Herbert Henkels

Cézanne en Van Gogh in het Rijksmuseum voor Moderne Kunst in Amsterdam: de collectie van Cornelis Hoogendijk (1866–1911)

aan Marko Ernest Jessica

Inleiding

Herinneringen van kunsthandelaren geven meestal inzicht in belangrijke aspecten van het kunstbedrijf die men op een andere manier maar moeilijk te weten kan komen. De memoires van de Parijse kunsthandelaar Ambroise Vollard (1867–1939) zijn in die zin voorbeeldig. Hij vertelt prachtige verhalen over verzamelaars, over de eigenaardigheden van kunstenaars èn vooral over zichzelf.[1] De verhalen die over hem de ronde doen zijn legio. De kunsthandelaar die eigenlijk helemaal geen kunsthandelaar wilde zijn en zich dikwijls zeer uitzonderlijk gedroeg. Als iemand zijn winkel binnenkwam, besteedde hij nauwelijks aandacht aan wat een potentiële klant zou kunnen zijn, maar bleef òf ongeïnteresseerd zijn krantje lezen, òf vervolgde zijn middagslaapje. Bepaald niet het dynamische, wervende dat elke kunsthandelaar zou moeten hebben, wil hij de jongste kunst aantrekkelijk maken voor de verzamelaars. Toch was het Vollard die ervoor gezorgd heeft dat de avantgarde kunst van de jaren negentig, en ook die van de kubisten, aan de man werd gebracht.
Hier en daar in zijn herinneringen lezend, kan men zich met de schrijver vermaken over de naïviteit van verzamelaars èn kunstenaars. Enkele bladzijden wijdt Vollard aan een 'Hollander'. Boeiend maar ook enigszins fantastisch is het verhaal dat Vollard zo smeuïg over de Hollander weet te vertellen. Deze kwam per abuis de winkel van Vollard binnen – schuilend voor de regen – en wilde wel, na veel zwijgen, een gesprek met de kunsthandelaar aangaan. Vollard beschrijft waar de discussie over ging: wie is de grootste schilder van het ogenblik? Volgens de Hollander is dat Steinlen (1859–1923). Vollard verkoopt aan de Hollander alle Steinlens die hij maar te pakken kan krijgen. Vervolgens komt Charles Maurin (1854–1914) ter sprake en weer zorgt Vollard ervoor dat de Hollander zoveel mogelijk werk van deze kunstenaar van hem koopt. Maar dan gebeurt er iets dat typerend is voor de verhalenverteller Vollard: hij overtuigt de Hollander ervan dat er niet zo iets bestaat als 'de grootste schilder', maar dat er een hele groep kunstenaars is wier werk tot het beste van dat ogenblik behoort. Door het trekken van lootjes uit een hoed met de namen van kunstenaars erop, bepaalt de Hollander dan van welke kunstenaars hij werk aan zijn verzameling wil toevoegen: Van Gogh, Monet, Renoir en Gauguin. En, voegt Vollard eraan toe, hij nam bovendien dertig werken van Cézanne mee!
Overspeelde Vollard zich hier als verhalenverteller? Het is toch ondenkbaar dat er ooit een Nederlander zou zijn geweest die rond de eeuwwisseling dertig werken van Cézanne in zijn verzameling zou hebben gehad! Een ongelofelijke en ongeloofwaardige geschiedenis. Maar het verhaal van Vollard was nog niet af. Hij vertelt dat jaren na deze gebeurte-

nis een andere Nederlander hem vertelde over een raar type in Den Haag die het vermogen van de familie 'verkwanseld' had door vele waardeloze kunstwerken aan te kopen. De familie had daarop besloten de arme man in een inrichting te stoppen om zo tenminste iets van het familievermogen te redden. Een passender einde voor een verhaal van Vollard bestaat er niet! Het is bekend dat hij voortdurend de mythe verbreidde dat alleen kinderen en gekken de kunst van de eigen tijd konden begrijpen. Het ligt voor de hand te concluderen dat Vollard dit verhaal vertelde juist om deze mythe nog eens te versterken. Enige waarheid of feitelijkheid kon er toch in een dergelijk verhaal niet zitten.
In Vollards biografie van Cézanne komt eveneens een Hollander voor, maar ook dit verhaal lijkt ontsproten aan de fantasie van de schrijver. Tijdens een bezoek aan Cézanne in Aix-en-Provence vertelt Vollard dat hij juist drie werken van hem aan een Hollander heeft verkocht. Als reactie daarop gaat de schilder uitvoerig in op een bezoek dat hij aan het Rijksmuseum in Amsterdam gebracht zou hebben, waar hij zich geërgerd zou hebben aan de massa's toeristen voor de *Nachtwacht*. Het is bekend dat Cézanne nooit in Nederland is geweest, laat staan dat hij ooit de *Nachtwacht* in Amsterdam zou hebben gezien. Ook hier moet de conclusie zijn dat Vollard bij voorkeur Hollanders gebruikt om zijn fantasie de vrije loop te laten.[2]
Ter gelegenheid van het feit dat de 'Meester van Aix' dertig jaar tevoren was overleden, stelde de kunsthistoricus Lionello Venturi in 1936 een oeuvrecatalogus van het werk van de schilder samen.[3] Bij alle werken vermeldde Venturi tot welke collectie ze ooit hadden behoord. Hierdoor kan men zich een beeld vormen hoe een kunstwerk, na het atelier te hebben verlaten, vaak een lange reis maakt. Collecties van verzamelaars vormen steeds weer een 'stilleven'. Delen daarvan krijgen, nadat de verzameling uiteen is gevallen, weer een plaats in een ander stilleven. Een verzamelaar concipieert zijn stilleven en geeft daarmee vorm aan zijn esthetische opvattingen. Vollard komt natuurlijk zeer vaak voor als eerste bezitter. Als volgende eigenaar vermeldt Venturi maar liefst vierendertig maal òf 'C. Hoogendijk, Den Haag', òf 'Mevr. van Blaaderen-Hoogendijk'. Uit het feit dat deze mysterieuze Hoogendijk steeds als tweede eigenaar wordt vermeld, kan men afleiden dat de betreffende werken rond de eeuwwisseling in zijn bezit moeten zijn geweest. De meeste kan men nu in de mooiste openbare verzamelingen in Europa en de Verenigde Staten genieten.
Is het mogelijk dat stillevens – verzamelingen – volledig verdwijnen, zich als het ware oplossen zonder dat het ooit mogelijk is de esthetische opvattingen van de verzamelaar te reconstrueren?
De catalogus van *Alle schilderijen van het Rijksmuseum te Amsterdam* biedt de mogelijkheid na te gaan tot welke verzameling de afzonderlijke werken, vóór ze eigendom werden van die instelling, hebben behoord. De verzameling van het Rijksmuseum is immers net zo'n stilleven waarin elk werk weer op een andere manier functioneert dan in de voorgaande verzameling waartoe het heeft behoort. De inleiding tot deze catalogus vermeldt dat de verzameling van het Rijksmuseum werd verrijkt door een schenking van 53 schilderijen, vooral uit de vijftiende, zestiende en zeventiende eeuw, door ene C. Hoogendijk. Dit was echter niet alles: *Maar 12 Cézanne's, en 4 Van Gogh's waren tentoongesteld en 13 Cézanne's en 2 Van Gogh's – om nog maar te zwijgen over 10 Courbet's, 5 Renoir's en 2 Monet's – bevonden zich in depot.*[4]
De feitelijke vermeldingen door Venturi en in de catalogus van het Rijksmuseum maken duidelijk dat er een omvangrijke verzameling Hoogendijk heeft bestaan waarover tot nu toe vrijwel niets bekend was. Op grond van deze gegevens moet het mogelijk zijn iets meer te weten te komen over deze collectie en misschien ook over de verzamelaar en zijn esthetische opvattingen.[5]





Afb. 1. Cornelis Hoogendijk (1866–1911), foto op ongeveer twintigjarige leeftijd.
Afb. 2. Vader Hoogendijk (1816–1883) met zijn vier kinderen, ca. 1882; v.l.n.r. Johanna, Wilhelmina en Cornelis; bij vader op schoot Maria Ida Adriana.

