





## Aanwinsten

Deze keer is de aanwinstenrubriek enigszins afwijkend van karakter. De hier gepresenteerde aanwinsten staan alle in verband met de gene aan wie dit *Bulletin* is opgedragen. Bij de meeste was hij verantwoordelijk voor de aankoop en het leek ons aardig om de verhalen rond de verwerving op een persoonlijk getinte manier vast te leggen, zonder voetnoten en verdere literatuur. Een uitzondering vormt de toelichting bij Menso Kamerlingh Onnes' *Vensterbank met flessen, een glazen bol en een appel*, de aquarel die ter gelegenheid van Peters afscheid werd gekocht en waarvan ook de herkomst en de bibliografie worden gepubliceerd.

---

### Flessen bij het afscheid van Peter Schatborn

MENSO KAMERLINGH ONNES

(Brussel 1860-1925 Oegstgeest)

*Vensterbank met flessen, een glazen bol en een appel*

Aquarel, gehoogd met dekverf, 507 x 656 mm.

Rechts onderaan gesigneerd: *M. Kamerlingh Onnes*.

Inv.nr. RP-T-2001-2.

Een bijkomend effect van het maken van tentoonstellingen die de eigen collectie als uitgangspunt hebben, is de onvermijdelijke confrontatie met lacunes. Recent deed zich dit verschijnsel voor bij *Rond 1900. Kunst op papier in Nederland*. Deze tentoonstelling was aanvankelijk gedacht als een overzicht uit het bezit van het Rijksprentenkabi-

net. Zij zou zich dus bewegen op de grens van het aanwezige, want het Rijksmuseum was altijd het museum van de oude en 19de-eeuwse kunst. Naast een aantal incidenteel verworven modernere topstukken en groepen werken die meest via schenking of aankoop uit kunstenaarsnalatenschappen (zoals die van R.N. Roland Holst) waren verkregen, is de cesuur van de in den brede aanwezige tekenkunst te trekken bij de jaren '90 van de 19de eeuw en de destijds al gevestigde kunst uit het begin van de 20ste eeuw. Dat was vooral te danken aan de schenkingen en het legaat van het echtpaar J.C.J. Drucker-Fraser en aan de collectie van de voormalige Vereeniging tot het vormen van eene Openbare Verzameling van Hedendaagsche Kunst te Amsterdam, waarin de collectie van het echtpaar C.D. Reich-Hohwü een belangrijk bestanddeel vormt. Naast prachtige Haagse School en aanverwanten, waaronder Marius Bauer, bezit het Rijksprentenkabinet hierdoor een keur van vroege topstukken door G.H. Breitner en Isaac Israëls. Als grote uitzondering op deze lijn moet Jan Toorop genoemd worden, want van hem is in de loop der jaren veel werk gekocht, maar met een wat smalle belangstelling: de sleutelstukken stammen alle uit zijn symbolistische periode, terwijl bij voorbeeld de grote, krachtig met krijt en kleurkrijt getekende landschappen en mondaine en arbeidersvoorstellingen uit circa 1900-1910, elders gezocht moeten worden.

Dat laatste geldt ook voor een aantal bepalende kunstenaars uit de periode die in *Rond 1900* werd belicht, de jaren 1885-1915: Floris Verster, Johan Thorn Prikker, Piet Mondriaan, Kees van Don-



gen, Jan Sluijters, Leo Gestel en enkele kleinere meesters. Voor representatief topwerk van hun hand moest een beroep worden gedaan op Nederlandse musea of particulieren.

Uiteraard is er het eeuwige refrein van lage budgetten, zeker in de huidige markt met verhevigde aandacht voor werken op papier die als schilderijen worden ingelijst met alle toekomstige kwaden van dien op het gebied van verkleuring en verbleking. Daarnaast is er een beleid geworden gewetensvraag. Sinds het begin van de jaren '90 (van de vorige eeuw), wordt, als gevolg van ministeriële aanbevelingen, bij grote museale aankopen niet alleen rekening gehouden met het eigen bezit, maar ook met dat van de gezamenlijke musea in ons land. Zo maken overwegingen in termen van de 'Collectie Nederland' de aankoop door het Rijkprentenkabinet van bijvoorbeeld zelfs een vroege Mondriaan tegen de gewone marktprijs niet gemakkelijk te verdedigen, gezien de vele belangrijke werken die zich al in het Haags Gemeentemuseum en elders bevinden. Maar uiteraard zijn er ultieme kunstwerken die geen nationaal museum zich mag laten ontgaan, te meer daar het immers een representatief overzicht van de Nederlandse kunst dient te kunnen geven.

In de tentoonstelling *Rond 1900* was een aquarel uit particulier bezit opgenomen die met buitengewoon grote spijt werd ingepakt voor retourtransport. Werk op papier van de maker, Menso Kamerlingh Onnes, is zo goed als niet in Nederlandse musea vertegenwoordigd. Daarbij neemt de monumentale *Vensterbank met flessen, een glazen bol en een appel*, zo valt op te maken uit de monografische tentoonstellingen en de documentatie, een zeer vooraanstaande plaats in in het oeuvre.

Groot was dan ook de vreugde toen bleek dat de eigenaar dit felbegeerde stuk wel aan het Rijksmuseum wilde verkopen. Onmiddellijk werd toen aan een der vele facetten van Peter Schatborns werk bij het Rijkprentenkabinet gedacht. *Rond 1900* was de tegenprestatie voor de tentoonstelling *The Great American Watercolour* met aquarellen uit het Museum of Fine Arts in Boston, en het naar Amsterdam halen van die succesvolle tentoonstelling was Peters initiatief geweest. Juist de aquarel door Kamerlingh Onnes had in *Rond 1900* de meest Amerikaanse indruk gemaakt. Was het Peter bovendien niet geweest die juist door zijn belangstelling voor bijvoorbeeld

Dick Ket, Carel Willink en anderen uit de twintigste eeuw de weg had aangegeven meer aan die periode te gaan doen? In overleg met de directie werd besloten met de aankoop van deze aquarel van internationale allure het afscheid van Peter Schatborn als hoofd van het Rijksprentenkabinet te markeren.

