval zeer tragisch te noemen. Want het is duidelijk, dat de meest ordinaire oogendienarij, het gladdende en beginsellooze commercialisme, en misschien ook de dufste huisbakken burgerlijkheid reeds hun kans schoon hebben gezien. En het feit, dat men ze doorziet, is nog geen bewijs, dat er iets anders zal zijn, om de plaats in te nemen, waarop zij azen. Men stampet een nieuwe kunst niet uit den grond, zooals men het een leger doet, en wel om de eenvoudige reden dat soldaten nummers zijn, maar kunstenaars menschen. Men kan zich met fierheid rekenen tot het „schöpferische” ras, maar men kan geen wetten maken, die het scheppen bevorderen. De toegepaste kunst is in deze bevoorrecht. Zij ontstaat uit noodzakelijkheden. De vrije kunst eischt... persoonlijkheid. Men moet afwachten. En afwachten is een taak, die dictators slecht verstaan. c.v.

## TENTOONSTELLINGEN

AMSTERDAM. *Isaïc Israëls bij Huinck en Scherjon; de aquarellen uit de verzameling Dentz van Schaick; H. Wiegiersma bij Buffa; oud-Hollandsche teekeningen in Fodor; oude schilderijen bij D. L. Hoogendijk en Co.*

De tijd snelt. Nog beseffen wij niet recht de oorzaken van de devaluatie van Vader Josefs kunst, of Isaïc Israëls, de zoon, wien toch ook een lang leven gegund was, ontvalt ons. Zal het hem na zijn dood gaan, zooals het zijn vader gegaan is?

Laten wij beginnen met te constateeren dat Isaïc veel vroeger rijp was. De vader moest zich een stijl veroveren; de zoon vond een gevormde en gangbare school, waarin hij van jongs af aan leerde zich thuis te voelen. Als hij begint staat hij op de schouders van zijn vader. Op zijn zestiende jaar aquarelleert hij met het inzicht van een volleerd Hagenaar; op zijn achttiende vult hij een doek van ongeveer vijf vierkante meter met figuren die hij zonder fout in de atmosfeer van een grijzen dag samenvat. Het stuk is zoo gaaf in den toon geschilderd; alles spreekt zoo van zelf, dat ge gevaar loopt de beteekenis der praestatie te onderschatten. Let op den tact, waarmee uw aandacht langs een tamboer, een trommelslager en tal van typen, geleid wordt naar een kleine middengroep. In de drie figuren daarvan, een moeder, een zoon, een kind, vindt ge het pathetische van den vader getemperd terug. Een der weinige herinneringen van dien aard in Isaïcs oeuvre.

In de uitspraak van den vader „mijn zoon is knapper dan ik”, school misschien een tikje ironie en evenveel spijt. Toch was zij in den grond juist. Isaïc was een groter schilder dan zijn vader, maar ook een gansch ander schilder. Van de speciale ingrediënten die een hoffelijk Fransman in een onbewaakt oogenblik aan den vader toedichtte: ombre et douleur, moest Isaïc niets hebben. Hij behoorde tot die gelukkige genieën — want wie kan hem een genialen inslag ontzeggen — die geen oogenblik met zich zelf verlegen zitten. Hij heeft niet geaarzeld en hij heeft niet gezocht. Hij had daarbij het geluk op te groeien in een tijd, waarin in Frankrijk de kunst een draai genomen had, die hem bijzonder goed paste. Hij was wel een man voor de figuur en ook wel een voor het geval, maar niet voor de anecdote. Hij hield niet van scènes. En evenmin hield hij van het afstemmen der kleuren op een tonaliteit. De tonaliteit die Josef en de zijnen een stramien

was en een steun, was hem een belemmering. Hij had een oog dat elke wisseling en elke nuanceering in de kleur kon registreeren; hij kon bij uitstek die verschijnselen vastleggen die zijn vader uit den weg was gegaan. De vader loste de kleur in den toon op; de zoon verwerkte den toon in de kleur.

De expositie bij de heeren Huinck en Scherjon was te beknopt om te laten zien hoe Isaïc van het Haagsche realisme overging naar het Fransche impressionisme. Een meer representatieve expositie moge ons zijn weg toonen van de grijsheid naar de kleur. De overgang ligt in Amsterdam. Een tijd lang werkt hij naast Breitner. Hij neemt sommige van diens motieven over, maar hij vertelt ze anders. Er was hier één voorbeeld: drie dienstmeisjes op een brug. Breitner is in zoo'n onderwerp dramatisch, Isaïc episch; Breitner is fel en zwaar, Isaïc licht en elegant; Breitner zoekt een synthese, Isaïc een moment en een aspect. Ondanks dat is hij in den beginne uitvoerig. Hij graaft zich diep in het moment in. Hij brengt alles aan den dag waarvan het innerlijk vol is. Zie hoe rijk het gelaat van een der meisjes is gnuanceerd. Voor zoover Isaïc diepzinnig kon zijn, was hij het toen; ware hij zoo voortgegaan, hij zou nog dichter in de buurt gekomen zijn van den confrère, aan wien hij meer dan eens herinnert: Manet.

Maar het Fransche impressionisme, waarvoor Manet niet geboren was, al heeft hij er aan geofferd, vraagt een notitie à la minute. Het leeft van twee praemissen: het oogenblik vasthouden en alles opschrijven wat voor het aspect van het oogenblik typisch is. De snit van Isaïcs talent is juist daarvoor geknipt. Hij is zoo vaardig, zoo snel, zoo raak, zoo aarzelloos dat hij het moment kan grijpen. Meer en meer stelt hij zich daarop in. Het wordt zijn hobbie, zijn doel en zijn trots. Zijn leven als artiest is een voortdurende uitbuiting, verrijking en vervolmaking van die gave.

Het ligt in zijn lijn dat hij het zich daarbij steeds moeilijker maakt. Hij zoekt naar sterker effecten, frappanter kleuren, treffender contrasten. De ezeltjes aan het strand, waarvan zulke delicioze exemplaren bestaan, de stadsgezichten uit zijn Parijschen tijd zijn tam, vergeleken bij den papegaai en zijn oppasser en bij de overdadig uitgedoschte revue-girls, die ge hier terug vindt.