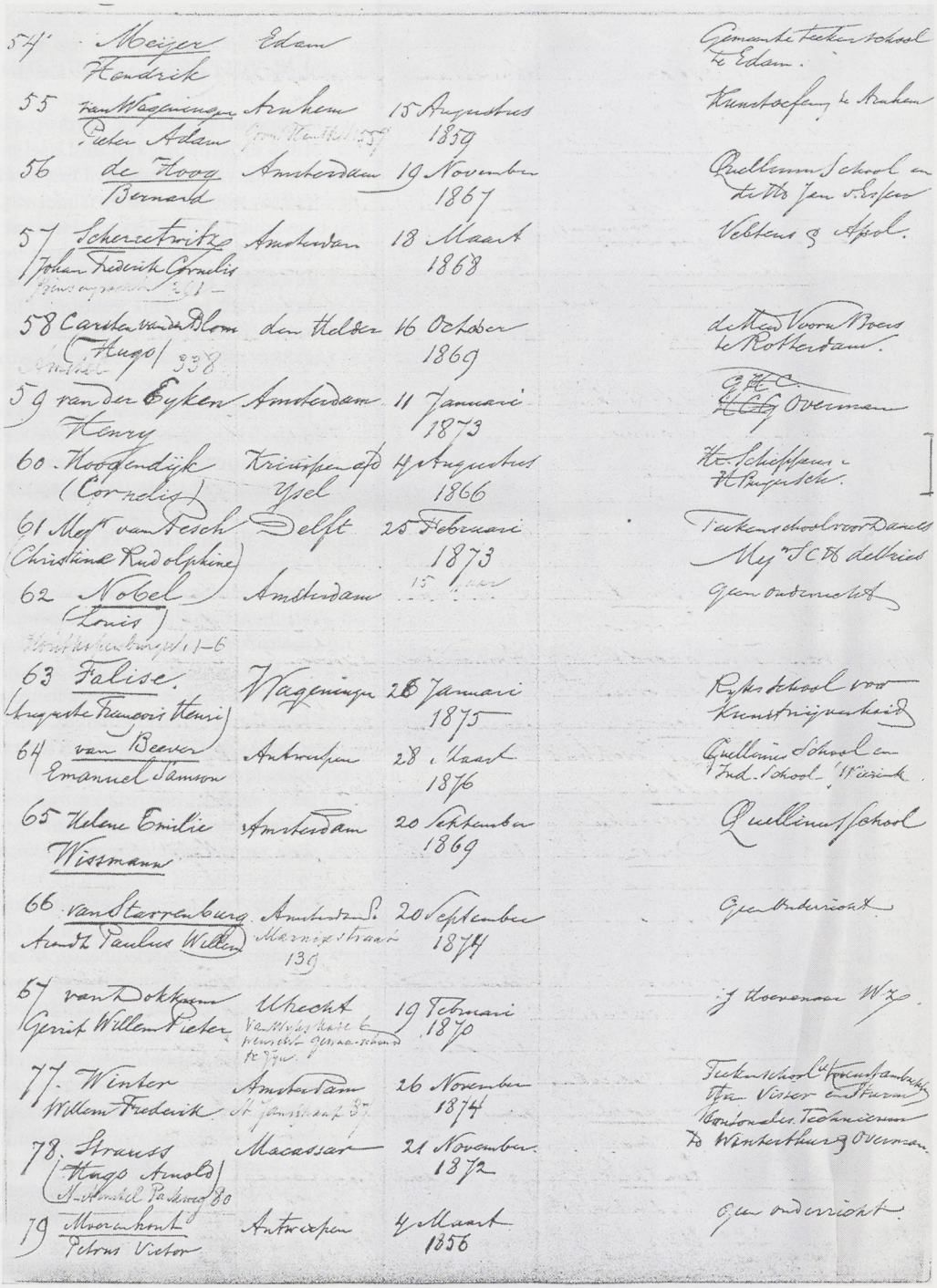
De verzamelaar en zijn collectie

Cornelis Hoogendijk werd op 4 augustus 1866 in Krimpen aan de IJssel geboren (afb. 1). Zijn vader Cornelis Dirksz. Hoogendijk (1816–1883) huwde op 1 mei 1854 de toen zeventienjarige Gerarda Hendrika Adriana de Wilde (1836–1875), uit een welgestelde familie in Krommenie. Er werden zes kinderen uit dit huwelijk geboren. De twee oudsten – Dirk (1863–1877) en Cornelis Adriaan (1865–1865) – stierven op jeugdige leeftijd, volgens de familie-overlevering aan tuberculose. Cornelis was daardoor de oudste zoon. Zijn drie jongere zusters – Wilhelmina (1868–1907), Johanna Maria (1872–1942) en Maria Ida Adriana (1874–1942) – en hijzelf verloren op zeer jonge leeftijd hun moeder in 1875. Vader Hoogendijk (afb. 2) overleed in 1883 op 66-jarige leeftijd.

Vader Hoogendijk was een welgesteld man.[6] Hij bezat veel grond, gebouwen, twee boerenhofstedes en de steenfabriek *Het Zandrak* in de Krimpenerwaard. Reeds in 1849 werd Cornelis Dirksz. tot hoogheemraad van de Krimpenerwaard benoemd. Na de dood van de dijkgraaf Bisdom van Vliet trad hij enige tijd als waarnemer op, tot hij op 20 maart 1878 formeel door de koning als oudste hoogheemraad tot dijkgraaf werd benoemd. Een maand voor zijn overlijden trad hij vrijwillig terug uit deze functie.[7]

Na het overlijden van vader Hoogendijk verhuisden de drie dochters naar Gouda, waar zij door een tante en een gouvernante opgevoed werden. Het vroegtijdig overlijden van de eerste twee kinderen en het voortijdig wegvallen van de beide ouders schijnt diepe wonden te hebben geslagen bij de overgebleven kinderen. De oudste zoon – Cornelis – zat sedert 1880 op school in Rotterdam en woonde daar tot zijn zeventiende. Daarna verbleef hij in 1885 voor korte tijd bij zijn zusters in Gouda.[8] Op 24 september 1887 liet hij zich aan de Rijksuniversiteit in Leiden inschrijven als student in de rechtsgeleerdheid. Daar deed hij op 1 oktober 1888 zijn kandidaatsexamen en op 20 april 1891 zijn doctoraal.[9]

Afb. 3. Pagina uit het aanmeldingsboek voor leerlingen van de Rijksacademie voor het jaar 1891–'92. Hoogendijk staat ingeschreven onder nummer 60. Archief Rijksacademie, Rijksarchief in de Provincie Noord-Holland, Haarlem.



57 Meijer Hendrik — Edam — Gemeente teeken school te Edam.

55 van Wageningen Pieter Adam — Arnhem — 15 Augustus 1870 — Kunstoefening te Arnhem

56 de Hoog Bernard — Amsterdam — 19 November 1867 — Quellinus School en de Wed. Jan v. Speijen

57 Scheurleer Johan Frederik Gualtis — Amsterdam — 18 Maart 1868 — Vebbens & Apol.

58 Carsten van der Blom (Hugo) — den Helder — 16 October 1869 — de Heer Voorn Boers te Rotterdam.

59 van der Eyken Henry — Amsterdam — 11 Januari 1873 — [illegible] Overman

60 Hoogendijk (Cornelis) — Krimpen a/d Yssel — 4 Augustus 1866 — Hr. Schepman & Hr. Bupatsch.

61 Mej. van Resch (Christine Rudolphine) — Delft — 25 Februari 1873 — Teekenschool voor Dames Mej. J.C.H. de Bruin

62 Nobel (Louis) — Amsterdam — 15 [illegible] — Geen onderricht

63 Falise (Hyacinthe François Henri) — Wageningen — 28 Januari 1875 — Rijks school voor Kunstnijverheid

64 van Beever Emanuel Samson — Antwerpen — 28 Maart 1876 — Quellinus School en Ind. School 't Vierick.

65 Helene Emilie Wissmann — Amsterdam — 20 September 1869 — Quellinus School

66 van Starrenburg Arndt Paulus Willem — Amsterdam Marnixstraat 135 — 20 September 1874 — Geen Onderricht

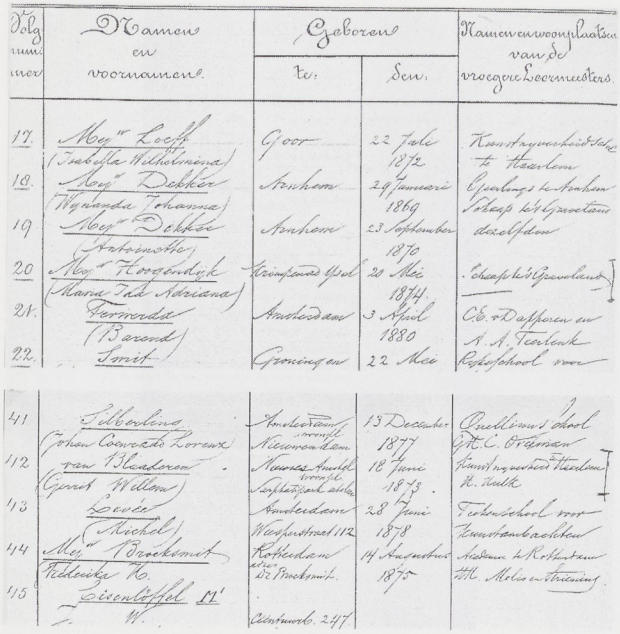
67 van Dokkum Gerrit Willem Pieter — Utrecht Van Weijs Hoek & Wijnkoopersgracht Gemeente-tekenaar te Zijst. — 19 Februari 1870 — J. Hoevenaar W.z.

77 Winter Willem Frederik — Amsterdam St. Jansstraat 37 — 26 November 1874 — Teken School Kunstambachten Etsen Victor en Furman Benevens Teekenaren De Winterthurs Overman

78 Strauss (Hugo Arnold) — Macassar — 21 November 1872 — [illegible]

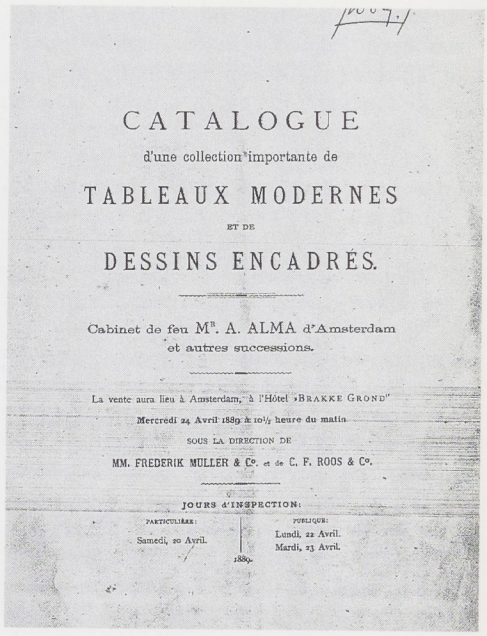
79 Moerenhout Petrus Victor — Antwerpen — 4 Maart 1856 — Geen onderricht

Ook Riet Hoogendijk en haar toekomstige echtgenoot G. W. van Blaaderen waren vlak voor de eeuwwisseling beiden ingeschreven als leerling van de Rijksacademie (resp. volgnummer 20 en 42).



Volg nummer	Namen en voornamen	Geboren te:	Geboren den:	Woonplaats van de vroegere Leermeesters
17.	Mej.r Locff (Isabella Wilhelmina)	Goor	22 Juli 1872	Kostschoolhoudster te Haarlem
18.	Mej.r Dekker (Wijnanda Johanna)	Arnhem	29 Januari 1869	Opvoedings-tehuis te Arnhem / Schaap 1 b/d Gravestraat
19	Mej.r Dekker (Antonetta)	Arnhem	23 September 1870	dezelfde
20	Mej.r Hoogendijk (Maria Ida Adriana)	Driehuizen (Pol	20 Mei 1874	Scheepstr. 1 b/d Groenelaan
21.	Formsma (Baard)	Amsterdam	3 April 1880	C.B. v.d. Sappen en A.A. Teerlenk
22.	Smit	Groningen	22 Mei	Polytechnische school voor
41	Felderhof Johan Conrado Lorenz van Blaaderen (Gerrit Willem)	Amsterdam Nieuwendam	13 December 1877	Openbare School / G.C. Oosterman
112		Kennemerland Santpoort	18 Juni 1873	Kunstinrichting Haarlem / H. Tuik
113	Lever (Rachel)	Amsterdam	28 Juni	Teekenschool voor Kunstambachten
114	Mej.r Broekmeijer Hendrika C.	Rotterdam	14 Augustus	Academie te Rotterdam
115	Eisenloffel M.r W.	Centrumb. 247		

Omslag van een veilingcatalogus uit 1889. Op deze veiling, bij Frederik Muller, deed Hoogendijk vermoedelijk zijn eerste aankopen.



CATALOGUE

d'une collection importante de

TABLEAUX MODERNES

ET DE

DESSINS ENCADRÉS.

Cabinet de feu M.R A. ALMA d'Amsterdam
et autres successions.

La vente aura lieu à Amsterdam, à l'Hôtel »BRAKKE GROND"
Mercredi 24 Avril 1889 à 10½ heure du matin
SOUS LA DIRECTION DE
MM. FREDERIK MULLER & Co. et de C. F. ROOS & Co.

JOURS d'INSPECTION:

PARTICULIÈRE:	PUBLIQUE:
Samedi, 20 Avril.	Lundi, 22 Avril.
	Mardi, 23 Avril.