Over Menso Kamerlingh Onnes is als kunstenaar veel minder bekend dan men wel zou willen. Door zijn broze gezondheid en de aard van zijn werk is zijn oeuvre klein gebleven. Zijn financieel onafhankelijke positie heeft hem nimmer gedwongen concessies te doen en zijn kunst heeft dan ook een zeer persoonlijk karakter. Cornelis Veth (*Maandblad voor Beeldende Kunsten* 3 [1926], pp. 197-204) heeft beschreven hoe Kamerlingh Onnes met zijn bloemverbeeldingen, zoals de kunstenaar ze zelf noemde, bijzondere stemmen wilde uitdrukken: *hij noemde ze zelfs dikwijls voor zich bij den naam, niet van de uitgebeelde bloemen, doch van een gedachte*. Zinnebeelden waren er echter nooit verwerkt in deze bijna visionair geworden afbeeldingen. *De bloemen, planten en voorwerpen waren dan vaak slechts een pretext om in kleuren een sentiment te geven, en zijn buitengewone waterverftechniek was een middel om zeer direct een van binnen levende visie te uiten*. Zo kon een bloemstuk met rozen in een heel vrije compositie *de ware weelde* vertegenwoordigen, een ander met schrille, bijna fosforiserend gekleurde tulpen voor *valsche, opgemaakte, innerlijk vooze weelde* staan, en een derde *afsterven* uitdrukken met vervagende vormen en onstoffelijke kleur. Veel van deze verborgen associaties zijn, omdat ze bijna nooit werden vastgelegd, later verloren gegaan.

Het is helaas niet bekend welke gevoelswaarde Kamerlingh Onnes verbond aan zijn superieure *Vensterbank met flessen*. Het thema moet hem langer hebben beziggehouden, want er bestaat nog een soortgelijke aquarel met een rij flessen en aardewerken potten (*Catalogus Tentoonstelling Menso Kamerlingh Onnes*, Leiden [Stedelijk Museum De Lakenhal] 1945, nr. 80, afb. 5). Het weergeven van doorzichtig glaswerk was een uitdaging die weinig kunstenaars aandurfden. De in de beslotenheid van zijn atelier stil voortwerkende Kamerlingh Onnes maakte er een van zijn specialismen van en wist er verbluffende effecten in te bereiken. Met een bijna speels gemak slaagde hij erin vormen en kleuren te treffen,



zoals hier bijvoorbeeld het schitterende groen van de flessen. Door veel kunstenaars wordt het aquarelleren om haar moeilijkheid gevreesd; corrigeren is nauwelijks mogelijk zonder sporen na te laten.

De keuze voor oude flessen als onderwerp van een stillevens is origineel en is niet los te denken van de enorme verbreding van de artistieke horizon die de generatie van Tachtig teweegbracht. Contact met die kunstenaars had Kamerlingh Onnes vooral via Floris Verster, met wie hij vanaf ongeveer 1884 tot 1891 een atelier deelde en die in oktober 1892 door zijn huwelijk met Jenny Kamerlingh Onnes zijn zwager werd. Hoewel Verster een veel groter, veelzijdiger en diepgaander oeuvre zou opbouwen, moet Kamerlingh Onnes aanvankelijk de voortrekker zijn geweest. Het kan geen toeval zijn dat ook Verster een stillevens met flessen maakte. Dat schilderij ontstond in maart 1892 en is door Jenny beschreven (zie *Jong Holland 2*, nr. 3 [okt. 1986], pp. 51-52). Daarbij gaat zij – net als in haar andere beschrijvingen van Versters werken – helaas alleen in op de kleuren, de schilderwijze en de indruk ervan (*de flesschen lijken iets op schimmen, op planten onder water*). Verband met werk van haar broer noemt ze niet.

In zijn fenomenale aquareltechniek was Menso Kamerlingh Onnes autodidact. Een van zijn bronnen moet de technisch virtuoze Italiaanse aquarelleer- en schilderkunst zijn geweest. Hij bezocht Italië in 1882 en enkele toen gemaakte schilderijtjes laten zien dat hij zich de werkwijze daar snel eigen heeft gemaakt. Ook James McNeill Whistler kan een inspiratie zijn geweest, evenals werk dat hij tijdens bezoeken aan Brussel en Parijs zag. Contemporaine schrijvers weten helaas weinig te zeggen over de bronnen van Kamerlingh Onnes' fascinerende aquarellen. Allen zijn het erover eens dat ze veel meer zijn dan kleuruitbundigheden en virtuoos gegoochel in de waterverftechniek. Het waren voor Cornelis Veth *zuivere uitingen van innerlijke sensaties* en Conrad Kikkert sprak over *draagsters van idee* (in *Elsevier's Geïllustreerd Maandschrift* 19 (1909), dl 38, p. 364).

Robert-Jan te Rijdt

## LITERATUUR:

D. Wintgens Hötte en A. de Jongh-Vermeulen (red.), *Dageraad van de Moderne Kunst. Leiden en omgeving 1890-1940*, Leiden (Stedelijk Museum De Lakenhal)/Zwolle 1999, p. 32, met afb. op p. 33;  
Cat.tent. *Rond 1900. Kunst op papier in Nederland*, Amsterdam (Rijksmuseum)/Zwolle 2000, p 33, met afb. op p. 34 (Amerikaanse editie: *Van Gogh to Mondrian. Dutch Works on Paper*, Amsterdam [Rijksmuseum]/Boston [Museum of Fine Arts]/Zwolle 2000).