Het is niet te ontkennen dat deze ontwikkeling



Isaïc Israëls

Danslokaal

parallel gaat met een toegeven aan de verlokkingen der virtuositeit. Isaïc was niet voor niets een wonderkind. Hij wordt de kampioen van de snelste trefzekerheid. Hij kan de gewaagste coloristische contrasten onfeilbaar en onmiddellijk naast lekaar zetten. Hij is zoo paraat en zoo perfect in de kleur dat hij — zooals Coba Ritsema in een bedachtzamer genre — als een waardemeter kan gelden voor iederen colorist die in zijn nabijheid komt. En zijn kleur is daarbij zoo levend, zoo zoet, zoo vol geurs, zoo wasemend en ademend en sprankelend dat zij op zich zelf een levend organisme lijkt. Maar naarmate haar rijkdom en haar verlokkingen zich ontplooiën, gaat iets van haar primaire stevigheid, iets van haar inhoud verloren. Een dancing op deze tentoonstelling is

completer, verleidelijker, melodieuser dan de befaamde Nes-tingeltangel die in de negentiger jaren ontstond — maar zij is ook minder stram, minder straf, minder penetrant, minder klassiek. Het oog is verwend — het zoekt weelderiger en meer ongewone genietingen en verschijningen; het heeft den zin voor het sobere, simpele en eenvoudige verloren. Het wordt gulzig en select; het dwingt Isaïc tot steeds meer, steeds sneller, steeds oppervlakkiger noteeren. Zijn oeuvre dijt uit, maar verdiept zich niet.

De portretten nemen daarbij geen afzonderlijke plaats in. Zij zijn niet anders bekeken of geschilderd dan de rest. Zij gaan van de uiterlijke verschijning en daarin speciaal van de kleur uit. Wat ge er in waardeert zijn in de eerste plaats



H. Wiegersma

Dorpsweg, 1933  
91 × 130 cM.

coloristische fijnheden, zooals in dat van Prof. Kouwer de harmonie tusschen de kleur van het gelaat en van de bef. Die proeft ge als een delicatessé. Ge loopt gevaar de persoon over het hoofd te zien om het schilderij waarvan hij deel uitmaakt en dat hij mede representeert. De tronie is nauwelijks de hoofdzaak. Zij is er niettemin en in Isaäcs manier voortreffelijk getypeerd. En wie kan zeggen hoe zoo'n portret er over 25 jaar zal uitzien. De tijd is de vriend van den zuiveren schilder en het komt mij voor dat weinig schilderijen zoo aan den tijd gewaagd en op den tijd berekend zijn, als die van Isaäc Israëls.

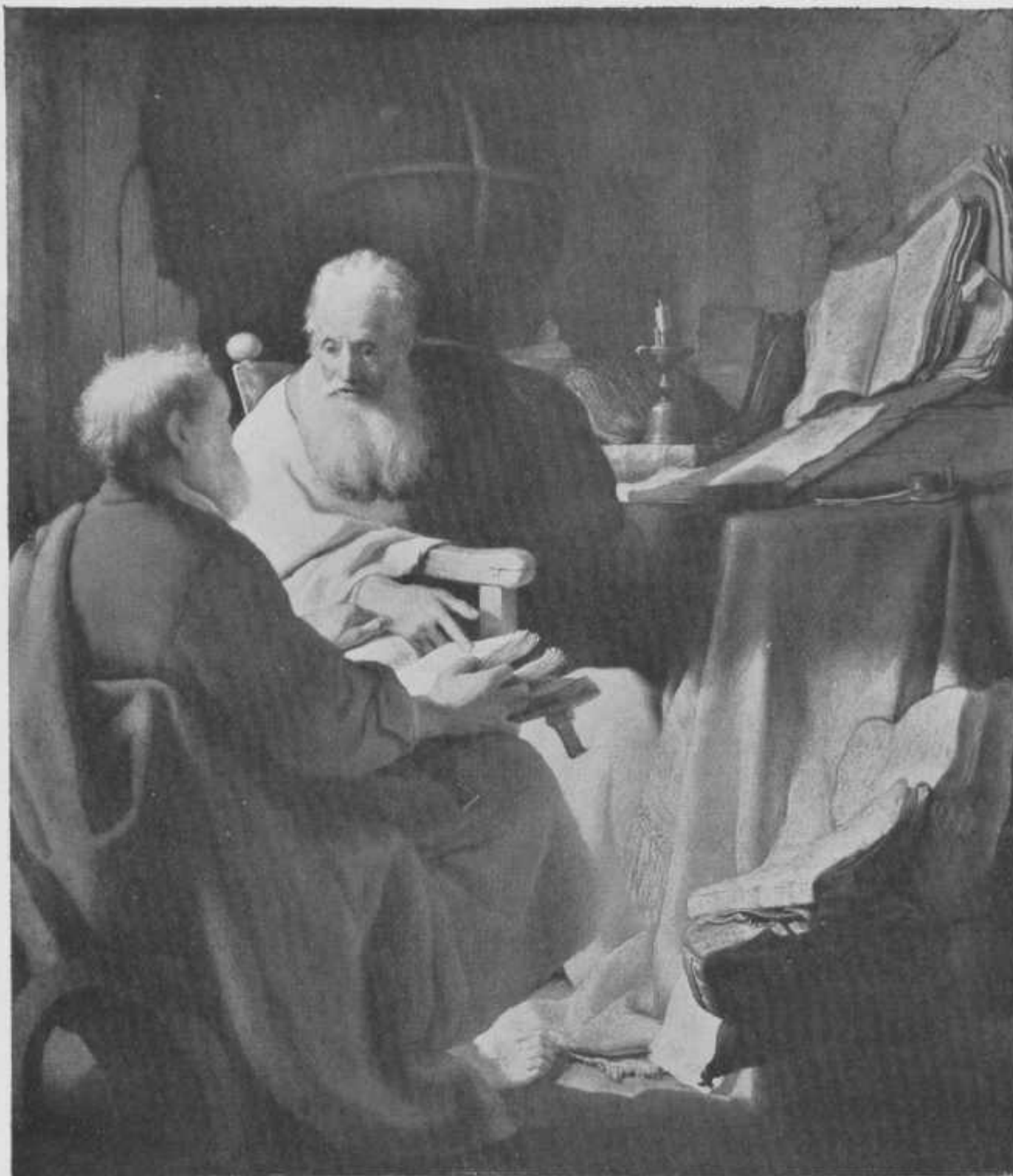
Een kortstondige expositie verplaatste ons onverwachts in het hart van de school van zijn vader. De heer Mensing veilde (13 November) de befaamde aquarellen-verzameling Dentz van Schaick. De collectie, zooals zij werd aangeboden, bleek nochtans niet representatief. Bosboom was slechts door twee aquarellen, Joseph Israëls door één, Jacob Maris door één, Mauve heelemaal niet vertegenwoordigd; Poggenbeek daarentegen overvloedig, Bastert weinig minder, J. H. Weissenbruch zeer goed, Gabriël behoorlijk, Breitner quantitatief beter dan kwalitatief. De aquarellen waren niet omlijst en verloren iets in dit négligé; voor wie zich in de techniek wilde verdiepen, was het echter een voordeel. De homogeniteit der school ligt niet alleen in de bedoeling maar ook in de uitvoering. Al deze schilders, Gabriël misschien het minst, gebruikten in de aquarel het wit overvloedig als dekverf en als bindmiddel. Hun verzadigde en bestorven kleuren dankten zij voor een deel aan een ruim gebruik van de spons, voor een ander aan de wél bestudeerde toepassing van