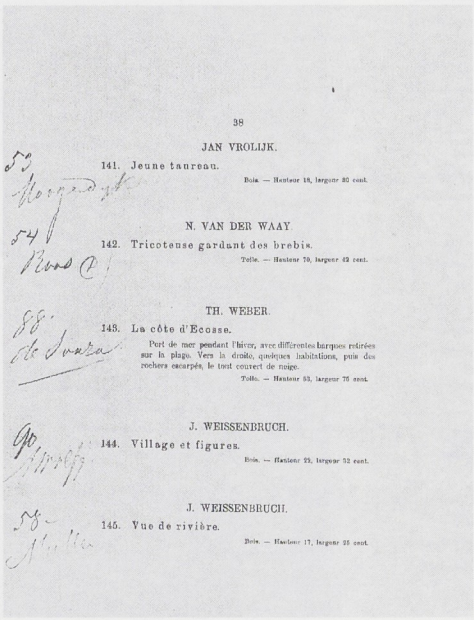
1889.

Enkele maanden na het afsluiten van zijn universitaire studie liet hij zich inschrijven als leerling aan de Rijksacademie van Beeldende Kunsten in Amsterdam voor het studiejaar 1891–1892. Het register met de inschrijvingen van leerlingen vermeldt dat Cornelis voordien les had gehad van P. Schipperus (1840–1928).[10] Deze schilder was lange tijd leraar aan de Rotterdamsche Academie van Beeldende Kunsten en is nu nog vooral bekend om zijn gezichten op de haven van Rotterdam. Cornelis moet dus tijdens zijn middelbare schooltijd al een talent hebben gehad voor teken- en schilderkunst. Lang is hij niet ingeschreven geweest aan de Rijksacademie in Amsterdam, want in 1893 vestigde hij zich al in Den Haag.[11] Uit een geannoteerde catalogus van een veiling te Amsterdam blijkt dat Hoogendijk al in 1889 zijn eerste kunstwerken heeft gekocht, dus in de tijd dat hij nog rechten studeerde in Leiden.

Vanaf die tijd was één van de belangrijkste aktiviteiten van Hoogendijk het voeren van het beheer over kapitaal en goederen van zijn ouders.[12] Als bewindvoerder – ook ten bate van zijn zusters – verleende hij als belegging vele hypothecaire leningen met vooral woonhuizen als onderpand. Na als onderhuurder op verschillende adressen in Den Haag gewoond te hebben, betrok hij in 1898 een kapitaal woonhuis aan de Bezuidenhoutseweg. Hoogendijk ging hier met zijn twee zusters – Johanna Maria en Maria Ida Adriana (Riet) – wonen. Na het huwelijk van zijn oudste zuster Wilhelmina met de advocaat Ferdinand Kranenburg (1870–1949) in 1895, vestigden dezen zich in Amsterdam.[13] Maria Ida Adriana was daar enkele jaren ingeschreven als leerling van de Rijksacademie van Beeldende Kunsten (afb. 3). Ook na haar vestiging in Den Haag zette zij haar studie voort.[14] Het woonhuis aan de Bezuidenhoutseweg was uitermate geschikt om de nieuwste aanwinsten van Cornelis ook daadwerkelijk aan de grote wanden te tonen, en bood ook voldoende opslagruimte om de steeds groeiende collectie te herbergen (afb. 4 en 5).

In deze jaren – 1898 en 1899 – moet de collectie enorm zijn toegenomen. Begin 1900 werd Hoogendijk door een acute psychose – waarschijnlijk tijdens een verblijf in Parijs – overvallen.[15] Na terugkeer in Nederland werd hij door een Zwitserse hoogleraar onder-

Twee veilingcatalogi waarin enkele aankopen van Hoogendijk vermeld staan.



38

JAN VROLIJK.

141. Jeune taureau.
Bois. — Hauteur 18, largeur 30 cent.

N. VAN DER WAAY.

142. Tricoteuse gardant des brebis.
Toile. — Hauteur 70, largeur 42 cent.

TH. WEBER.

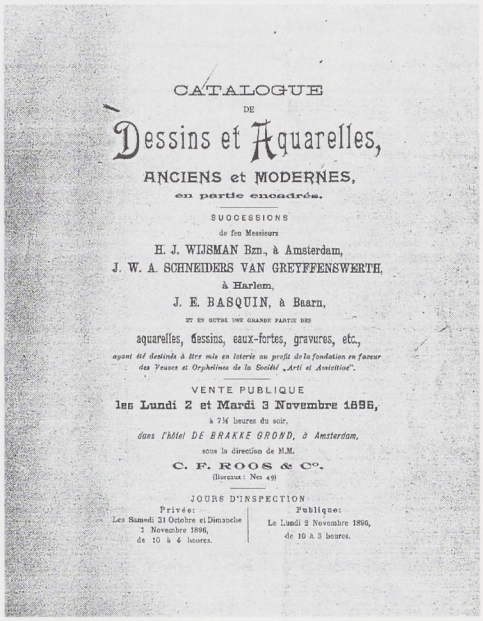
143. La côte d'Ecosse.
Port de mer pendant l'hiver, avec différentes barques retirées sur la plage. Vers la droite, quelques habitations, puis des rochers escarpés, le tout couvert de neige.
Toile. — Hauteur 53, largeur 76 cent.

J. WEISSENBRUCH.

144. Village et figures.
Bois. — Hauteur 23, largeur 32 cent.

J. WEISSENBRUCH.

145. Vue de rivière.
Bois. — Hauteur 17, largeur 25 cent.



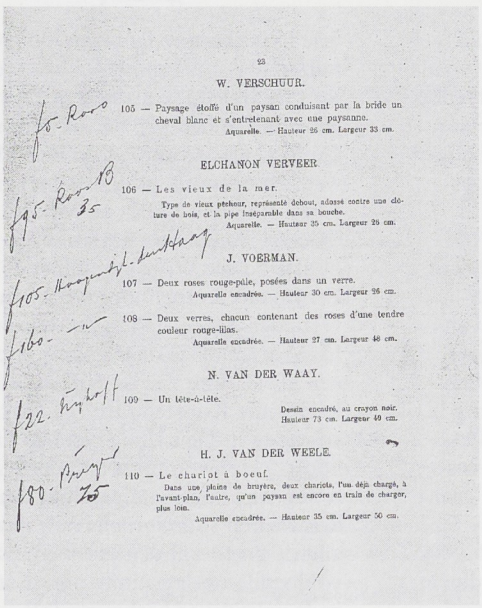
CATALOGUE
DE
Dessins et Aquarelles,
ANCIENS et MODERNES,
en partie encadrés.

SUCCESSIONS
de feu Messieurs
H. J. WIJSMAN Bzn., à Amsterdam,
J. W. A. SCHNEIDERS VAN GREYFFENSWERTH,
à Harlem,
J. E. BASQUIN, à Baarn,
ET EN OUTRE UNE GRANDE PARTIE DES
aquarelles, dessins, eaux-fortes, gravures, etc.,
ayant été destinés à être mis en loterie au profit de la fondation en faveur des Veuves et Orphelines de la Société „Arti et Amicitiae".

VENTE PUBLIQUE
les Lundi 2 et Mardi 3 Novembre 1896,
à 7½ heures du soir,
dans l'hôtel DE BRAKKE GROND, à Amsterdam,
sous la direction de MM.
C. F. ROOS & Co.
(Numéros: Nos 49)

JOURS D'INSPECTION

Privée:	Publique:
Les Samedi 31 Octobre et Dimanche 1 Novembre 1896, de 10 à 4 heures.	Le Lundi 2 Novembre 1896, de 10 à 3 heures.



23

W. VERSCHUUR.

105 — Paysage étoffé d'un paysan conduisant par la bride un cheval blanc et s'entretenant avec une paysanne.
Aquarelle. — Hauteur 26 cm. Largeur 33 cm.

ELCHANON VERVEER.

106 — Les vieux de la mer.
Type de vieux pêcheur, représenté debout, adossé contre une clôture de bois, et la pipe inséparable dans sa bouche.
Aquarelle. — Hauteur 25 cm. Largeur 26 cm.

J. VOERMAN.

107 — Deux roses rouge-pâle, posées dans un verre.
Aquarelle encadrée. — Hauteur 30 cm. Largeur 26 cm.

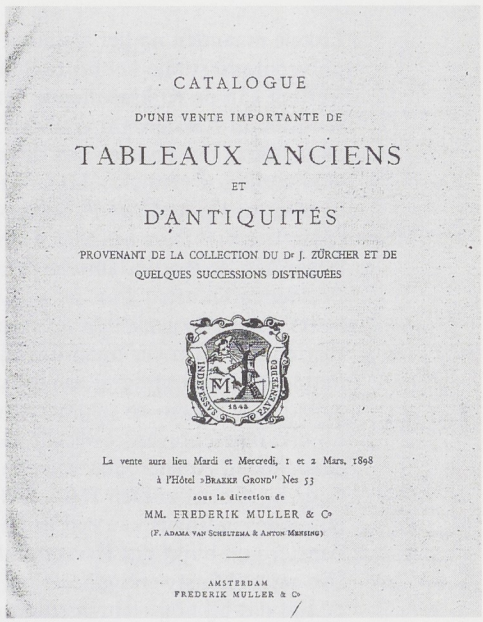
108 — Deux verres, chacun contenant des roses d'une tendre couleur rouge-lilas.
Aquarelle encadrée. — Hauteur 27 cm. Largeur 46 cm.

N. VAN DER WAAY.

109 — Un tête-à-tête.
Dessin encadré, au crayon noir.
Hauteur 73 cm. Largeur 49 cm.

H. J. VAN DER WEELE.

110 — Le chariot à boeuf.
Dans une plaine de bruyère, deux chariots, l'un déjà chargé, à l'avant-plan, l'autre, qu'un paysan est encore en train de charger, plus loin.
Aquarelle encadrée. — Hauteur 35 cm. Largeur 50 cm.