## TENTOONSTELLINGEN:

*Tijdgenoten van Verster*, Leiden (Museum De Lakenhal) 1957, nr. 150;  
*Aquarelles et gouaches hollandaises de 1850 à nos jours*, Liège (Musée des Beaux Arts) 1961, cat.nr 78, met afb.;  
*Nederlandse aquarellen en gouaches van 1850 tot heden*, Breda (Cultureel Centrum 'De Beyerd') 1962, cat.nr. 78, met afb.;  
*L'aquarelle néerlandaise au siècle dernier*, Parijs (Institut néerlandais) 1963, cat.nr. 63, met afb. op pl. 27;  
*Floris Verster en Menso Kamerlingh Onnes. Akwarellen en tekeningen ca 1885-1900*, Leiden (Stedelijk Museum de Lakenhal) 1977, cat.nr. 44, met afb. op p. 15;  
*De tijd wisselt van spoor*, Laren (Singer museum) 1981, cat.nr. 444.

## HERKOMST:

H. Tutein Nolthenius, Delft (zwager van de kunstenaar); particuliere collectie. Aankoop (inv.nr. RP-T-2001-2).

## Een Rembrandt in de schoot geworpen

REMBRANDT HARMENSZ. VAN RIJN

(Leiden 1606-1669 Amsterdam)

*Portret van de acteur Willem Ruyter*

Pen in donkerbruin, correcties in witte dekverf, op lichtbruin geprepareerd papier, 139 x 174 mm.  
Inv.nr. RP-T-1996-6 (verworven met steun van het Rijksmuseum Fonds).

Dagelijks komen er in het Rijksprentenkabinet vragen binnen van mensen die een prent of tekening in hun bezit hebben en willen weten wat de waarde ervan is. Er is een portefeuille met tekeningen gevonden bij het opruimen van de zolder, of er is een 'antieke houtskoolprent' opgedoken die gebruikt werd als tussenlaag in een oude lijst, er zijn werken geërfd die altijd bij een familielid aan de muur hebben gehangen, of er is een map met originele genummerde kleurenlitho's gekocht op de rommelmarkt. Sommige mensen zijn voorzichtig in hun verwachting, anderen zijn wat meer uitgesproken hoopvol dat het 'wel eens om een echte Rembrandt zou kunnen gaan'.

Hoewel over de marktwaarde door de conservatoren geen mededelingen mogen worden gedaan, kan de kunsthistorische waarde in de meeste ge-





vallen wel worden vastgesteld. De bezitter van het werk wordt gevraagd om naar het Rijksmuseum te komen om het blad in origineel te laten beoordelen. Op de afgesproken dag komt dan het kleine gezelschap bij elkaar aan de groene ontvangsttafel. De conservator vertelt wat bekend is over de voorstelling en de kunstenaar, of probeert dit vast te stellen. Waar mogelijk wordt er ter illustratie van het verhaal een werk uit de collectie bijgehaald. Aan het einde van zo'n expertise wacht de meeste mensen een teleurstelling. Er worden zoveel reproducties en boekillustraties ingelijst verkocht en er bestaan veel kopieën en facsimiles van populaire werken op papier. Ook zijn er latere afdrucken van originele etsplaten in omloop.

Het Rijksprentenkabinet voorziet met deze expertises in de behoefte van mensen om te weten wat ze precies in handen hebben. Tegelijkertijd geeft het de medewerkers veel voldoening om gastvrij te kunnen zijn met deze kostenloze dienst, waardoor bezoekers geïnteresseerd raken in de collectie en het belang ervaren van de bibliotheek. Een teleurstellend oordeel over een mee-

gebrachte prent wordt soms verzacht door een aantal originele werken van de kunstenaar te bekijken of een oeuvre- of tentoonstellingscatalogus te bestuderen. Misschien maakt zelfs een kijkje in de bibliotheek veel goed, in ieder geval is de reis zelden helemaal voor niets gemaakt. Maar niet alles dat ter beoordeling wordt aangeboden leidt tot een teleurstelling.

In de zomer van 1995 kreeg Peter Schatborn een aanvraag voor de beoordeling van een tekening toegestuurd. In de brief stond dat het werk al meer keren was bekeken en dat het vermoedelijk niet om een echte Rembrandt ging. De vraag was wie de maker wel kon zijn. Er was een fotokopie bijgevoegd van de tekening voorstellend een man ten halve lijve leunend op een balustrade.

Op het eerste gezicht gaf de voorstelling sterk de indruk van een eigenhandige Rembrandt. De stijl past bij zijn figuurstudies van omstreeks 1640. De krachtige, brede manier van tekenen en de optische trucs voor verbetering van het perspectief zijn heel typerend voor hem.

De fotokopie was niet toereikend voor een de-



finitief oordeel en Schatborn vroeg de eigenares om het werk in het echt te mogen bestuderen. Hoewel zij al bereid was de tekening per post te sturen, haalde Schatborn haar over om deze per transporteur te laten ophalen. Vanaf het moment van binnenkomst stond de tekening op een standaard op de boekenkast en werd iedereen die Schatborns kamer binnenkwam gadeslagen door de man die zowel speels als streng kijkt.