dekverf. De jaren hebben onze appreciatie niet ongemoeid gelaten. Vele Hagenaars waren in de watervrteekening het grootst; sommigen en met name Poggenbeek en Bastert zagen wij hier op hun best. De afstand heeft hen niet doen winnen. Ouderen, die zich hun pure en onaantastbare bewondering van vroeger herinnerden, betrapten zich op een kleine teleurstelling. De school kon hun in haar bedoelingen beperkt, in haar wenschen eenzijdig, in haar uitingen eenvormig voorkomen. De minderen vermeden niet altijd het prentje, waren met weinig tevreden, besteedden tijd en moeite te zeer aan altijd weer dezelfde pittoreske gevallen. Op kleinen schaal konden zij zich daarbij echter verheffen tot iets dat rechtaf charmant en in zijn soort onverbeterlijk bleek zooals Poggenbeeks koe, staande bij een hek in den regen, gedateerd '80, 21 × 31 cM., een prestatie die Bastert hem ook in zijn beste oogenblikken niet nadeed. Maar hun manier kreeg een stereotiepen kant; zij keerden zich te graag tot dezelfde momenten, dezelfde vriendelijke en vertrouwde schoonheden en beleden wel respectabele maar niet al te verheven gevoelens.

Gabriël en J. H. Weissenbruch waren zonder twijfel van grooter formaat. Vooral de laatste, uitmuntend vertegenwoordigd in een paarlmoeren tuin in winter, werd bezielde door een sterker, openlijker, ruiger hartstocht; Bastert en Poggenbeek waren naast hem de beschaafden; hij zocht eenvoudiger onderwerpen en bewogener momenten en kon iets grootsch maken van het onaanzienlijke. Het prentje, waaraan zelfs Mauve niet ontkwam, was hem een gruwel. Geen der modernen na hem, heeft „grooter gezien” dan hij. Van allen heeft hij het minst geleden. Gabriël deelde zijn eenvoud; kon, wat het sujet betreft, met nog minder toe; was technisch wellicht de zuiverste van allen, overtrof hem in liefde voor het detail, maar deed in hartstocht en in vaart voor hem onder.

Bosbooms aquarel van de Bakenesserkerk scheen ook nu nog in veel opzichten een meesterstuk. Geen der anderen tipte aan de voornaamheid en de hoogheid van zijn visie, ook niet aan de soberheid van zijn structuur en de oeconomie van zijn middelen. De essentie der schoonheid, de synthese, waarover men zich zoo gaarne druk maakte toen hij reeds lang overleden was, bereikte hij met weinige lijnen en spaarzame kleuren. Misschien bleef hij in deze aquarel al te summier; aan expressiviteit kwam zij ondanks dat, niets te kort.

Breitner was meer schilder dan aquarellist. Ge



Rembrandt

Twee filosofen, 1628  
Verzameling Hoogendijk 71½ × 58½ cM.

kondt het hier constateeren. Hij maakte den indruk van een componist die in het bestek van een quartet, een partituur tracht te wringen voor orkest bestemd. Een betrekkelijk groot formaat kwam niet voldoende aan zijn ruimtegebrek tegemoet. Met dat al maakte hij de mooiste prijzen: f 2100 voor zijn beste aquarel, een wit en een bruin paard bij heiwerk. Ook de overige prijzen vielen mee. f 700 bleek een gangbaar gemiddelde; een gemiddelde ook, waarmee de eer der Haagsche school gered was. Want al mogen de jaren haar proporties in ons oog iets verkleind hebben, zij blijft een van onze beste aanbevelingen uit de vorige eeuw.

Heeft H. Wiegersma, de Limburgsche geneesheer, die bij Buffa schilderijen en teekeningen exposeerde, ons iets beters of in wezen iets

anders gebracht? Deze romantische kunstenaar schildert figuur en landschap. Bepaalt hij zich tot het portret, dan wekt hij de herinnering aan Spaansche voorgangers; kiest hij een figuur als de zieke of de zanger, dan denkt ge aan Caravaggio of sommige Bologneezen; keert hij zich naar het landschap, dan vermoedt ge een Vlaamschen invloed; verwerkt hij in „de Bergrede” het geleerde, dan ontmoet ge een interpretatie die door omvang en geluid verrast, maar die tegen een nadere ontleding niet bestand is. De opzet mag grandioos zijn, de figuur van Christus met den gestreken arm, mag effectvol afsteken tegen de lichtende lucht, de voorstelling is niet zoo fascineerend dat zij nuchteren overwegingen het zwijgen oplegt. Een gebaar en een pakkende enscenering kunnen een gemis

aan inhoud niet vergoeden. Hier ligt bij deze en andere landschappelijke relevaties het zwakke punt. Aan de romantiek van dezen schilder ontbreekt het primaire romantische instinct. De bloem der eerste en echte liefde is verwelkt, de tijd van onbevungen droomen is voorbij, het hoofd heeft een te groot deel in de verwikkelijking van wat van het hart alleen moest uitgaan. Vandaar te veel berekening, te sterke tegenstellingen, te tastbaar gewilde effecten in deze landschappen. De emotie, waardoor zij gedragen worden, was niet diep genoeg om het aantal vierkante centimeters te vullen dat zij beslaan; nodeloos hevige contrasten, leeg plekken, ongemotiveerde lichteffecten kunnen dit gemis niet vergoeden. Tevergeefs zoekt ge een echt, een ontroerend, een verrassend detail. En ge moet naar den „zieke” terugkeeren om iets van de emotie vertolkt te vinden, waarnaar ge in de overige schilderijen te vergeefs hebt gezocht.

De teekeningen die, merkwaardig genoeg, een heel ander terrein bestrijken, geven een veel pakkender beeld van de artisticeit van dezen kunstenaar. Zijn lijn is soepel, dwingend, vol uitdrukking. Toch kan ook daar de zucht om in een beeldende en tegelijk sierlijke arabeske de weelde en de schoonheid der vormen samen te vatten, hem voeren naar een overdrijving, die maakt dat hij zijn doel voorbijstreeft. En misschien ligt daar de diepere grond voor het gevoel van teleurstelling, dat deze tentoonstelling achterlaat. Een goed geneesheer en tegelijk een groot schilder te zijn is in onze dagen een bovenschelike taak. Wien nochtans in zijn vrije uren een onweerstaanbare drang naar het schilderen drijft, die grijpe bij het volvoeren van die laatste taak, noch te ver noch te hoog. Twee tentoonstellingen van oudere kunst mogen niet onvermeld blijven. Het Museum Fodor gaf een bloemlezing uit de teekeningen door Dr. A. Welcker verzameld. De conservator schreef een uitnemend voorwoord voor den zorgvuldig geredigeerden en overvloedig geïllustreerden catalogus. Er is misschien geen object, waarvan het verzamelen zooveel voldoening geeft, zoo veel verrassingen baart en zoo instructief is als de tekening. Deze collectie bewees het. Voor de grootere meesters, Rembrandt uitgezonderd, was de tekening dikwijls niet meer dan een hulpmiddel. Zij noteerden een inval en bekommerden zich weinig om den uitval. Voor de kleineren was de tekening een schakel in hun oeuvre, steviger menigmaal voor de bevestiging hunner reputatie dan het schilderij. Van zulke tee-