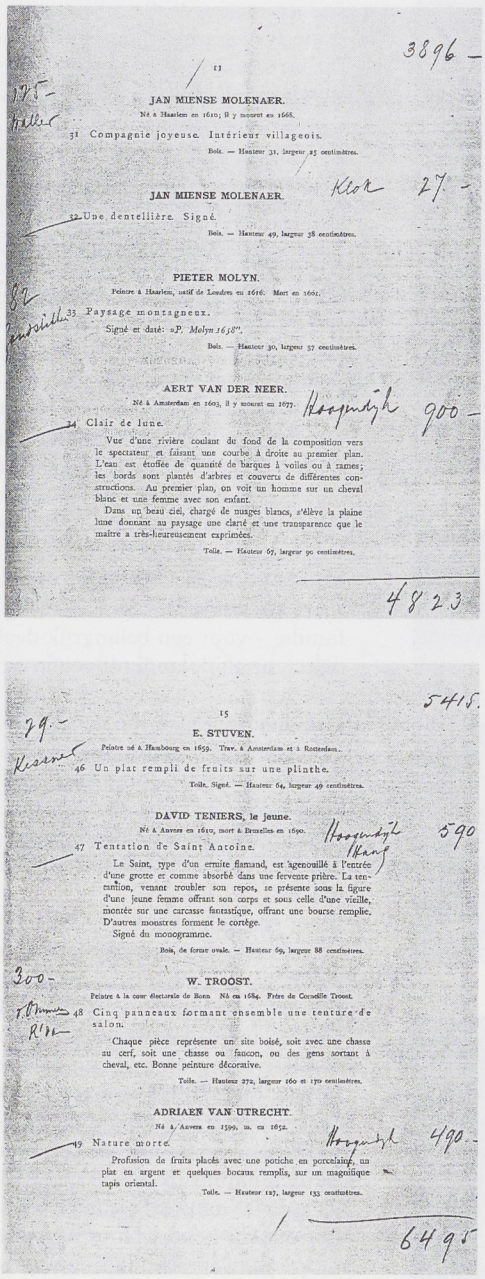


CATALOGUE
D'UNE VENTE IMPORTANTE DE
TABLEAUX ANCIENS
ET
D'ANTIQUITÉS
PROVENANT DE LA COLLECTION DU Dr J. ZÜRCHER ET DE QUELQUES SUCCESSIONS DISTINGUÉES

La vente aura lieu Mardi et Mercredi, 1 et 2 Mars, 1898
à l'Hôtel »Brakke Grond" Nos 53
sous la direction de
MM. FREDERIK MULLER & Co
(F. Adama van Scheltema & Anton Mensing)

AMSTERDAM
FREDERIK MULLER & Co

Afb. 4. Bezuidenhoutseweg in Den Haag, ca. 1900. Gemeentearchief Den Haag.



11

JAN MIENSE MOLENAER.

Né à Haarlem en 1610; il y mourut en 1668.

31 Compagnie joyeuse. Intérieur villageois.

Bois. — Hauteur 31, largeur 25 centimètres.

JAN MIENSE MOLENAER.

32 Une dentellière. Signé.

Bois. — Hauteur 49, largeur 38 centimètres.

PIETER MOLYN.

Peintre à Haarlem, actif de Londres en 1616. Mort en 1661.

33 Paysage montagneux.

Signé et daté: «P. Molyn 1638».

Bois. — Hauteur 30, largeur 37 centimètres.

AERT VAN DER NEER.

Né à Amsterdam en 1603, il y mourut en 1677.

34 Clair de lune.

Vue d'une rivière coulant du fond de la composition vers le spectateur et faisant une courbe à droite au premier plan. L'eau est étoffée de quantité de barques à voiles ou à rames; les bords sont plantés d'arbres et couverts de différentes constructions. Au premier plan, on voit un homme sur un cheval blanc et une femme avec son enfant.

Dans un beau ciel, chargé de nuages blancs, s'élève la plaine lune donnant au paysage une clarté et une transparence que le maître a très-heureusement exprimées.

Toile. — Hauteur 67, largeur 90 centimètres.

15

E. STUVEN.

Peintre né à Hambourg en 1659. Trav. à Amsterdam et à Rotterdam.

46 Un plat rempli de fruits sur une plinthe.

Toile. Signé. — Hauteur 64, largeur 49 centimètres.

DAVID TENIERS, le jeune.

Né à Anvers en 1610, mort à Bruxelles en 1690.

47 Tentation de Saint Antoine.

Le Saint, type d'un ermite flamand, est agenouillé à l'entrée d'une grotte et comme absorbé dans une fervente prière. La tentation, venant troubler son repos, se présente sous la figure d'une jeune femme offrant son corps et sous celle d'une vieille, montée sur une carcasse fantastique, offrant une bourse remplie. D'autres monstres forment le cortège.

Signé du monogramme.

Bois, de forme ovale. — Hauteur 69, largeur 88 centimètres.

W. TROOST.

Peintre à la cour électorale de Bonn. Né en 1684. Frère de Cornélie Troost.

48 Cinq panneaux formant ensemble une tenture de salon.

Chaque pièce représente un site boisé, soit avec une chasse au cerf, soit une chasse au faucon, ou des gens sortant à cheval, etc. Bonne peinture décorative.

Toile. — Hauteur 272, largeur 160 et 170 centimètres.

ADRIAEN VAN UTRECHT.

Né à Anvers en 1599, m. en 1652.

49 Nature morte.

Profusion de fruits placés avec une potiche en porcelaine, un plat en argent et quelques bocaux remplis, sur un magnifique tapis oriental.

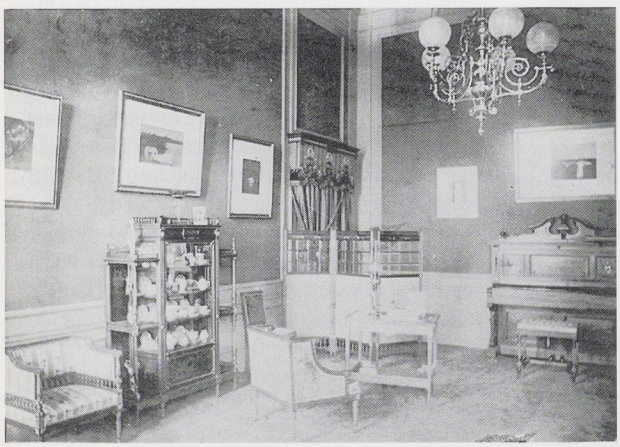
Toile. — Hauteur 127, largeur 133 centimètres.

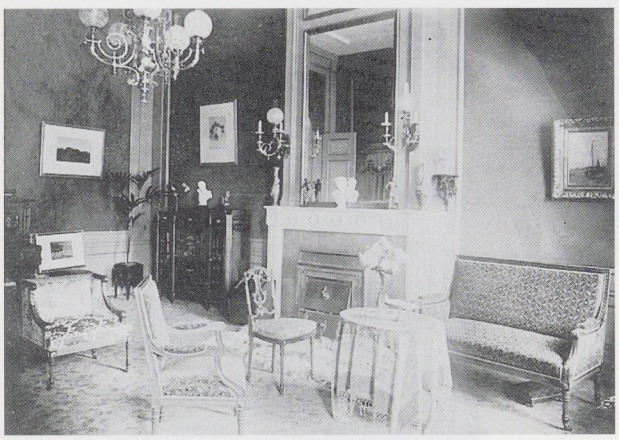
zocht. Waarschijnlijk op diens advies werd Hoogendijk op 27 februari 1900 opgenomen in de psychiatrische inrichting 'Veldwijk' te Ermelo.[16] Dat was toen één van de modernste instellingen op dat gebied in Nederland.[17] De moderne stad werd toen vaak als een van belangrijkste veroorzakers gezien van acute neuroses en psychoses. Vandaar dat de inrichting in een landelijke omgeving was gesitueerd – ver van de stad – terwijl de patiënten in betrekkelijk kleine paviljoens – gebouwd in een rustieke, landelijke stijl – verspreid over het bosrijke terrein werden ondergebracht. Er zijn aanwijzingen dat de familie ervan overtuigd was dat het ziektebeeld langzaam zou verbeteren. Pas in 1902 werd zwager Ferdinand Kranenburg tot 'provisioneel bewindvoerder' benoemd.[18] Het collectioneren was hierdoor afgesloten; de verzameling bleef echter opgeslagen in het woonhuis aan de Bezuidenhoutseweg in Den Haag. Pas in 1905 kwam hierin verandering door het huwelijk van Riet Hoogendijk met Gerrit Willem van Blaaderen. De kans dat Cornelis op korte termijn nog zou herstellen, werd klein geacht. Riet – die de artistieke beheerster van de collectie genoemd kan worden – trof samen met haar zwager Kranenburg, die de juridische kanten verzorgde, maatregelen om een passend onderkomen voor de collectie te vinden. Eind 1906 en in 1907 werden grote delen van de collectie overgebracht naar het Rijksmuseum. Samen met directeur B. W. F. van Riemsdijk en



Afb. 5. Drie foto's van het interieur van het huis van Hoogendijk aan de Bezuidenhoutseweg 325 in Den Haag, ca. 1898; op de tweede foto kan men enkele werken van Voerman onderscheiden; op de derde foto rechts een schilderij van Jacob Maris.



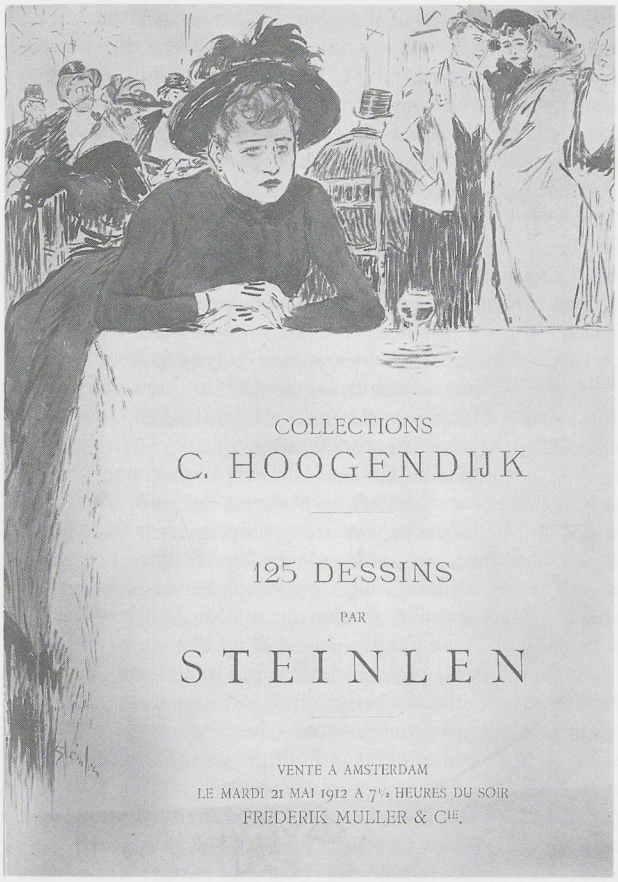


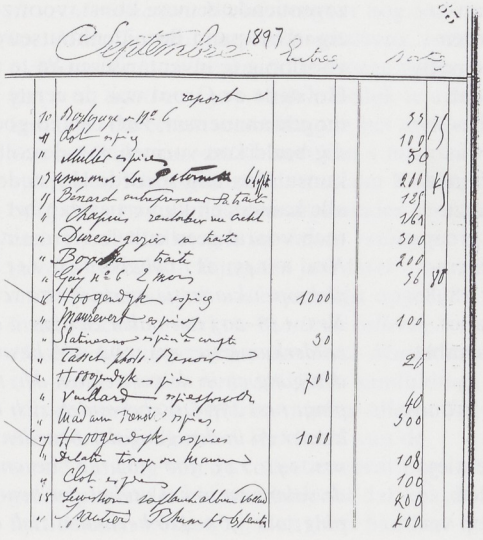


onderdirecteur Willem Steenhoff werd de collectie systematisch bekeken op kwaliteit. Na het tot stand komen van een officiële bruikleenovereenkomst werden vele werken in het Rijksmuseum geëxposeerd. Kleinere delen werden op veilingen verkocht. Cornelis Hoogendijk overleed op 27 februari 1911 in 'Veldwijk'.
De familie besloot de collectie voor het grootste deel te liquideren. De bruikleenovereenkomst met het Rijksmuseum werd beëindigd. In mei 1912 kwam het grootste deel van de collectie onder de hamer bij het veilinghuis Fred. Muller & Co. in Amsterdam. Door de uitvoerige beschrijvingen in de veilingcatalogi die toen werden samengesteld, werd pas de kwantiteit en kwaliteit van de collectie in haar volle omvang duidelijk. Het Rijksmuseum werd – op uitdrukkelijke wens van Cornelis Hoogendijk – voor alle moeite beloond met een schenking van 53 schilderijen. De keuze werd – in overleg met de familie – voor een belangrijk deel door de directeur en de onderdirecteur gemaakt.