In de dagen die volgden stond Schatborn van tijd tot tijd voor de tekening: *Je moet een tekening lezen als een boek, zo zei hij, je moet alle lijntjes gezien hebben.* Het werk wordt met het oog volledig ontleed. Er wordt gesproken met andere Rembrandt-kenners en Schatborn is bereid zijn mening te toetsen aan die van zijn collega's: kloppen de pennenstreken, het arceren en weglaten en ook het aanbrengen van het wit met eerdere tekeningen? De kleur van de inkt, de samenstelling van het wit en het formaat van het blad, het papier zelf en het watermerk erin komen overeen met bekende eigenhandige tekeningen. De commentaren op het opzetkarton wijzen erop dat men deze tekening al eerder als een authentieke Rembrandt heeft beschouwd.

Op vergelijkbare tekeningen elders blijkt de man met de platte scheve muts, die op de tot dan toe onbekende tekening is weergegeven, vaker voor te komen. Het is de toneelspeler Willem Ruyter, die vanwege zijn omvang en uiterlijk dikwijls als boer werd gecast en als zodanig herhaaldelijk door Rembrandt, verkleed en wel, is getekend. Op een tekening in het Victoria and Albert Museum te Londen is de acteur, ook hier als boer, *en profil* en recht van voren uitgebeeld.

Langzaam maar zeker valt alles op zijn plaats. Na een tijdje spreekt Schatborn niet meer van 'de nieuwe tekening' maar van 'de nieuwe Rembrandt'. Het werk wordt aan het Rijksmuseum te koop aangeboden; een gerenommeerde buitenlandse handelaar suggereert de prijs. In het museum gonst het: er is een onbekende Rembrandt gevonden! De eigenares is verbaasd en heeft al zo lang in de veronderstelling geleefd dat het geen echte Rembrandt kon zijn, dat zij overtuigd moet worden van het verrassende oordeel. Wanneer de aankoop van de Rembrandt een feit is, reist Schatborn per vliegtuig naar haar toe om persoonlijk kennis te maken en om haar te bedanken.

Cindy van Weele

### De geschiedenis van nummer 13

REMBRANDT HARMENSZ. VAN RIJN  
(Leiden 1606-1669 Amsterdam)

*Lopende jongen met een stok*

Pen en penseel in bruin, penseel in witte dekverf, op lichtbruin geprepareerd papier,  
140 x 107 mm.

Inv.nr. RP-T-1984-119.

Nummer 13 in Peter Schatborns catalogus *Tekeningen van Rembrandt, zijn onbekende leerlingen en navolgers* uit 1985 is een kleine studie van een jongetje met op het eerste gezicht negroïde trekken – wellicht eerder een leproosje – van de hand van Rembrandt van Rijn. Wie de catalogustekst zorgvuldig leest, valt, ondanks de afstandelijke, bijna onderkoelde toon van het proza, een aantal zaken op. Ten eerste: op het moment dat de tekst werd geschreven, was de tekening een gloednieuwe aanwinst. Ten tweede: toen ze werd geveild was ze niet herkend als een eigenhandig werk van Rembrandt en ten derde: in de bestaande literatuur over de tekeningen van Rembrandt en zijn school was ze nog nooit beschreven. Dat sommige aankopen niet slechts het gevolg zijn van een grote dosis kennerschap, maar dat er ook nog weleens een beetje geluk aan te pas komt, daarover gaat dit stukje.

In de veiling van Christie's Amsterdam van 26 november 1984 bevond zich een klein tekeningetje, beschreven als *School of Rembrandt*. In het commentaar in de veilingcatalogus werd vermeld dat professor Werner Sumowski, dé kenner van de tekeningen van Rembrandts leerlingen, op grond van een hem toegezonden foto, van mening was dat de tekening moest worden beschouwd als het werk van een vooralsnog anonieme leerling van Rembrandt uit het eind van de jaren 1630-1640. Zoals te doen gebruikelijk bezocht de voltallige sectie tekeningen van het Rijksprentenkabinet, destijds bestaande uit directeur J.W. Niemeijer, Peter Schatborn en schrijver dezes, op de vrijdag voor de veiling de kijkdag. *Als je 't mij vraagt*, fluisterde Peter, nadat hij een tijdlang zwijgend naar het *Jongetje met stok* had gekeken, *is dat een Rembrandt. Niks leerling uit het eind van de jaren '30. Rembrandt zelf.* We probeerden niet al te opgewonden te kijken en gingen terug naar het museum. In het weekeinde ging Peter – zo onopvallend mogelijk – nogmaals naar het tekeningetje kijken en steeds sterker raakte hij er van overtuigd dat hij een weliswaar bescheiden, maar



eigenhandige Rembrandt had ontdekt.

Op maandagavond zou de veiling plaatshebben. 's Middags overlegden we, wat te doen. Het waren magere jaren voor het museum en extra geld zou er, zo dachten we, zeker niet beschikbaar zijn. Besloten werd het bedrag dat nog restte van het aankoopbudget in te zetten in een poging, de tekening te kopen. Dat betekende dat er tot 17.000 gulden kon worden geboden, weliswaar flink boven de schattingsprijs, maar niet bepaald een riant bedrag voor een tekening van Rembrandt. Onze hoop was er dan ook op gevestigd, dat niemand de tekening als een eigenhandig werk van de kunstenaar zou hebben herkend. Misschien was het een beetje naïef, maar we besloten geen stroman naar de veiling te sturen. Dat hield natuurlijk een risico in: een opportunistische koper in spe zou, wanneer hij iemand van het museum zag bieden, kunnen besluiten, ook nog maar eens even een gok te wagen.