Cosimo Rosselli

Portret van Piero de Medici  
(Verzameling Hoogendijk)

keningen bevatte de verzameling ongedacht goede exemplaren. Wij denken aan meer dan één Roghman, aan een stadsgracht van Jan van Aken, een duinrand van Guiliam Dubois, een voorn van Rochus van Veen, buitengewoon aantrekkelijke bladen van Constantijn Huygens, een zeer modernen Jan de Bisschop, een jongensportretje van Anthonie Vreem (1660—1681), een zeer complete vertelling van P. Boddink; van de grooteren vergeten wij niet de kop van een drinkende koe door Adriaan van de Velde op enkele vierkante centimeters vereeuwigd en een zeldzaam blad met pauwen van Melchior de Hondecoeter.

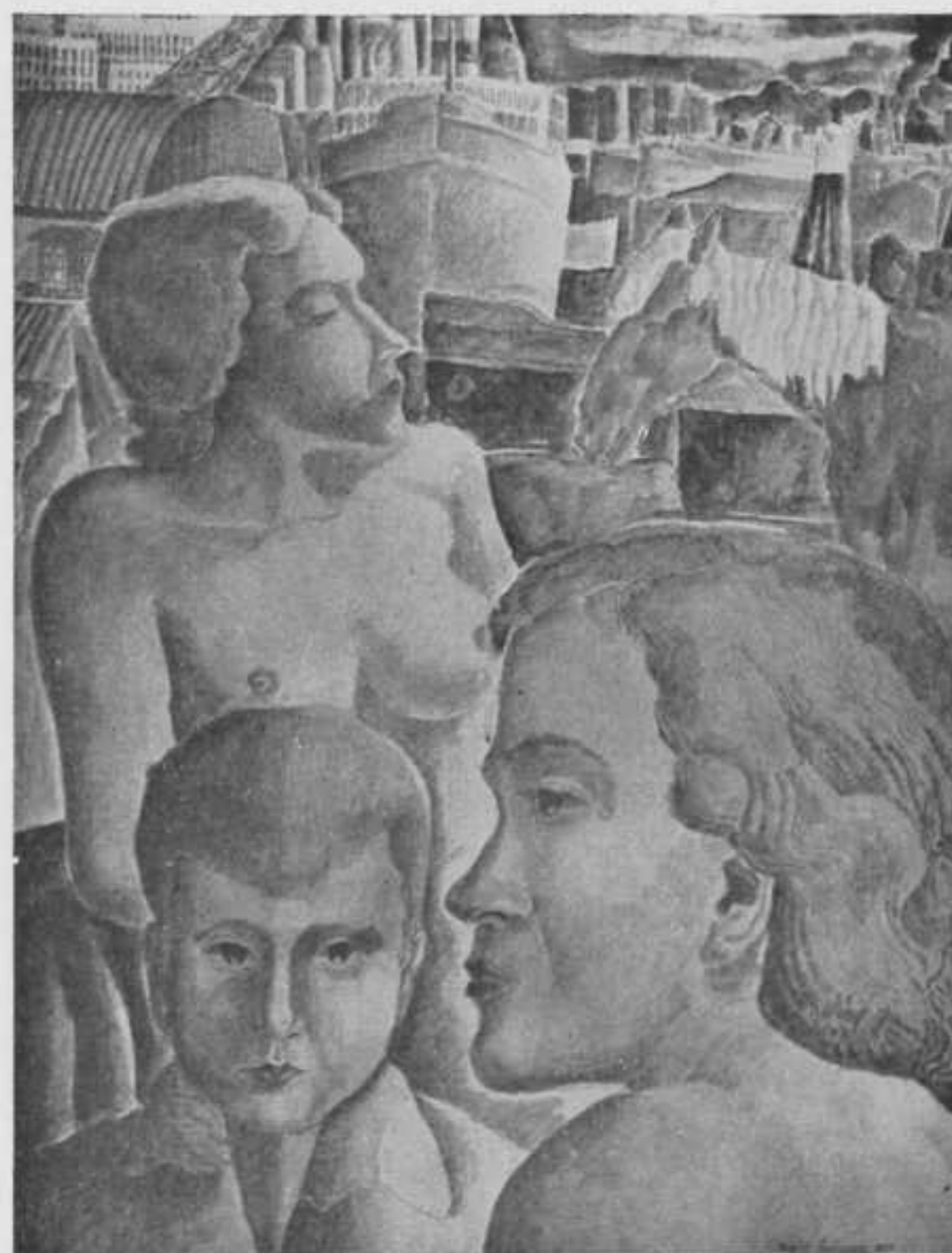
Belangrijker nog bleek een kleine uitgezochte verzameling oude schilderijen door den heer Hoogendijk bijeengebracht. Behalve eenige zeer goede Salomon Ruysdaels, een aardigen Teniers, een Bijbelschen Jan Steen, een uitmuntend bewaarden en representatieven winter van Aert van der Neer, vindt ge er naast elkaar een meesterlijken vroegen Rembrandt (twee philo-

sophen uit 1828) en een portret door Cosimo Rosselli van Piero de' Medici op jeugdigen leeftijd. Deze nabuurschap bleek niet onleerzaam. Naast het hooghartige portret, geschilderd met een schijnbaar *dédain*, onaantastbaar en eeuwig in zijn wellevende ongenaakbaarheid, zaagt ge het tot in de diepste schuilhoeken verantwoorde en doorploegde werk van Rembrandt als dat van een ploeterenden burgerjongen, genie in den dop, trachtend de attentie te trekken door een toepassing van alle middelen die zijn aanleg, zijn vlijt en de hulp van het licht hem konden verschaffen. Het jeugdige meesterwerk was de vrucht eener volledige overgave, gepaard aan een in dienst stelling van alle krachten. En het was bijna aandoenlijk te constateeren, hoe het ondanks dat, beneden de koele berekening en de hoogere wijsheid bleef van het quattrocentistische jongensportret, waaraan schijnbaar geen moeite was besteed. De trotsche Italiaan voelde zich te voornaam om iets van zijn inspanning te doen blijken; de molenaarszoon deed geen streek, waaruit ge niet proefdet hoezeer zijn werkstuk in het zweet zijns aanschijns was voltooid.

H.