Het samenbrengen van de collectie
Een volledige reconstructie van de collectie die Hoogendijk bijeenbracht, is zo goed als onmogelijk. Er zijn verschillende bronnen waaruit de aard van de collectie, op een bepaald moment van haar ontstaan, is op te maken.
Door een gelukkig toeval en een groot inzicht kon de pas benoemde directeur van de Dienst voor Kunsten en Wetenschappen van de gemeente Den Haag, dr. H. E. van Gelder, in 1919 de hand leggen op de verzameling veilingcatalogi van de kunsthandel Preyer, die ophield te bestaan.[19] Vele van deze catalogi zijn geannoteerd met prijzen en vaak ook met de namen van kopers! Deze werden natuurlijk alleen vermeld als Preyer ter plaatse aanwezig was geweest en de collectionneur kende. Door deze bron werd het mogelijk, waarschijnlijk een van de eerste aankopen van Hoogendijk te achterhalen. Door de annotaties in de catalogus van de veiling van 22 en 23 april 1889 in De Brakke Grond te Amsterdam, van een collectie moderne schilderijen en ingelijste tekeningen, weten we dat Hoogendijk nr. 141: *Jan Vro-*

Afb. 6a. Omslag veilingcatalogus Steinlen, 21 mei 1912.
Afb. 6b. Een pagina uit het kasboek van A. Vollard (september 1897) met de eerste aankopen van Hoogendijk.





lijk, Jeune taureau voor f 59,– verwierf. In 1892 vermeldt Preyer in de catalogus van de veiling bij Frederik Muller – gehouden op 6 en 7 februari – dat Hoogendijk twee tekeningen kocht van David Bles. In 1896 kocht Hoogendijk een pastel van H. J. Haverman op een veiling in De Brakke Grond te Amsterdam. Op dezelfde auctie verrijkte hij zijn bezit aan werk van Jan Voerman door twee ingelijste aquarellen te kopen voor respectievelijk f 105,– en f 160,–. Een waterverftekening van Willem Maris werd voor f 300,– aan de collectie toegevoegd, terwijl een blad van Willem Roelofs voor f 40,– zijn eigendom werd.

Op 1 en 2 maart 1898 kwam de collectie oude schilderijen van dr. J. Zürcher in De Brakke Grond in Amsterdam onder de hamer. Hoogendijk kocht daar een *Nachtgezicht* van Aert van der Neer voor f 490,– en een *Verzoeking van de heilige Antonius* van David Teniers de Jonge voor f 590,–.

We weten met zekerheid dat Hoogendijk op 10 juni 1897 in Parijs aanwezig was bij de veiling van de collectie van Prévost. Daar kocht hij een landschap van Corot, *Lisière d'un bois de châtaigniers (Auvergne)*. Twee jaar later was hij opnieuw in Parijs, ditmaal bij de Vente Doria (mei 1899), waar hij een stadsgezicht van Corot kocht, *Civita Castellana, rochers rouges*. Een maand daarvoor had hij een grote slag geslagen op de veiling van de collectie van Victor Desfossès, door een meesterwerk van Corot te kopen, namelijk *Soissons, vue prise de la fabrique de M. Henry*, gesigneerd en gedateerd 1833!

Een enkele maal komt het voor dat kunstenaars of hun echtgenotes precies bijhouden wanneer en aan wie er werk is verkocht. Dit is o.a. het geval met Jan Voerman (1857–1941). Op de eerste bladzijde van het zogenaamde stamboek van Voerman wordt vermeld dat Hoogendijk in september 1891 vijf werken bij hem gekocht heeft. De kunstenaar is dan nog nauwelijks buiten een kleine kring liefhebbers en bewonderaars bekend. In oktober 1895 kocht Hoogendijk wederom, nu drie werken. Zijn zwager Ferdinand Kranenburg kocht in augustus 1897 drie werken, en in februari, maart en mei 1899 nog eens bijna tien werken.[20]

Een andere bron voor het reconstrueren van de opbouw van de collectie Hoogendijk, en zo van de smaak van de collectionneur, is het opsporen van tentoonstellingscatalogi van kunstenaars van wie men een vermoeden heeft dat Hoogendijk in hen geïnteresseerd was. Eduard Karsen (1868–1941), van dezelfde generatie als Voerman en aan het begin van de jaren negentig van de vorige eeuw nog nauwelijks bekend, kreeg in 1895 zijn eerste solo-tentoonstelling bij de kunsthandel Van Wisselingh in Amsterdam.[21] Een bijzonder fraai werk, *Tuintje in avondschemering*, blijkt afkomstig van de *Heer C. Hoogendijk*. In september en oktober 1894 had Jan Voerman zijn eerste solo-tentoonstelling in Arti.[22] Ook aan deze expositie leende Hoogendijk één werk – *Noppende paarden* – uit. De verzamelaar scheen vast besloten zijn collectie een internationale allure te geven, en daarmee ook recente voortbrengselen van Nederlandse èn Franse kunst in zijn collectie vertegenwoordigd te zien.
Uit de kasboeken van de Parijse kunsthandelaar Ambroise Vollard wordt duidelijk dat Hoogendijk in 1897 maar liefst zeven maal bij hem op bezoek kwam en niet met lege handen wegging.[23] Dit herhaalde zich in 1898, terwijl in 1899 vier bezoeken geregistreerd zijn. Op 6 december 1899 haalde zijn zwager Kranenburg het laatste pakket schilderijen en tekeningen op. Uit de zeer summiere gegevens die in de kasboeken werden genoteerd – meestal alleen een algemene notitie als 'espèces' – valt wèl op te maken dat het werk van Van Gogh, Cézanne, Caillebotte, Vuillard en Steinlen zeer geliefd was bij Hoogendijk (afb. 6). Voor de kunsthandelaar Vollard was het gedrag van deze verzamelaar ongetwijfeld niet alledaags: een groep van vijftig tekeningen en schetsen van Steinlen werd door Vollard op 26 september 1898 van de kunstenaar gekocht voor 800 francs. Op 22 oktober verkocht Vollard dit ensemble voor 3000 francs aan Hoogendijk![24]
Zo is het mogelijk om uit verschillende bronnen een idee te krijgen op welke wijze Hoogendijk verzamelde en wat zijn intenties als verzamelaar waren. Hoogendijk stelde zijn verzameling samen door te kopen op veilingen of direct uit het atelier òf door werk via de kunsthandel te betrekken. Bovendien beperkte hij zijn 'jachtterrein' niet tot één veilinghuis of één kunsthandelaar.
Doordat Hoogendijks aktiviteiten aan het eind van 1899 vanwege ziekte abrupt werden afgebroken, kon aan zijn mogelijke intenties geen uitvoering worden gegeven. Het esthetische concept van deze verzamelaar, dat door zijn aankopen al vorm begon te krijgen, kon niet in al zijn aspecten gerealiseerd worden. Verzamelen betekent immers niet alleen bepaalde voorwerpen bijeenbrengen, maar het is even karakteristiek dat de oorspronkelijke uitgangspunten bijgesteld en soms zelfs geheel herzien worden.
Uit het voorgaande mag blijken hoe langzaam, in het verborgene, een collectie – een 'stilleven' – wordt geconcipieerd. We kunnen de verzamelaar leren kennen door te zien hoe hij steeds weer op verschillende plaatsen opduikt, zonder dat hijzelf als persoon grijpbaar wordt. Maar het lijkt juist om hier de vraag te stellen: hoe zag dan eigenlijk dat 'stilleven' eruit dat nooit afgemaakt zou worden, maar dat – in concept – te zien moet zijn geweest in het huis van Hoogendijk aan de Bezuidenhoutseweg?
Hofstede de Groot werd, nadat Ferdinand Kranenburg in 1902 tot 'provisioneel bewindvoerder' over zijn zwager was aangesteld, gevraagd de collectie zestiende- en zeventiende-eeuwse kunst, voor zover aanwezig in het pand Bezuidenhoutseweg 325, voorlopig te inventariseren en te taxeren.[25] Hofstede de Groot was de eerste die, naar we mogen aannemen, zich een zo goed als volledig beeld kon vormen van de collectie 'oude' kunst. Naarstig speurde Hofstede de Groot alle kamers en kamertjes van het huis af, om toch vooral geen enkele verrassing te missen: *Nrs. 1–145; 227 behalve 141, 143 bevonden zich op 't kamertje op de eerste verdieping. Nrs. 146–203 bevonden zich op 't afgeschoten zolderkamertje; nrs. 204–276 bevonden zich op den gang en in de vertrekken der 1e verdieping; nrs. 278–299 bevonden zich in de spreekkamer en in den gang der benedenverdieping; nrs. 141, 143, 300–364, 427 bevonden zich in de salons en in het atelier der beneden verdieping; nrs. 365–426 bevonden zich op den*

zolder. Alles perceel nr. 325 Bezuidenhout te 's Gravenhage.[26]
Hij inventariseerde in totaal 425 nummers, alle uit de zestiende en zeventiende eeuw. De getypte lijst van zestien foliovellen geeft een uiterst summiere beschrijving: kunstenaarsnaam, voor zover bekend, een beschrijvende titel en soms de privé-mening van Hofstede de Groot over de identiteit van de kunstenaar, daarachter een taxatiebedrag met een minimum en een maximum. Er werden geen maten opgenomen noch andere bijzondere kenmerken waardoor het betreffende werk ook later te identificeren zou zijn.[27] Toen de familie had besloten de verzameling als bruikleen onder te brengen in het Rijksmuseum en daarover overeenstemming was bereikt, werd de hele collectie oude kunst nogmaals intensief bekeken, ook vanuit een kwalitatief oogpunt. Hoe het schiftings- en afstotingsproces precies in zijn werk is gegaan, is niet duidelijk. In de inleiding van de veilingcatalogus van 1912 van de oude werken, vermeldt de veilingmeester: *La collection Hoogendijk qui fut à un moment donné la plus riche des collections particulières de Hollande, va finir de se disperser. Déjà, vers 1906, lorsque la santé du possesseur commença à décliner, une partie de ses tableaux fut mise en vente, et à diverses reprises (en 1907 et en 1908), nous fûmes chargés de mettre aux enchères bon nombre de tableaux de cette collection.* En hij voegt er nog aan toe: *Mais il restait encore de nombreux, et les meilleurs de la collection.*[28] De vroege veilingen – uit 1906 en 1907 – zijn moeilijk te achterhalen. De eerste vermelding in het archief van het Rijksmuseum dateert van 5 maart 1907. Van Riemsdijk meldt dan aan Kranenburg dat er 25 schilderijen afgezonden zijn naar Fred. Muller om *'op de a.s. veiling te worden verkocht'*. Bijna een jaar later – op 25 en 26 februari 1908 – is er een lijst opgemaakt met 109 werken *'... uit de collectie Hoogendijk toegezonden aan Fred. Muller en Co. om te worden verkocht'*.[29] De aanduiding van de werken is beperkt, meestal alleen: *'Hl. Elisabeth'* of *'Teniers'*. Het beeld van de totale omvang van de collectie wordt nog gecompliceerder als men bedenkt dat ook de familieleden werken bij zich thuis hadden.