Van de beste voornemens vervuld, maar eerlijk gezegd met weinig hoop dat het Rijksmuseum die avond een Rembrandt rijker zou zijn, zat ik 's avonds in de veilingzaal. Om half acht begon het spektakel. De eerste nummers waren niet bijster avontuurlijk, nogal wat 'toegeschreven aan' en 'omgeving van'. Nummer 25 bracht het eerste vuurwerk: een tekening die in de catalogus werd beschreven als een werk van Rembrandt. Ze werd toegeslagen voor rond de twee ton, een prijs die deed vermoeden dat niet iedereen in de zaal volledig overtuigd was van de juistheid van de toeschrijving. Meteen daarna kwam het *Jongetje met stok*. De inzet was laag, 1500 gulden, en al spoedig bleek dat er twee belangstellenden waren: ikzelf en een koper achter in de zaal, die ik in het vuur van het bieden niet goed kon zien. De prijs klom gestaag en langzamerhand kwam het maximumbedrag van het museum naderbij. Ik begon al lichtelijk te wanhopen toen, tot mijn niet geringe verbazing, het bieden stopte en de tekening voor 15.000 gulden – exclusief opgeld – eigendom werd van het Rijksmuseum.

De veiling was nog maar nauwelijks afgelopen, of bij Peter Schatborn thuis rinkelde de telefoon. De verontwaardiging knetterde zo ongeveer uit de hoorn: George Abrams, de belangrijkste verzamelaar van 17de-eeuwse Nederlandse tekeningen in de Verenigde Staten, had, na een tip van een bevriende kunsthistoricus, getracht het tekeningetje te kopen. Het geringe animo in de zaal en het feit dat 'some nut' die hij niet kende als



enige zat door te bieden, hadden hem zo bevreemd, dat hij in opperste verwarring met bieden was gestopt. Of Peter soms wist wie de koper was? Peter hoorde de prijs en kon met redelijke zekerheid zeggen dat hij wel dacht, dat de tekening door het Rijksmuseum was gekocht. Hoewel George mij wel enkele malen had ontmoet, had hij me in de veilingzaal niet herkend; enkele dagen tevoren had ik juist mijn baard afgeschoren.

Peter zou Peter niet zijn, als er nog niet een heel klein beetje twijfel aan het randje van zijn ziel had geknabbeld: had hij het goed gezien? Had het museum er een Rembrandt bij? Het laatste restje onzekerheid verdween toen het origineel eenmaal op zijn bureau lag. Alles was zoals het moest zijn: de tekenstijl, maar ook de kleur van de preparatielaag, de inkt, de wijze waarop met witte deksverf een correctie was aangebracht, het watermerk in het papier, kortom, alles. De catalogustekst voor nummer 13 kon worden geschreven.

Marijn Schapelhouman



### Verborgten schatten: twee kunstboeken met voornamelijk figuurstudies

Het grootste album ligt opengeslagen bij een tekening van Ludolf de Jongh.

Inv.nrs. RP-T-1981-92/181 en RP-T-1981-182/328 (verworven met steun van de Belpoort Familien Stiftung en uit het legaat van mej. J.H. Smit).

In de jaren 1980-1981 bereidde Peter Schatborn de tentoonstelling *Figuurstudies* voor, een eerste overzicht van een genre dat tot dan toe nog nauwelijks in een expositie of in boekvorm was belicht. Toen de catalogus bij de tentoonstelling vrijwel was voltooid, meldden zich een mijnheer en mevrouw uit Heemstede bij het Prentenkabinet, die twee albums met ingeplakte tekeningen kwamen laten zien. Zij waren naar het museum verwezen door Peter Poldervaart, toen nog particulier papierrestaurator. De eerste reactie van Peter Schatborn bij het zien van de beide boeken was er één van verbazing, want ze bevatten een groot aantal 17de-eeuwse figuurstudies, waaronder een fraaie groep tekeningen van Adriaen en Isack van Ostade.

De eigenaars hadden de kunstboeken al enige generaties in de familie; ze waren in het bezit geweest van hun voorvader, de Leidse en Vlaardingse tekenmeester en graficus Pieter Kikkert (1775-1855), auteur van het grappige boekje *Proeve van etskundige uitspanning* uit 1798. Zij waren niet naar Amsterdam gekomen met de intentie de twee 'familiestukken' aan het Prentenkabinet te verkopen. Wel waren ze bereid beide albums enige tijd ter bestudering achter te laten. In volgende gesprekken legde Peter hun uit dat hij intensief bezig was met de materie en dat kunstboeken met zoveel figuurstudies zeer zeldzaam waren. Toen hij de albums enige tijd had bestudeerd en ervan overtuigd was dat ze van groot belang voor het museum waren, kon hij de eigenaren ertoe overhalen, beide boeken aan het Prentenkabinet te verkopen. Hierdoor konden ze ook nog – buiten catalogus – worden opgenomen in de tentoonstelling *Figuurstudies*.

Om tot een eerlijke schatting van de prijs te komen werd een gerenommeerd kunsthandelaar gevraagd een taxatie te doen. Beide partijen gingen akkoord met het vastgestelde bedrag en de koop kon geëffectueerd worden. Doordat één van beide albums ook twee zeldzame etsen bevatte uit de serie edellieden van Willem Buytewech waarvan het Prentenkabinet er toen nog geen enkele

had, was het mogelijk, een deel van de aankoopssom te betalen uit het onvolprezen F.G. Waller-Fonds. Het grootste van de twee albums is gebonden in perkament en heeft een bladmaat van 364 x 260 mm. Er zijn negentig tekeningen in geplakt. Het tweede boek heeft een halfleren band en, hoewel het kleiner is – de bladmaat bedraagt 323 x 200 mm – bevat het meer tekeningen: 146 stuks. Beide boeken zijn waarschijnlijk afkomstig van dezelfde eigenaar, want alle twee hebben ze op het eerste blad een inscriptie in dezelfde, uit de eerste helft van de achttiende eeuw daterende hand. Het opschrift in het eerste album luidt:

*Hier in leggen | Zeventien Voornaeme Schetsen Van Bramer | en Seventig Standen in alle posities | door Sagtleven, Van Blomme en de Voornaemste | Oude Beroemde Meesters.* Het tweede boek heeft de inscriptie: *Ruijm Twee hondert Vijftig Schetsen en | Teekeningen gecouleurd en ongecouleurd door | Voornaeme Meesters Waer onder enkele Van | Sagtleven, Ostaede en andere Voornaeme Meesters.* Daaronder staat in een andere kleur inkt de naam van een wat latere eigenaar geschreven: *P. Kikkert te Vlaardingen.* Dat is de Pieter Kikkert die hierboven al even ter sprake kwam. Sedert 1810 woonde hij in Vlaardingen. Van 1824 tot 1847 was hij gemeente-ontvanger in die stad.

Uit de beide 18de-eeuwse inscripties blijkt al, dat de albums niet in hun oorspronkelijke vorm tot ons zijn gekomen, want het tweede boek moet in ieder geval veel meer tekeningen hebben bevat dan nu het geval is. Bovendien bevindt zich in beide boeken materiaal dat jonger is dan de eerste helft van de 18de eeuw. Zo treft men in allebei de delen tekeningen aan van H.W. Schweickhart, die de tweede schoonvader zou worden van de dichter Willem Bilderdijk. Veel van de tekeningen vertonen aan de achterkant sporen van oudere montures. Het zou heel goed kunnen dat de tekeningen aanvankelijk los tussen de bladen van de kunstboeken lagen en dat ze pas later, wellicht door Pieter Kikkert, in de boeken zijn geplakt. Dat zou ook de mengelmoes van 17de- en 18de-eeuwse werken kunnen verklaren: in de loop der jaren zijn er telkens tekeningen aan het ensemble toegevoegd en – klaarblijkelijk – ook bladen uitgenomen.

De verzameling draagt een sterk Haarlems stempel. Het begint al met de *Zeventien Voornaeme Schetsen Van Bramer* die op het titelblad van het eerste album worden vermeld: deze tafelen uit de Handelingen der Apostelen worden



nu niet meer als werk van de Delftenaar Leonaert Bramer beschouwd, maar zijn toegeschreven aan de Haarlemmer Pieter Fransz de Grebber. Verder zijn de beide boeken uitzonderlijk rijk aan figuurstudies: een vroege Berchem op blauw papier, maar vooral werk van kunstenaars uit de omgeving van Cornelis Bega en Gerrit Berckheyde. Daarnaast is er een mooi groepje figuurstudies van Adriaen en Isack van Ostade. Drie van de tekeningetjes van Isack hadden, zoals Peter Schatborn ontdekte, een verrassing in petto. Op de keerzijde van drie kleine figuurstudies – één in het eerste boek, de beide andere in het tweede, waren fragmenten van een landschapstekening te zien. Toen de tekeningen werden losgemaakt en vervolgens zorgvuldig aan elkaar gepast, bleken de drie achterkanten samen een nagenoeg volledig bewaard en hoogst aantrekkelijk gezicht op de kerk in Rijnsburg te vormen. Een vroegere bezit-

ter moet er brood in hebben gezien, de landschapstekening op te offeren en zo van één blad met figuurstudies drie afzonderlijke tekeningetjes te maken. Dat die verminking zich al vroeg heeft voltrokken, valt op te maken uit het feit dat de grootste van de drie figuurstudies een opschrift draagt in een 17de-eeuws handschrift: *ostade heeft dit na 't leven geteykent*. De tekst is geschreven in dezelfde kleur inkt als die van de kaderlijnen op de drie tekeningetjes.

Een vreemde eend in de Haarlemse bijt is een aardige tekening van een staande man die op een stoel leunt, die Schatborn op grond van de gelijkenis met gesigneerd of anderszins onomstotelijk eigenhandig werk kon toeschrijven aan de Rotterdamse kunstenaar Ludolf de Jongh (afb.)

Veel tekeningen in de twee kunstboeken zijn – althans nu nog – anoniem. Het thuisbrengen van 17de-eeuwse figuurstudies is een tijdrovende be-





zigheid die een grote kennis van het materiaal, een goed ontwikkeld visueel geheugen en een schier eindeloze hoeveelheid geduld vergt. Peter Schatborn heeft al aangekondigd, na zijn pensionering het onderzoek naar de inhoud van de twee kunstboeken te zullen voortzetten. Daar houden wij hem aan.

Freek Heijbroek en Marijn Schapelhouman

### Een weerzien met het Gooi. De bezoeken aan Lou Loeber

LOU LOEBER

(Amsterdam 1894-1983 Blaricum)

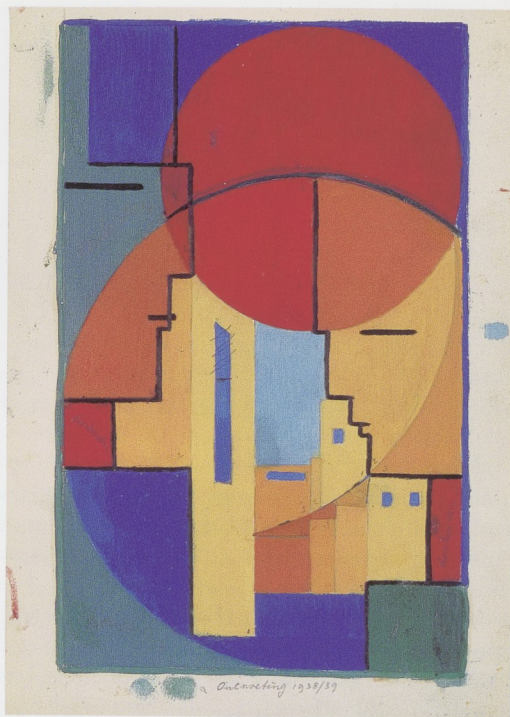
Studies voor het schilderij *Ontmoeting*, 1938/39

Tekeningen in diverse technieken gemonteerd op opzetkartons van 300 x 235 mm.