DEN HAAG. *Hubert Bekman — Levensbeelden.* Afgezien van al dan niet verkregen resultaten, is het de verscheidenheid van inzichten en opvattingen, wat de hedendaagsche schilderkunst zoo belangwekkend maakt. Een verscheidenheid, welke minder den vorm betreft, dan van den geest is. Individuele en door slechts enkelen gevolgde beschouwingswijzen thans veronachtzamen, mogen wij de twee voornaamste wel aldus onderscheiden: de zakelijke en de transcendente. Bestond niet de ervaring, dat benamingen veelal aanleiding geven tot misverstand, men zou van (nieuw of hernieuwd) realisme en surrealisme kunnen spreken. Volgens een door velen aanvaarde, alevel verkeerde interpretatie is echter de realist slechts een afbeelder. En volgens een even onjuiste uitlegging zou eigenlijk ook de surrealist zich tot afbeelden beperken, met dit verschil intusschen, dat hetgeen wat *hij* dan afbeeldt, niet tot de zichtbare realiteit behoort, maar deel uitmaakt van een onzienlijke. Namelijk die van het onderbewustzijn, welke soms andere beelden vertoont dan de visuele werkelijkheid, doch ook gelijke, evenwel anders geordend.

De fout van wie aldus redeneeren, is het vergeten, dat noch de realist, noch de surrealist een of „de” werkelijkheid weergeeft, maar (en dit constateerend, bepaalt men tegelijk het



Hubert Bekman

Levensbeelden

onderscheid tusschen de twee) de een in hoofdzaak zijn waarneming, de tweede eerder zijn gewaarwording van deze. Een waarneming, welke van de bewustheid uit geschiedt, waarbij dus wil of toeleg in het werk wordt gesteld; een gewaarwording, die tot het bewustzijn komt, doordat men haar, buiten zijn wil of bedoeling om, ondergaat.

Niet altijd heeft die gewaarwording denzelfden oorsprong of bron. Zij kan voortkomen uit een herinnering, of uit een droom. Maakt het verschil? Is herinneren niet weder-oprichten van een bezonken indruk van werkelijkheid? Is droombeeld niet heugenis-beeld van werkelijkheid, in een stillere sfeer en anders van aspect herleefd?

Het mag ons om het even zijn, hoe of van waar Hubert Bekman de gedachtenbeelden erlangt, die hij op doek of teekenpapier zichtbaar realiseert. Met de visuele uitkomst der verwezenlijking hebben wij te doen. In het zaaltje, dat Corn. van der Sluys beschikbaar houdt voor kunstenaars, van wie iets uitgaat, om hun werk ten toon te stellen, heeft men de vorige maand kunnen zien, dat deze, onbevooroordeeld

beschouwd, in menig opzicht te waardeeren is. Maar ook, dat Bekman blootstaat aan een kwade kans, te gevaarlijker naar mate hij haar dreigen minder zou bespeuren en buitendien wat aan zijn werk nog ontbreekt.

Het gevaar is, dat het leven, heftig als een verschrikking, of stil gelijk de ruimte nadat een storm zich heeft gelegd, in het werk door te weinig bezielde verwezenlijking verstart. Het ontbrekende de zekerheid, dat de gewaarwording, visueele verschijning geworden, blijkt haar zuivere, d.i. de haar passende, kleur te hebben verkregen. Het gevaar kan hij bestrijden, het ontbrekende allengs verwerven door niet voor de innerlijke aanschouwing het optisch waarneembare te verwaarloozen, integendeel, ook dit voortdurend in zijn aandacht betrokken te houden.

Bekman doet dat dan ook. Nog niet lang geleden heeft hij in den Haagschen Kunstkring een schijnbaar realistische (of naturalistische) schilderij, „Kerkje in Limburg” tentoongesteld, van welke niet dadelijk duidelijk was, hoe zij zich tot de andere, visionaire werken verhield. Haar in gedachten beschouwend als tegen den achtergrond van de reeks „Levensbeelden” e.d., die bij Corn. van der Sluys waren tentoongesteld, kan men haar zien als voortgekomen uit een poging de gewaarwording te toetsen aan de onmiddellijke waarneming van de natuur en hetgeen met deze een is geworden, mede een hervatting van het onderzoek of een her-

haald beleven van de kleur en haar waarden. Niet altijd nog slaagt Hubert Bekman er in, natuurlijke kleur-harmonieën, elders stellig zoo bedoelde kleur-dissonanten, tot de gezochte, boven zinnelijk-harmonische eenheid te brengen.

Het coloriet is veelal nog te vol van directe levensweerspiegeling, nog iets te veel verbonden aan de landelijke werkelijkheid, van welke zijn composities immers geen uitbeeldingen, maar transcendentale reflexen zijn; of anderzijds, het tegenovergestelde, te zeer van het leven vervreemd, in een verstilling, die geen verinnerlijking, eerder vernietiging was. Misschien mag men den schilder raden: heb geduld. Wacht tot de emotie zoo diep is bezonken, dat ge de aanschouwelijkheid der innerlijke verschijning niet meer zoudt kennen, hadt gij haar niet in een schets of teekening bewaard. Dan schildert ge niet het zaad, maar de vrucht en niet de natuurlijke kleur van haar huid, met de stoffelijkheid van het vleesch, doch haar glans van toen ze daar hing in de zon of in fulpen schaduw, en ook haar geur en haar smaak. Niet de onmiddellijke gewaarwording dus, doch deze verinnigd tot aan-doening, dieper en ruimer en ijler. De kleur bloeit dan op zonder dat ge haar behoeft te zoeken en de vorm zal, gaaf, anders dan werkelijk en toch niet — als nu nog wel, soms — onwezenlijk zijn.

P. K.

## BOEKAANKONDIGINGEN.

### SCHILDERIEN ZIEN, DOOR W. JOS. DE GRUYTER

KLEINE CULTUURBIBLIOTHEEK, N.V. DE ARBEIDERS-PERS, ROTTERDAM.

Er bestaan al een paar boekjes met denzelfden of een bijna eenderen titel en dat is wel een bewijs, dat er behoefte aan bestaat. Dit boekje van de Arbeiderspers kan zijn reden van bestaan naast die andere motiveeren, met het argument, dat er sedert de verschijning van deze heel wat op het gebied der schilderkunst is voorgevallen, en bovendien door zijn eenvoudigen, helderen betoogtrant, waardoor het geschikt is voor een publiek, dat van goeden wille is, maar ook verlangt dat men het tegemoet komt door niets als bekend te veronderstellen,

dat in den conversatietoon der zoogenaamd beschaafden nu eenmaal daarvoor doorgaat. Mij dunkt, de Gruyter toont al door zijn inleiding, te begrijpen, op welke wijze hij den geest dezer lezers moet voorbereiden op zijn verklaringen van de kunstwerken, die zij moeten leeren waardeeren. Hij doet dit populair zonder neerbuigend te zijn, en licht zijn eisch van ontvankelijkheid en argeloosheid toe met voorbeelden en anecdotes, die, zooal misschien niet alle strikt historisch, althans pakkend zijn.

Waar hij in bijzonderheden treedt, wil ik hem niet volgen, genoeg zij, dat hij zijn taak zeer ernstig heeft opgevat en den onmiskenbaren toon der overtuiging heeft.