Kranenburg bijvoorbeeld berichtte directeur Van Riemsdijk het volgende:
Hoogwelgeboren Heer!
Gaarne zal ik deze week eens komen met de lijst van H. de Groot. Door ongesteldheid is het mij echter niet mogelijk al in de eerste dagen te komen. Ik vertrouw dat U alleen het allerbeste aanvankelijk exposeert. Het kleine italiaansche Madonna en de Bourgondische edelman kunt U ook krijgen. Ze zijn reeds bij Fred. Muller, met de stukken die daar verkocht worden, en andere die ik bij mij ophang, maar door mijne ongesteldheid kon ik er geen werk van maken ze naar het Museum te zenden. Ik hoop dit nu spoedig te doen.[30]
De veiling waar het hier om gaat, kan geïdentificeerd worden doordat het exemplaar van de kunsthistoricus W. Martin de volledige naam van de collectionneur vermeldt: *Catalogue d'une grande vente de Tableaux Anciens, provenant de la Collection-H... (2e partie et de quelques autres provenances, Les 28-29 avril 1908.*[31]
Het eerste deel van deze veiling omvat in totaal 153 nummers; het tweede de nummers 154 t/m 371. Ook de auctie van oude werken op 14 mei 1912 bestaat uit twee delen, in totaal werden er 184 nummers geveild, ook weer gedeeltelijk met werken uit andere collecties.
Gaat men nu optellen, dan leidt dat tot de volgende aantallen: 25 (1907), 371 (1908), 184 (1912), totaal 580 nummers. Daarbij moet men rekenen de schenking van 48 werken van oude meesters aan het Rijksmuseum in 1912, dan zijn er 628 nummers. Daarbij zijn echter twee factoren onbekend. Ten eerste hoeveel werken uit andere collecties werden meegeveild; in de tweede plaats: er is niets bekend over de veiling uit 1906 die zo uitdrukkelijk door Frederik Muller & Co in de veilingcatalogus van 1912 genoemd wordt. Tenslotte is het aannemelijk dat vele werken helemaal niet geveild zijn, maar in de familie zijn gebleven. Dit rijmt dus in geen enkel opzicht met de 425 nummers die Hofstede de Groot in 1902 opgeeft.[32] Men mag aannemen dat Ferdinand Kranenburg enkele tientallen werken thuis had, die niet door Hofstede de Groot zijn opgenomen, maar later wel deel hebben uitgemaakt van de ver-

schillende veilingen. Ook andere familieleden zullen enige werken in hun woning hebben gehad. Een kloppend totaal zal wel nooit met zekerheid vastgesteld kunnen worden; toch zijn de verschillende opgaven niet zó onduidelijk dat men niet met enige voorzichtigheid kan beweren dat de collectie zestiende- en zeventiende-eeuwse werken uit ruim 600 werken zal hebben bestaan.

Iets bescheidener was de omvang van de collectie eigentijdse kunst, dat wil zeggen voornamelijk Franse schilderkunst van de negentiende eeuw, met een grote nadruk op werk dat ontstond in de laatste vijfentwintig jaar van die eeuw. Behalve dat er sporadisch enkele werken op tentoonstellingen verschenen – ná 1900, wel te verstaan – met de vermelding dat zij eigendom zijn van de 'Heer C. Hoogendijk' in Den Haag, krijgen we pas werkelijk enig inzicht in de omvang van dit deel van de collectie als het in bruikleen wordt gegeven aan het Rijksmuseum en daar geïnventariseerd wordt.[33]

Enige moeite met de beoordeling van de werken en de identificatie van de verschillende kunstenaars was er wel: *Maar behalve deze 93 schilderijen zijn er nog tal van stukken van moderne meesters, voorlopig in het magazijn opgeborgen, die op tentoonstelling wachten totdat de uitbouw voor moderne kunst gereed zal zijn; behalve eenige Hollandsche meesters, waaronder Matthijs en Willem Maris en Voerman, zijn vooral vele moderne Fransche vertegenwoordigd: Daumier, Troyon, Courbet, Diaz, Vollon, Daubigny, Harpignies, Renoir, Fantin-Latour, Cézanne, Henri de Groux, Sisley, Guillaumin, Vincent van Gogh, Caillebotte, Monet, Flandrin en den Engelschman Estall. Intusschen zal vóór de tentoonstelling eene nauwkeurige schifting noodig zijn, waarbij ik hoop op de hulp van deskundigen van de moderne Franse school te kunnen rekenen.*[34]

Men schijnt voortvarend te werk gegaan te zijn: al in mei 1909 werd het eerste resultaat van deze schifting ter veiling aangeboden. Op 18 mei 1909 heeft er een veiling plaats bij Fred. Muller en Co.: *Tableaux modernes, aquarelles et dessins dépendant des collections S. de S..., Mme Vve Bastert à Breukelen etc...* Een inlegvel bij deze catalogus vermeldt 21 werken van Franse meesters als: *Collection – H...*[35] De op vier bladzijden opgesomde werken komen overeen met die op een ontvangstbewijs van de firma Frederik Muller, aan het Rijksmuseum afgegeven op 24 april. Het gaat om twee werken van Corot, een Courbet, een Daubigny, twee Daumiers, een Delacroix, een Fantin-Latour, een Harpignies, een Isabey, een Millet, vier Monticelli's, een Pater, een Th. Rousseau, een Scherrewitz en drie Vollons. Het eigenaardige is dat enkele werken die toen ter veiling werden aangeboden – en het met prijzen geannoteerde exemplaar in de Kunsthistorische Bibliotheek van het Haags Gemeentemuseum vermeldt ook inderdaad voor elk werk een prijs – weer opduiken in de veilingcatalogus van mei 1912. Het is dus mogelijk dat enkele werken werden opgehouden: de meeste brengen dan, op de veiling van 1912, aanzienlijk meer op.[36]

De veilingcatalogi uit mei 1912 geven de meeste informatie over het karakter en de omvang van de collectie moderne meesters. Op 21 en 22 mei 1912 werden ter veiling bij de firma Frederik Muller aangeboden: *Tableaux modernes, aquarelles, dessins et pastels.*[37] De eerste 98 nummers vermelden schilderijen, vervolgens worden 221 nummers genoemd met aquarellen, tekeningen en pastels. De laatste nummers vermelden veertien etsen. In totaal komen er 334 nummers onder de hamer. Verschillende nummers bevatten meer dan één werk, zodat het totaal aantal werken op ongeveer 422 uitkomt.[38] Daarbij moeten we een aantal dingen bedenken. We weten niet hoeveel werken van moderne meesters er in 1906 en 1907 ter veiling werden aangeboden. Bovendien bleef een aanzienlijk aantal werken binnen de familie en werd niet ter veiling aangeboden. De belangrijkste groep was ongetwijfeld de ongeveer dertig werken van Cézanne, tenminste vier Van Goghs, een Redon, een Guillaumin, werk van Voerman, terwijl er tot op de dag van vandaag nog vele etsen, lithografieën en pastels in de familie circuleren. Op uitdrukkelijk verzoek van de verzamelaar werden in 1912 nog eens 53 werken van oude en moderne kunstenaars aan het Rijksmuseum geschonken. Het is nu vrij dui-

delijk geworden hoe de collectie, wat omvang aangaat, in elkaar zat, èn wat de verhouding van oude meesters en eigentijdse kunstenaars was. Het totale aantal werken zal rond de duizend gelegen hebben, met bij de collectie oude meesters de meeste nadruk op de schilderijen. Slechts twee tekeningen zijn tot nu toe achterhaald.
De kernen van de eigentijdse kunstenaars kunnen rond de schilderijen van Cézanne (totaal 31 schilderijen en één aquarel) en Van Gogh (16 werken, waarvan vier tekeningen) gegroepeerd worden. Grote ensembles vormen de pastels en tekeningen; daarbinnen benadrukt de groep van 125 pastels, tekeningen en lithografieën van Steinlen één belangrijk aspect van de smaak van de verzamelaar nog eens extra.
In ruim tien jaar bracht Hoogendijk deze collectie bijeen: voor Nederland, en in sommige opzichten ook in internationaal verband, een ongelofelijke prestatie. Door het beleid van de beheerders van de collectie, ná 1902, Ferdinand Kranenburg èn Hoogendijks zuster Riet, is het mogelijk geworden met behulp van de inventarissen van vooral het Rijksmuseum, èn de zeer goed gedocumenteerde veilingcatalogi van de firma Fred. Muller & Co., toch een goed inzicht te verkrijgen in het esthetisch concept van de verzamelaar.