Inv.nr. RP-T-1983-85A (doos II, nrs. 46 en 47).

In de oude kern van het dorp Blaricum woonden van 1955 tot 1978 de kunstenaar en astroloog Dirk Koning en zijn vrouw, de toen vrijwel vergeten kunstenaars Lou Loeber. In hun huis aan de Schoolstraat stond hun werk nog in grote hoeveelheden opgetast aangezien beiden tot circa 1970 niet veel hadden verkocht. En dan was er nog één kamer, waar de artistieke nalatenschap (49 schilderijen en verschillende pakken met tekeningen) van de jong gestorven kunstenaar Adriaan Korteweg (1890-1917) was opgeborgen. Zijn werk vertoonde een sterke verwantschap met dat van Kandinsky. Korteweg was in 1913 naar Duitsland vertrokken waar hij in contact kwam met vertegenwoordigers van *Der Blaue Reiter*. Het jaar daarop reisde hij af naar Ceylon waar hij als monnik leefde en in 1917 overleed. Zestig jaar lang heeft het werk vrijwel onopgemerkt bij zijn pacifistische geestverwant Dirk Koning opgeslagen gestaan. In 1979 verscheen er een monografie en is er een solotentoonstelling van het werk gehouden.

Na de dood van Dirk Koning (begin 1978) is Lou Loeber verhuisd naar het verzorgingstehuis De Beukelaar aan de Torenlaan. Daar hebben Peter Schatborn en ondergetekende deze kleine, tengere, op Käthe Kollwitz lijkende vrouw regelmatig opgezocht. Tijdens deze bezoeken, die altijd in de tweede helft van de middag plaatsvonden, kwamen veel bekenden van Schatborn ter sprake, die immers in 1940 naar Blaricum ver-

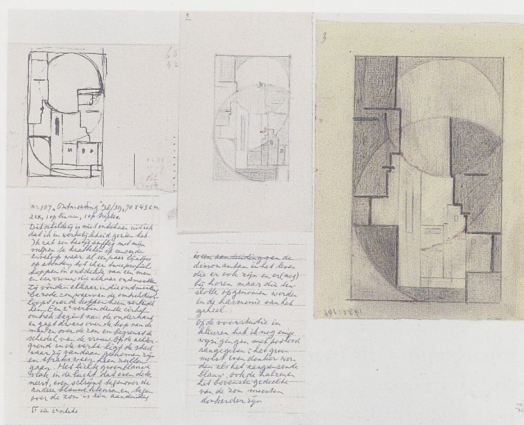


huisde en daarna jarenlang bij Naarden heeft gewoond.

Bij die gesprekken liet ze ons haar getekende oeuvre zien en legde ze uit hoe ze werkte. Ze vertelde verder over de vermenigvuldigbaarheid van haar schilderijen en hoe ze met behulp van transparante werktekeningen hetzelfde patroon overbracht op andere dragers. Ter illustratie haalde ze uit allerlei dozen en mappen, die in de betrekkelijk kleine kamer om haar heen stonden, verschillende blaadjes met getekende voorstudies van haar schilderijen te voorschijn. Al snel werd duidelijk dat, wanneer zij er niet meer zou zijn, niemand uit al die papiertjes en aantekeningen wijs zou kunnen worden. Daarom stelden wij haar voor per schilderij 'haar verhaal' op te schrijven en dat te illustreren met al die ontwerpschetsjes en studies. Door het restauratie-atelier van het Rijksprentenkabinet werden voorgesneden kartons geleverd. Op deze bladen monteerde een restaurator – overeenkomstig de instructies van Lou Loeber – al deze voorstudies tussen de teksten die zij er aanvankelijk in klad en later in het net opschreef.

Het hele project is maar gedeeltelijk voltooid, aangezien tijdens het maken van deze eigen be-





commentarieerde oevrecatalogus, zich verschillende musea aandienden die haar werk wilden exposeren. Op haar vraag aan ons of ze die invitaties wel kon aannemen, nu ze nog zoveel werk te doen had, hebben wij haar gezegd dat ze iedere kans om tentoon te stellen, moest aangrijpen. Haar werk werd daardoor op slag zeer gewild, vooral in Duitsland, waar galerie Gmurzynska in Keulen de toon had gezet.

Tijdens een van onze bezoeken deed zich een merkwaardig voorval voor waarin Peter Schatborn een hoofdrol speelde. Toen Lou Loeber ons de tekeningen liet zien die ze van familieleden had gemaakt, vertelde ze dat twee portretten, één van haar vader en één van haar moeder, niet goed waren, maar dat ze die al zolang had bewaard dat ze deze niet durfde weggooien. Peter zei: 'Als je er werkelijk niet achter staat, kun je ze beter verscheuren', waarop hij – tot haar volle tevredenheid – beide bladen versnipperde. Aan het eind van de middag liet ze ons uit en bedankte voor de oplossing die Peter haar geboden had.