C. V.

# BULLETIN VAN DE VEREENIGING VAN VRIENDEN DER AZIATISCHE KUNST

SECRETARIAAT DER VEREENIGING: DE RUYTERSTRAAT 69, 'S-GRAVENHAGE. TELEFOON 114739  
ADRES PENNINGM.: VAN AERSSSENSTR. 58, 'S-GRAVENHAGE. POSTGIRO DER VEREENIGING 188285  
MUSEUM, BIBLIOTHEEK EN BUREAU CONSERVATOR: STEDELIJK MUSEUM AMSTERDAM. TEL. 20204



Afb. 1 en 2. Twee vrouwenfiguren, Rājpoetāna,  $\pm$  10e eeuw, zwarte kalksteen. Hoogte der linker figuur: 0.92 M., der rechter: 1. M. Bruikleen van Dr. Eduard Baron von der Heydt, Museum van Aziatische Kunst, Amsterdam.

### Onze Voorzitter met de Gouden Medaille der Stad Amsterdam begiftigd.

Ter gelegenheid van de herdenking van het 60-jarig bestaan der „Vereeniging tot het vormen van eene Openbare Verzameling van Hedendaagsche Kunst”, werd aan Mr. H. K. Westendorp, mede uit hoofde van zijne verdiensten t. a. v. ons Museum, door den Burgemeester van Amsterdam de hoogste onderscheiding der Hoofdstad overhandigd.

### Voor-Indische plastiek in ons Museum.

Tot voor eenige maanden was de Voor-Indische beeldhouwkunst in ons Museum slechts door enkele stukken vertegenwoordigd. Gezien den grooten omvang van haar gebied en den machtigen invloed, dien zij heeft uitgeoefend op de omliggende landen, was dit zeer te betreuren. Een groote verbetering is hierin gekomen door het in bruikleen ontvangen van een viertal sculpturen, waarvan in de twee laatste afleveringen van dit Bulletin reeds kort melding is gemaakt. Alle vrienden der Indische beeldhouwkunst zullen stellig de vreugde deelen, die de Conservator daarbij heeft uitgesproken, in het bijzonder omdat in Nederland in het algemeen op dit gebied weinig te genieten valt. De kleine verzameling van het Rijks Museum van Ethnographie te Leiden — origineelen, voornamelijk uit Gandhāra, en gipsafgietsels — was wel de voornaamste voor het publiek toegankelijke. Verwonderlijk is dit niet, daar wij nu eenmaal met Voor-Indië minder nauwe relaties onderhouden dan met Java. Wij mogen dan ook niet verlangen, dat de Voor-Indische plastiek door zooveel voorbeelden in een Nederlandsche collectie vertegenwoordigd zal worden als de Hindoe-Javaansche.

In de tweede plaats moeten wij, om een juist oordeel te vellen over deze stukken en om geen verkeerden indruk te krijgen van de Indische plastiek in het algemeen, er rekening mee houden — dit geldt ook voor de Hindoe-Javaansche bouwkunstige onderdeelen, waarover de heer Van Erp in het September-nummer van dit Maandblad heeft geschreven — dat wij hier geen cultusbeelden voor ons hebben, die het middelpunt vormden van religieuze en artistieke aandacht. Dat deze onderdeelen van de rijke, vaak overdadige versiering van Voor-Indische tempels hun weg vinden naar collectie's en musea, vindt zijn verklaring in het feit, dat de Indiër tot grooter glorie van de godheid ook aan details van de versiering, die men van den beganen grond vaak niet of ternauwernood kan waarnemen, groote zorg besteedde.

Het stuk, dat het eerst onze aandacht vraagt, is dat uit de collectie van den heer W. O. J. Nieuwenkamp. Een afbeelding ervan is reeds gepubliceerd in het November-nummer van dit Bulletin, waarnaar hier verwezen wordt. Het is een smalle, 95 cM. hoge plaat, blijkbaar een pijler van de balustrade om een stoepa. Stijl en materiaal — de typische roode zandsteen — wijzen als plaats van herkomst Mathoerā aan, het vermaarde centrum van kunst en godsdienst aan de Jamnā, ten Z.O. van Delhi. Reeds in den oudsten tijd, waarin van eigenlijke Indische beeldhouwkunst sprake is, stooten wij op namen van plaatsjes uit de omgeving van Mathoerā, bijv. Parkham, waar sculpturen uit den tijd van Açoka (midden 3e eeuw v. Chr.) zijn gevonden. In later eeuwen, tijdens het bewind der uit Centraal-Azië binnen gedrongen Koeshāna's (ca. 50—200 na Chr.), was Mathoerā de aangewezen bemiddelaar tusschen de kunst van het Graeco-Boeddhistische Noordwesten en die van de meer Oostelijk gelegen landen. De elementen van Hellenistischen oorsprong, die in de latere Indische kunst zijn opgenomen, zijn alle deze stad gepasseerd, waar zij een grondig indianiseeringsproces hebben ondergaan. Weer later, onder de Goeptha-dynastie (ca. 300—600 na Chr.), was het naast Benares vooral Mathoerā, waar Boeddhabeelden van een zeldzame schoonheid tot stand kwamen.

Ofschoon, zooals wij zullen zien, de pijler in ons Museum moet worden toegeschreven aan den Koeshāna-tijd, vertoont het relief, dat tweederde ervan beslaat, geen spoor van Graeco-Boeddhistischen invloed. Het stelt voor een staande vrouw onder een rijk bloeienden boom of plant. Evenals bij de andere vrouwenfiguren van Mathoerā is ook hier de kleeding beperkt tot enkele sieraden: een halsketting, een rij armbanden, een gordel, waarin de shawl die langs het lichaam neerhangt, naar het schijnt, is gestoken — in het algemeen is deze om de heupen geslagen — en tenslotte opvallend zware enkelringen. Ook in de eenvoudige haardracht en de vergenoegde gelaatsuitdrukking wijkt onze figuur niet van haar soortgenooten af. Beide handen zijn tot schouderhoogte opgeheven; op de palm van de linkerhand rust een schaal of mand, gesloten met een kegelvormig deksel, de rechter houdt een voorwerp vast, dat beschadigd is, maar waarin wij toch een bloemtros meenen te herkennen van het soort, dat boven haar hoofd hangt. Welke boomsoort hier in het bijzonder is weergegeven is overigens voor iemand, die niet bekend is met de Voor-Indische flora, lastig uit

te maken. Ook op eenige andere reliefs van Mathoerā vindt men deze zelfde bloemen, maar degenen, die deze gepubliceerd hebben, lichten ons over dit speciale punt niet nader in. Het kan zijn, dat de açoka bedoeld is, die, wat bloem betreft, eenigszins met onzen boom overeenkomt. Misschien ook hebben wij eerder aan een plant te denken, want op een aanstonds nog te noemen relief ziet men rechts en links van de figuur iets wat op een stengel lijkt.