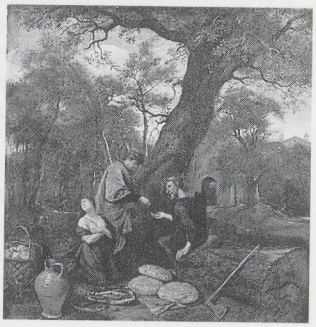
Het exposeren van de collectie

Inmiddels had de collectie die bijeengebracht was in het huis aan de Bezuidenhoutseweg een bepaalde faam gekregen in kleinere kring.
De fameuze verzamelaar van vooral werk van de Barbizon-schilders, H. W. Mesdag (1831–1915), had in ieder geval al in 1898 lucht van de collectie gekregen en was poolshoogte gaan nemen in het huis aan de Bezuidenhoutseweg. Hij schijnt daar zo van onder de indruk geraakt te zijn dat hij als voorzitter van het bestuur van het genootschap Pulchri Studio besloot in een bestuursvergadering hiervan verslag te doen: *De voorzitter zegt* [dat] *hij den Heer Hoogendijk bezocht heeft en deze gaarne bereid is zijn collectie schilderijen van oude Hollandsche en Fransche Meesters in de zaal van Pulchri Studio tentoon te stellen.* Het bestuur neemt dan het besluit een expositie te houden: *Deze expositie te houden wordt door Bestuurderen in beginsel aangenomen.*[39] Curieus is hierbij te vermelden dat de ontwerpnotulen – de directe neerslag van het verslag van Mesdag – alleen de collectie Franse meesters noemen. Mesdags interesse zal in eerste instantie zijn uitgegaan naar die werken die de ontwikkelingen in Frankrijk vertegenwoordigden.
De volgende bestuursvergadering vond plaats op 28 december 1898. Hoogendijk was blijkbaar net uit Parijs teruggekeerd want op 21 december deed hij de laatste inkopen van dat jaar bij Vollard. Het bestuur nodigde hem uit om, als vervolg op het verslag van Mesdag, concretere afspraken te maken: *Ondertusschen komt den Heer Hoogendijk binnen. Na eenige besprekingen wordt de zaal van P*[ulchri] *Studio aan genoemden Heer ter beschikking gesteld vanaf 2 januari a.s. De opening van de tentoonstelling zou op een nader te bepalen datum vastgesteld worden. Het bestuur heet hem daarna dank voor zijne bereidwilligheid.*[40]
Er wordt in de verslagen van de bestuursvergadering verder geen enkele specificatie meer gegeven welke werken er nu geëxposeerd zullen worden. Werd dit geheel aan Hoogendijk overgelaten en had hij zelf de keuze welk deel van zijn collectie hij het eerst aan het publiek zou tonen? Dit blijft onduidelijk: pas begin januari 1899 wordt uit enkele brieven duidelijk dat het gaat om een collectie van *oud-Hollandsche Meesters.* De keuze is dan blijkbaar al gedaan en Hoogendijk is afgereisd naar Londen, waar Fl. Arntzenius – secretaris van Pulchri – hem schriftelijk bevestigt dat de werken die geëxposeerd zullen worden, voor een bedrag van f 250.000 verzekerd zijn bij de firma de *Brandverzekering De Nederlanden te Rotterdam.*[41]
De tentoonstelling werd op zaterdag 7 januari 1899 geopend en duurde tot 12 februari. Zij werd bezocht door ruim negenhonderd betalende liefhebbers van *oud-Hollandsche* kunst. De catalogus – blijkbaar op kosten van het genootschap Pulchri gedrukt – werd door meer dan éénderde van de bezoekers gekocht.[42] Het is het eerste document waarin althans enig inzicht wordt gegeven in de ver-

Afb. 7. Jan Davidsz. de Heem, Stilleven met boeken. Olieverf op paneel, 26,5 x 41,5 cm. Rijksmuseum Amsterdam, schenking Hoogendijk 1912.
Afb. 8. Cornelis de Heem, Stilleven. Olieverf op doek, 153 x 166,5 cm. Rijksmuseum Amsterdam, schenking Hoogendijk 1912.
Afb. 9. Georg Hainz, Stilleven. Olieverf op doek, 113 x 94,5 cm. Rijksmuseum Amsterdam, schenking Hoogendijk 1912.
Afb. 10. Osias Beert (toegeschreven aan), Stilleven. Olieverf op paneel, 64,5 x 115 cm. Rijksmuseum Amsterdam, schenking Hoogendijk 1912.
Afb. 11. Alexander Adriaensen, Stilleven met gevogelte. Olieverf op paneel, 74 x 114 cm. Rijksmuseum Amsterdam, schenking Hoogendijk 1912.
Afb. 12. Noordnederlandse school tweede helft 17de eeuw, Stilleven met vruchten. Olieverf op doek, 128 x 136 cm. Rijksmuseum Amsterdam, schenking Hoogendijk 1912.
Afb. 13. David Davidsz. de Heem, Stilleven. Olieverf op doek, 76,5 x 64,5 cm. Rijksmuseum Amsterdam, schenking Hoogendijk 1912.
Afb. 14. Jan Steen, Erysichton verkoopt zijn dochter Mestra. Olieverf op doek, 66 x 64 cm. Rijksmuseum Amsterdam, schenking Hoogendijk 1912.
Afb. 15. Michael Sweerts, De Damspelers. Olieverf op doek, 48 x 38 cm. Rijksmuseum Amsterdam, schenking Hoogendijk 1912.
Afb. 16. Maerten Stoop, Een ingekwartierde officier. Olieverf op paneel, 54 x 45 cm. Rijksmuseum Amsterdam, schenking Hoogendijk 1912.





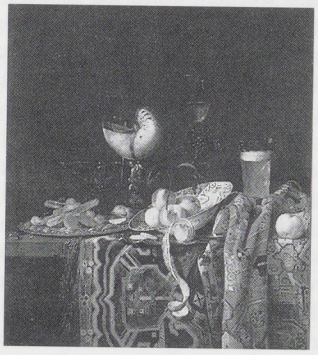


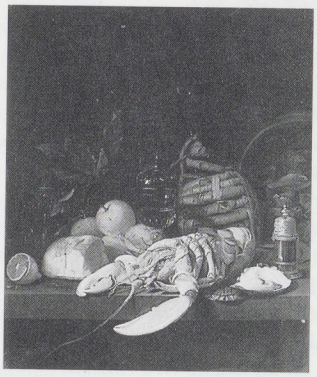


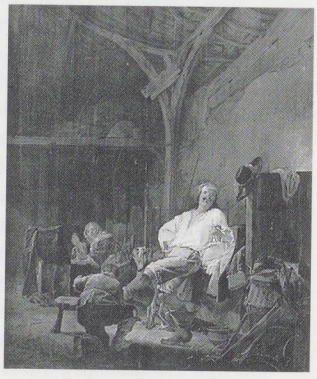






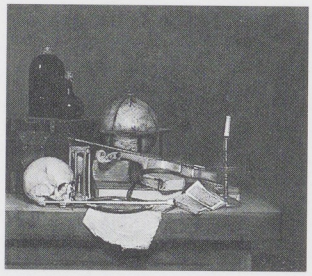


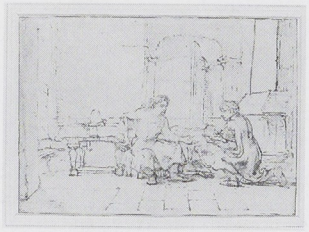




Afb. 17. Salomon van Ruysdael, Dorpsgezicht. Olieverf op doek, 105 x 150,5 cm. Rijksmuseum Amsterdam, schenking Hoogendijk 1912.
Afb. 18. Stevers, Vanitas stilleven. Olieverf op doek, 45 x 52 cm. Aankoop Rijksmuseum 1908.
Afb. 19. School van Rembrandt, Ezau verkoopt zijn eerstgeboorterecht, ca. 1650. Pen en penseel in bruin, 190 x 265 mm. Rembrandthuis, Amsterdam.
Afb. 20. Jan van Goyen, Riviergezicht met vissers, 1646. Olieverf op paneel, 31 x 46 cm. Museum Boymans – van Beuningen, Rotterdam.









zameling van zestiende- en zeventiende-eeuwse kunstwerken die door Hoogendijk in tien jaren bijeengebracht waren. Het was zeker niet gebruikelijk dat een particuliere verzamelaar in die tijd op deze wijze zijn verzameling presenteerde. Hofstede de Groot – toch een kenner van zeer veel privé-verzamelingen – legt daar nog eens de nadruk op als hij verslag doet van zijn belevenissen op deze expositie: *Het is een te zeldzaam verschijnsel, dat er in ons land een verzamelaar van oude kunst optreedt, om niet met sympathie de door den eigenaar aangeboden gelegenheid te begroeten, om met zijn schatten kennis te maken. Met respect zien wij op tot den verzamelaar, die in zeer korten tijd zoovele schilderijen en daaronder zooveel goeds en schoons wist bijeen te brengen.* De collectie vertoonde overduidelijk de esthetische uitgangspunten van de verzamelaar: *De verzamelaar heeft blijkbaar een groote voorliefde voor stillevens; onder de honderd tentoongestelde werken zijn er meer dan dertig, o.a. goede stalen van het werk van Willem van Aelst, Abr. van Beieren, P. Claesz, Cornelis de Heem (het grootere van zeer goede kwaliteit), Johannes de Heem (no. 27 zeer lief en fraaier dan het soortgelijke stuk van mevr. De Jong in het Mauritshuis), Barth. van der Meer, P. v. Noort (goed en krachtig voor den meester), Is. v. Ostade (stalletje zonder stoffage), H. Potuijl, T. Sauts, deze beide laatsten een zeldzaamheid, evenals ook de druiven van Abr. Susenier, en de bloemen van Jacq. de Gheijn. Ook Adriaen van Lust is een zeldzaam meester, die evenwel betere dingen geschilderd heeft dan no. 33 & no 34.* Een tweede kenmerk van de collectie en van de smaak van de verzamelaar, werd ook zeer gewaardeerd: *Onder de landschapsschilders ontmoeten wij twee fraaie van Goyens: no. 19, gezicht op Arnhem en 18 gezicht op Elten, voorts een Jan Vermeer van Haarlem en een P. Molijn, een Emanuel Murant, onder de naam van Jac. van Ruisdael (no. 56) en twee of drie Sal. van Ruisdaels met goede kwaliteiten (vooral no. 61).*[43]
De recensent van het *Dagblad voor Zuid-Holland en 's-Gravenhage* gaat nog eens in op de verschillen in verzamel-mogelijkheden tussen een particulier en een museumdirecteur: *'t Was een aardig idee van den heer C. Hoogen-*

Afb. 21. Advertentie in De Kroniek, 1895.



dijk 't grootste gedeelte, 100 stuks, van de oud-Hollandsche school zijner collectie in Pulchri te exposeeren. In musea toch ziet men alleen stukken van bekende meesters; een museumdirecteur gaat er niet licht toe over om een stuk, al is 't nog zoo goed, aan te koopen, indien men den meester niet weet thuis te brengen, en uit een kunsthistorisch en economisch standpunt beschouwd, is hier veel voor te zeggen. De particuliere verzamelaar met ruime beurs denkt er soms anders over, hij verwerft zich uitsluitend stukken, die zijn artistieke gevoel aangenaam aandoen en terwijl hij 't kunstgenot, dat hem zijn collectie hem biedt, smaakt, geeft hij er niet om wie of wat de schilder was. Zoo bereidt ons de hoogst interessante collectie Hoogendijk menige verrassing door ons menigmaal voor een verbazend knap werk te stellen, van 't welk wij op geen stukken na de meester kunnen raden [afb. 7–20]. *'t Plan der expositie werd overhaast volvoerd en de catalogus in één dag opgemaakt, geen wonder, dat bij zooveel vreemds en onbekends, hier en daar een verkeerde of te snel gedane attributie is ingeslopen! 't Kan daarom geen kwaad hier en daar op de rij af een opmerking te maken, waardoor de catalogus een weinig aangevuld wordt.*[44]

Hoogendijk kon uitermate tevreden zijn: zelfs specialisten op het gebied van de kunst van de zeventiende eeuw waren in hun nopjes met deze presentatie. De tentoonstelling was blijkbaar zo in de belangstelling gekomen dat zij na de sluiting in Den Haag doorreisde naar Rotterdam.[45] Hoogendijk was intussen bezig zijn collectie substantieel uit te breiden met aankopen van eigentijdse Franse kunst. Ligt hier een reden waarom Hoogendijk voorlopig alleen eerst zijn collectie oude kunst wilde presenteren en, mogelijkerwijs, wanneer zijn collectie eigentijdse kunst naar zijn mening voldoende karakter had gekregen, dan pas gevolg te geven aan een verzoek om ook dit deel van zijn verzameling te tonen?