Na haar dood, op 2 februari 1983, is de niet voltooide, commentarieerde oevrecatalogus – overeenkomstig haar laatste wil – aan het Rijksprentenkabinet overgedragen. Al eerder had die instelling een keuze mogen maken uit haar grafiek en haar tekeningen. Daarmee was het werk van een kunstenaar die de overgang van de figuratieve naar de non-figuratieve kunst markeert, ook vertegenwoordigd in de verzameling van het Rijksprentenkabinet.

Freek Heijbroek

## Japanse prentkunst uit de twintigste eeuw: de gevolgen van een boek en een tentoonstelling

HASHIGUCHI GOYŌ

(Kagoshima 1880-1921 Tokio)

*Zich poederende vrouw*, 1918

Kleurenhouwsnede, 502 x 367 mm.

Gedateerd en gesigneerd midden rechts:

*Taishō shichinen Goyō ga* en het ronde kunstenaarszegel Goyō.

Inv.nr. RP-P-2001-2.

Bij het verzamelen van Japanse grafiek heeft het Rijksprentenkabinet zich lange tijd beperkt tot de klassieken. Pas in de jaren voorafgaand aan de publicatie van deel 5 van de bestandscatalogus, *The Age of Yoshitoshi*, in 1990, is er welbewust naar gestreefd om een groep representatieve werken uit de late 19de en vroege 20ste eeuw bijeen te brengen. Sommige kwamen het museum binnen als schenking, andere werden gekocht op initiatief van conservator Jan Piet Filedt Kok, die bepaalde lijnen in de ontwikkeling van de Japanse prentkunst in de verzameling tot in de moderne tijd wilde doortrekken. Kunstenaars uit de zo genoemde *shin hanga*-beweging, die een heropleving van de Japanse prent nastreefden in de eerste decennia van de 20ste eeuw, waren slechts mondjesmaat vertegenwoordigd. Eerlijk gezegd was het ook moeilijk een overzicht te krijgen van hetgeen die beweging had opgeleverd, omdat het materiaal slechts ten dele en zeer verspreid was gepubliceerd. Een *eye-opener* voor velen was de British Museum-catalogus *The Japanese print since 1900. Old Dreams and New Visions* door Lawrence Smith uit 1983.

Een enorme impuls ging vervolgens uit van de monumentale publicatie *The New Wave. Twentieth-century Japanese prints from the Robert O. Muller Collection* in 1993. De verschijning van het boek, enkele jaren na het aantreden van Peter Schatborn als hoofd van het Rijksprentenkabinet, werd kracht bijgezet met een grote tentoonstelling in het Rijksmuseum voor Volkenkunde in Leiden, een initiatief van Chris Uhlenbeck, prenthandelaar en uitgever. Peter en ik reisden er op een zaterdag naar toe en dat werd een inspirerend bezoek. De confrontatie met allerlei onbekende kunstenaars en nieuwe stijlen met een evident artistiek belang leidde tot het besluit om nadrukkelijker dan tevoren aandacht te geven aan een aantal verrassende 20ste-eeuwse prentmakers. Dit



heeft intussen geresulteerd in een aanzienlijke reeks aankopen en schenkingen.

Van Torii Kotondo (1900-1976) bracht Peter zelf een houtsnede mee van een koeriersreis naar Japan, *Een vrouw met een parasol* inclusief een afdruk van het sleutelblok. Maar verreweg de meeste prenten werden verworven van westerse handelaren. Zij weten intussen ook dat het museum geïnteresseerd is. Gekocht werden belangrijke uitgaven in boekvorm van Kamisaka Sekka (onder andere de complete *Momoyogusa*) en Takeuchi Seihô (de reeks *Twaalf tekens van de dierenriem* en *Seihô ippinshu* met weergaven in prent van schilderijen van de meester) en bladen van een keur aan kunstenaars die in *The New Wave* vertegenwoordigd zijn, van Kobayashi Kiyochika en Natori Shunsen tot Kawase Hasui. Van een particulier ontving het museum een prachtig 'process book' waarin de vele stadia zijn weergegeven die leiden tot een veelkleurige houtsnede van Hasui. Ook de aanvaarding van de schenking van Jan Perrée bestaande uit zijn formidabele collectie houtsneden en schilderijen van Ohara Koson in 1999 past in dit beleid. Het oeuvre van die meester kan nu in het Rijksprentenkabinet

met als gids de uitgave *Crows, Cranes & Camellias. The Natural World of Ohara Koson* (Leiden 2001) zeer uitvoerig bestudeerd worden.

Yoshitoshi werd intussen niet vergeten. Verschillende van zijn ondervetegenwoordigde dip-tieken en triptieken deden hun intrede in de verzameling waaronder een spectaculaire afdruk van het dramatische drieluik *Fujiwara Yasumasa fluitspelend bij maanlicht* uit 1883. Zeer bevredigend was de aankoop van twee meesterwerken van Hashiguchi Goyô (1880-1921), zijn *Jonge vrouw in zomerkimono* uit 1920 en de kapitale *Zich poederende vrouw* van twee jaar eerder (afb.). De prent staat in de traditie van de sensuele close-ups van vrouwen die teruggaat tot Utamaro. Technisch is het blad zeer verfijnd. Zo is er gebruik gemaakt van mica voor de achtergrond en van goudpoeder voor het motief op de handspiegel; er is blinddruk waarneembaar en de kimono vertoont *bokashi*, verloop in de inkt waardoor de ruimtelijkheid is geaccentueerd. De afdruk is uitzonderlijk goed bewaard: hij werd dan ook verworven van de erven van degene die de prent omstreeks 1920, toen Goyô nog leefde, in Tokio had gekocht, de eerste conservator Aziatische Kunst van het Metropolitan Museum of Art in New York, Sigisbert Bosch-Reitz (1860-1938).

Ger Luijten