Wat de voorstelling betreft, sluit ons relief zich aan bij de eindelooze reeks van vrouwenfiguren in combinatie met allerlei soort boomen, die begint bij de vroege kunst van Bharhoet (Centraal-Indië, ca. 150 v. Chr.) en door de geheele Indische kunstgeschiedenis heen loopt. Soms staan zij enkel onder den boom, dan weer grijpen zij in bevallige houdingen een tak of plukken bloemen. Een enkelen keer zien wij haar zelfs tegen den stam op klimmen. Over het meest voorkomende type zullen wij aanstonds nog moeten spreken. De figuur in ons Museum vertoont meer in het bijzonder overeenkomst met een kleinere groep van reliefs en beelden, die wij hier even de revue zullen laten passeeren, in de hoop, dat zij ons iets zullen leeren omtrent de voorstelling. Allereerst vinden wij in het museum te Mathoerā een fragment van den pijler van een trap, die al zeer veel op ons exemplaar lijkt. Een goede afbeelding geeft o.a. Prof. Vogel's groote werk „La sculpture de Mathurā” (Ars Asiatica XV, 1930, pl. XVI, b). Wederom een vrouwen-gestalte onder precies dezelfde bloemen en met dezelfde overdekte schaal op de palm van de linkerhand. Door een kier zien wij een gedeelte van den inhoud. De eenige afwijking van belang is, dat de rechterhand neerhangt en een voorwerp draagt. De steen is ter hoogte van de dijen gebroken, zoodat het hier niet mogelijk is vast te stellen, wat dit voor een object is. Er bestaat echter nog een dergelijke voorstelling, een bijzonder mooi vrijstaand beeld, in het Museum van Benares; daar is duidelijk te zien, dat het een kruik is <sup>1)</sup>. De redacteur van het Indische tijdschrift *Rūpam*, O. C. Gangoly, die eenige beschouwingen wijdde aan de twee laatst genoemde sculpturen, denkt er, naar het schijnt, anders over, want hij wijst erop, dat de mand en het andere voorwerp — zonder nadere omschrijving — nog thans in gebruik zijn bij slangenbezweerders en daarom ziet hij, zoowel in de pijlerfiguur uit Mathoerā als in het beeld uit Benares, voor-

<sup>1)</sup> *Rupam*, no. 31, frontispiece; Coomaraswamy, *Yaksas*, II, 1931, pl. 18, 3; *Eastern Art*, 1, 3, Jan., 1929, pl. XXVIII.



Çālabhañjikā figuur, Rājpoetāna, zandsteen, vermoedelijk Middel-eeuwsch, hoog 31 cM. Bruikleen van Dr. Eduard Baron von der Heydt, Museum van Aziatische Kunst, Amsterdam.

goddelijke wezens, evenals in het geval van de door inscripties als zoodanig gewaarmerkte pijlerfiguren van Bharhoet. Nu is het mogelijk het karakter van het beeld uit Benares wat nader te bepalen, aangezien de vrouwenfiguur met den rug staat tegen een zuil, waarop een waterbekken rust. Dit wijst in de richting van de watergeesten en nog sterker pleit hiervoor de omstandigheid, dat op een pijler uit Amarāwati (aan de Kistna in Zuid-Indië, 2e eeuw na Chr.) aan weerskanten van een vijfkoppige slang een vrouwenfiguur staat met een gevulde mand en een kruik en op een slangachtig wezen <sup>1)</sup>. Zooals bekend, bestaat er een nauw verband tusschen slang en water. Deze verklaring wijst er echter tevens op, dat er geen

<sup>1)</sup> Coomaraswamy, l.c., pl. 25.

stellingen van vrouwelijke leden van een reizenden goochelaars-troep. Nu is het op zichzelf niet onmogelijk, dat naast muzikanten en danseressen ook dergelijke variété-artisten als versiering van heiligdommen in beeld gebracht zouden zijn, al staat haar kunst wel opeeneenigszins ander plan, maar toch lijkt het beter een oplossing in een andere richting te zoeken. De onwaarschijnlijkheid, dat men een mand met slangen half geopend op de palm van de hand zou balanceeren, laten wij daarbij nog buiten beschouwing. Vermoedelijk zullen wij de verklaring, althans den oorsprong van de figuren moeten zoeken bij de half-

verband gelegd mag worden tusschen de figuren van Mathoerā en die van Benares en Amarāvati, want bij de eersten treedt niet het water, maar de boom of plant op. Kruik en schaal, de symbolen van voedsel en drank, zijn dus niet het voornaamste kenteken van de voorgestelde halfgoddelijke wezens. Zij geven blijkbaar slechts aan, dat deze beschermende en verrijkende machten zijn. Het verband tusschen de beide sculpturen uit Mathoerā blijft echter bestaan. Vermoedelijk stellen beide een boomgeest voor, of, met een noodzakelijke restrictie, vindt de voorstelling haar oorsprong in een dergelijke figuur. In dit verband is het interessant te zien hoe in Bahrhoet en Bodh Gayā (begin 1e eeuw v. Chr.) de dryade is weergegeven als een boom, waaruit twee handen met schaal en kruik naar voren steken. Hier vinden wij dus het zoo weinig mogelijk anthropomorphische prototype van onze figuren.

Nog enkele woorden over de waarschijnlijke dateering van onzen pijler. Om tot een eenigszins betrouwbaar resultaat te kunnen komen moet men natuurlijk beschikken over voldoende vergelijkingsmateriaal. Over gebrek daaraan is niet te klagen, evenmin als over de publicatie van afbeeldingen, maar minder goed is het gesteld met de rangschikking, althans met het oog op dateeringsdoeleinden. Prof. Vogel's boek bijv. is geheel op iconographischen grondslag ingedeeld. Het eenige werk, waarin een poging is gedaan om in een reeks van afbeeldingen de ontwikkeling te doen zien, is L. Bachhofer's „Frühindische Plastik" (1929). Wanneer wij aan de hand van dit werk een dateering beproeven, moeten wij voornamelijk letten op de eenigszins gedwongen houding, het in verhouding tot andere sculpturen uit Mathoerā lage relief, dat het lichaam niet los maakt van den achtergrond, en de onordelijke plaatsing van de bloemen. Op grond van dezen nog weinig ontwikkelden stijl lijkt ons in het kader van Bachhofer's reeks een dateering omstreeks 100 na Chr. niet onwaarschijnlijk.

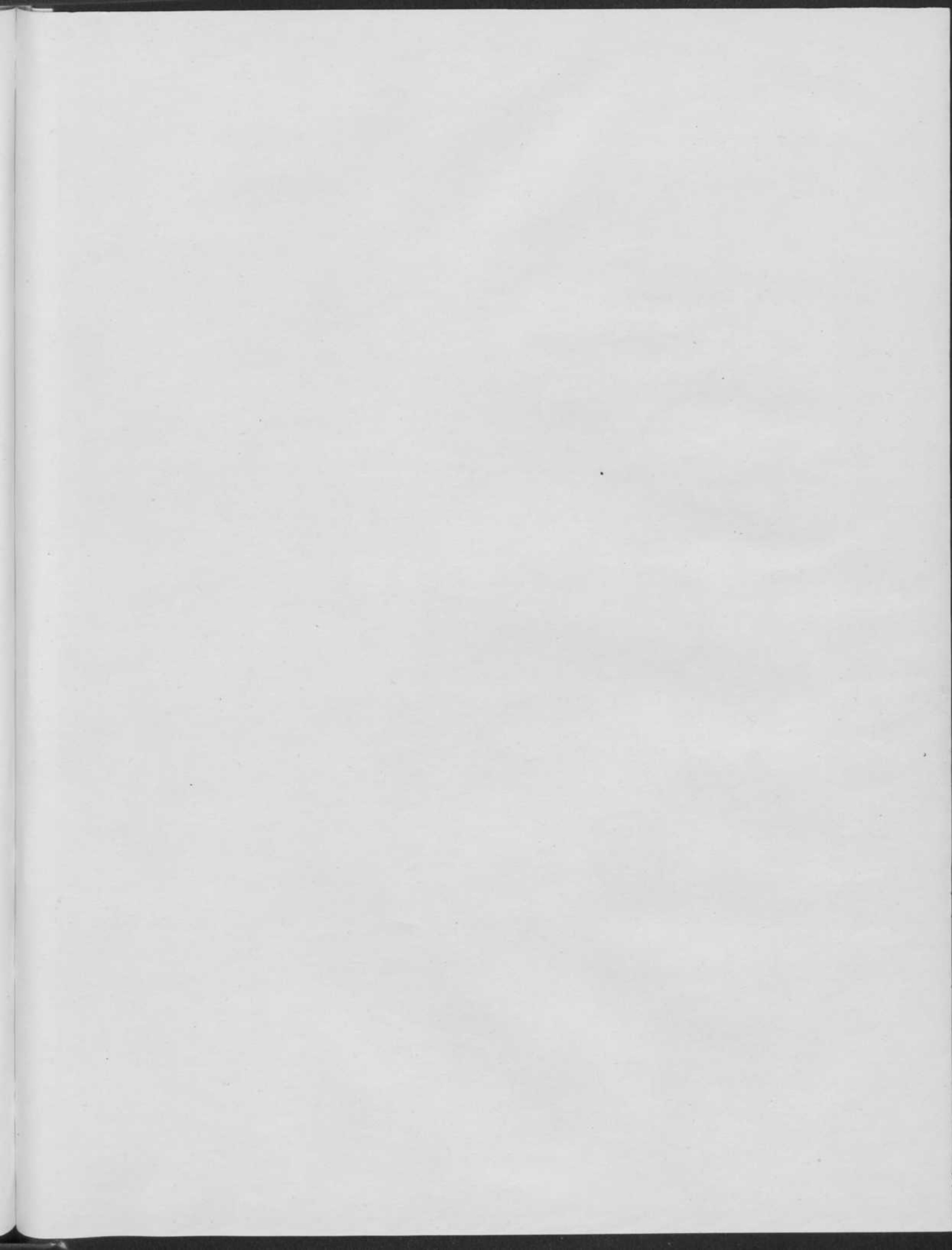
Wij konden over den pijler uit Mathoerā zoo uitvoerig zijn, omdat, zooals gezegd, op dit gebied een overvloedig vergelijkingsmateriaal beschikbaar is. Dat is echter niet het geval voor de kunstschool, waartoe de drie overige beelden (Afb. 1, 2 en 3) behooren, die van het Middeleeuwsche Rājpoetāna. Zelfs zou men met een zeker recht kunnen beweren, dat over geen onderdeel der Indische sculptuur zoo weinig het licht heeft gezien als juist dit. Waar publicaties, foto's en origineelen ons niet ten dienste staan,

zullen wij over deze stukken kort moeten zijn. Zooals reeds in het October-nummer is medegedeeld, zijn de sculpturen in kwestie tijdelijk aan ons Museum afgestaan door Dr. Eduard Baron von der Heydt, die ze verwierf van den uitgever-kunsthandelaar Goldston te Londen. Deze laatste gaf in 1929 een boekje uit, waarin met een aantal andere Middeleeuwsche beeldhouwwerken uit zijn toenmalige collectie ook onze stukken voorkomen. K. de B. Codrington schreef er den tekst bij: „An Introduction to the Study of Mediaeval Indian Sculpture". Daar Codrington door zijn positie aan de Indische afdeling van het Victoria and Albert Museum over betere gegevens beschikt dan wij, zullen wij ons houden aan de door hem gegeven dateering, met uitzondering van die van onze afb. 3 als 5e eeuwsch (Goepta-tijd). Vermoedelijk is ook dit stukje Middeleeuwsch<sup>1)</sup>. Wij vinden hier het klassieke type van de vrouw-met-den-boom: een tenger figuurtje met sterk naar buiten gebogen linkerheup, de beenen gekruist, de rechterhand op het hoofd, de linker opgeheven naar de takken boven haar. Naast den rechtervoet staat een dwergje. Uit de inscripties op de pijlers van Bahrhoet blijkt, dat ook dergelijke figuren oorspronkelijk halfgoddelijke wezens voorstelden, vermoedelijk wederom dryaden. De Indiërs beeldden deze uit als vrouwen bij het feest van de pluksters der çāla-bloemen. De naam voor dergelijke beelden in de Sanskrit-literatuur is dan ook çālabhañjikā, „çāla-plukster"<sup>2)</sup>. Op den duur ging evenals bij andere siermotieven stellig ook hier de oorspronkelijke beteekenis verloren en werd de çālabhañjikā nog slechts om haar decoratieve waarde als ornament toegepast. Een eigenaardigheid van dit stukje, die op de foto niet te zien is, is de wijze waarop het relief is uitgehouwen. Vlak van voren gezien treden de hoofdfiguur en het dwergje als vrijstaande beelden naar voren. Inderdaad is er een vrij groote afstand tusschen de voorzijde der figuren en den achtergrond. Om toch een stevig geheel te behouden, kon van den steen achter het beeldhouwwerk niets gemist worden. Van terzijde gezien maakt de shawl, die van de schouders neerhangt, dan ook den indruk van een balk, terwijl het dwergje tegen een zwaar blok is geplakt. Dit laatste is op de foto nog wel te zien.

Gebrek aan plaatsruimte noopt ons de bespreking der beeldhouwwerken, afgebeeld op blz. 381, tot het Januari Bulletin uit te stellen. A. J. B. K.

<sup>1)</sup> Kramrisch, *Indian Sculpture*, 1933, p. 219.

<sup>2)</sup> Vogel, *The Woman and Tree or çālabhañjikā in Indian Literature and Art*. *Acta Orientalia*, VII, 1928, p. 201—31.





BIBLIOTHEEK VRIJE UNIVERSITEIT



3 0000 00072 8554