Eén, zeer uniek, onderdeel van zijn verzameling achtte Hoogendijk in februari 1899 wèl rijp om tentoongesteld te worden: de grote verzameling tekeningen en aquarellen van Franse eigentijdse kunstenaars. De Haagsche Kunstkring – de moderne tegenvoeter van Pulchri Studio – werd de eer gegund een keuze uit de collectie tekeningen en aquarellen te tonen.[46] Voor het eerst werd het publiek geconfronteerd met oorspronkelijk werk van Steinlen (afb. 21), dat een diepe indruk maakte: *Men kon vóór dezen moeilijk denken dat Steinlen aan zijn forsche teekeningen op steen, die er uitzien of zij onder de eerste impressie gemaakt waren, zulke uitvoerige en complete teekeningen deed voorafgaan. Meer nog dan in zijn synthetischer prenten kan men dezen grooten opmerker volgen hier in zijn wandelingen door Parijs: in de theaters, in de couloirs, in de restaurants, en bovenal op de straat, waar hij de geheele comédie humaine aan zijn oogen voorbij laat trekken, vasthouden een houding, een expressie, een conflict, die hem het middel zijn tot de grandioze typiseering van enkele groepen van de Parijsche maatschappij.* [...] *Het scherpste kan men zijn dagelijkschen arbeid zien in die enkele instantanés, waar hij in scherpte aan de Japanners nabijkomt, waar hij in enkele lijnen de uitdrukking van den overheersenden hartstocht aangeeft, even onverbiddelijk als de oude Chineezen dat deden. En toch, bij 't aanschouwen van Steinlen's opvatting van het rotte, diep gezonken Parijsche leven kan men, met al zijn noodlottigheid, nog wanen dat een andere maatschappelijke vorm verbetering zou brengen, een verlossing.*

Afb. 22. Odilon Redon, Romeinse kop met lauwerkrans. Zwart krijt en houtskool, 360 x 305 mm. Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo.



Afb. 23. Honoré Daumier, Straatscène. Olieverf op paneel, 27 x 21,3 cm. Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam.



De onbekende recensent contrasteert Steinlens opvatting met de scherp-analyserende kunst van Félicien Rops: *Maar Rops laat ons deze hoop niet. Bij hem ziet men hoe het niet de maatschappij is, maar de hartstochten zijn, die het levensgeluk der menschen verwoesten, en ten ondergang voeren. In zijn 'Buveuse d'Absinth' heeft hij heel de diepte gepeild van dien hartstocht; de analyse is meesterlijk, onverzacht door dien breeden lach van mededoogen, waarmede Steinlen zijns ondanks zijn figuren enveloppeert, en de ravage, welke het gif op het gelaat maakt, heeft hij met ijzige consequentie door gevoerd in het ontvleeschde gezicht, in de verglaasde en verwezen oogen, in den lijkachtige mond, in 't zwartige vel en den beenige hals, door gevoerd met een strakheid even tragisch als de rechtvaardige Nemesis die elke daad volgt.*
De samenhang van de collectie is voor de recensent geheel duidelijk: *Nog verder gaat Odilon Redon: niet de hartstochten zelf, maar de beschouwing daarvan geeft hij in zijn gelauwerd Dante-hoofd dat de strakheid van een Egyptisch beeld heeft.* Een catalogus is waarschijnlijk van deze tentoonstelling niet gemaakt. We zijn dus geheel afhankelijk van de informatie die de recensent ons geeft over de samenstelling van de tentoonstelling.
Nadat hij enkele werken van Renoir bewonderd heeft – *behalve deze drie groepen is hier een blij en lachend portretstuk van Renoir, vol lichte kleuren, zonschaduwen, en wit ...* – gaat hij zeer uitvoerig in op een pronkstuk van de collectie: *Zeer belangrijk is ook de Medea van Cézanne. Van dezen voorloper van het impressionisme krijgt men zelden iets te zien, een heel enkele maal een landschap of ook een fijne harmonie van kleurige appelen. En nu deze figuur, deze Medea, die in haar forsche structuur, in haar breede vlakken, herinnert aan de marmeren grootheid van een Michel Angelo. Welk een monumentale houding van de Vorstelijke tovenares met haar kinderen op schoot, 't flikkerend mes in de hand, 't majestueuze aangezicht gekeerd naar de opening van de grot, waarin zij in ijzige starheid zit. Welk een kracht, wat een ingetogenheid, wat een klassieke eenvoud!* (afb. 22–27).
Verder bespreekt hij werk van Jules Flandrin, Henri de Groux, Paul Helleu, Roussel, Willette, en uitvoerig tekeningen van Ch. Maurin, Rassenfosse en Hermann Paul. Door het noemen van juist deze werken is er geen twijfel over mogelijk dat het hier gaat om werk uit de collectie van Cornelis Hoogendijk, ook al vermeldt de recensent zijn naam niet expliciet: *Deze prachtige verzameling is welwillend afgestaan door een collectionneur.*[47]

Steinlen met een staartje

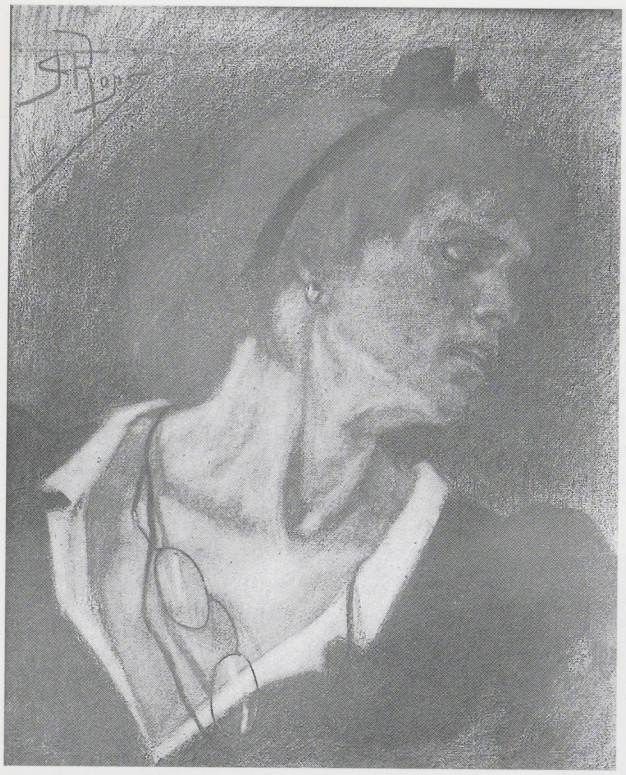
De eerste tentoonstelling waarmee de jonge vereniging 'Kunst aan het Volk' zich in november 1904 in het Stedelijk Museum in Amsterdam presenteerde, was gewijd aan 'Fransche, Duitsche en Engelsche Journalistieke Prentkunst, waaronder zeventig oorspronkelijke teekeningen van Steinlen'.[48] De catalogus vermeldt 504 nummers, waarvan 340 van Franse kunstenaars. Het werk van de Franse illustratoren valt uiteen in twee groepen, namelijk de kunstenaars uit de

Afb. 24. Paul Cézanne, Medea. Aquarel, 39,5 x 26 cm, V. 867. Kunsthaus Zürich.

eerste helft van de negentiende eeuw, zoals Gavarni, Gill en Grandville, terwijl de tweede groep, de eigentijdse kunstenaars, het leeuwedeel bijdroeg. De groep met werk van Steinlen was verreweg het grootst (117 nummers). Toulouse-Lautrec nam deel met vier werken.[49] Er waren 48 oorspronkelijke tekeningen voor de *Gil Blas* en negen tekeningen van Steinlen voor de *Assiette au Beurre*, met nog zestien voorstudies. Het overige deel bestond uit proefdrukken en lithografieën voor *Le Chambard Socialiste*, de *Gil Blas*, *La Feuille* en *l'Assiette au Beurre*, en enkele affiches. De Franse illustratoren waren vanaf de jaren negentig in Nederland bekend en bewonderd.[50] Vanaf die tijd ontstonden er verschillende verzamelingen, vooral van lithografieën. Eén van de belangrijkste daarvan behoorde toe aan de journalist M. J. Brusse. De meeste lithografieën op deze tentoonstelling waren vermoedelijk uit zijn verzameling afkomstig (de catalogus vermeldt geen eigenaars). Over zijn fascinatie voor Steinlen vertelt Brusse in een uitvoerig artikel dat in november 1904 in *De Gids* verscheen, de gedrukte neerslag van een lezing die hij tijdens de tentoonstelling heeft gehouden: *Want, toen ik voor deze tentoonstelling, de muren van mijn kamers leeg had gehaald van mijn trouwe, prachtige Fransche prenten, ondervonden wij eerst recht in ons kaal geworden huis, wat een gezelligheid, wat een stemming, wat een kleurenwarmte en hoeveel schoonheid wij in ons huiselijk leven aan de groote prentkunstenaars danken.* Brusse vertelt uitvoerig hoe die fascinatie is ontstaan: *'t Is nog niet zoo heel veel jaaren geleden, dat ik, evenmin als enkelen thans nog misschien, den naam Steinlen ooit gehoord had. Maar op een goeien ochtend kom ik in Rotterdam langs een kiosk, en daar word ik gelokt door een prachtig rood kleurtje tegen een achtergrond van wazig grijs en zwart, waar nog een paar tintjes geel instonden. Dat hing daar maar zoo tusschen de saaie krantjes, de Kikeriki, en het Stuiversblad in, voor het kioskvenster. En 't was heel triestig weer, vaal en rillerig, en daar gloeide dat rood zoo warm doorheen, als een late geranium in een verwaaid kalen najaarstuin.* Niet alleen de frisse kleuren waren voor Brusse een reden voor grote bewondering voor de Franse meester: *En wij, wij nuchtere kijkers, die de werkelijkheid zien als harde realiteit, – van zijn prenten komt tot ons de schoonheid, 't leven in schoonheid, zooals Steinlen, de groote kunstenaar dat heeft doorvoeld, en doorgeleden. En dáárom is de sensatie van dat werk zoo hevig, daarom staan we er in zoo bewogen bewondering voor, daarom grijpt het ons veel heftiger aan* [dan] *de waarlijk gebeurende dingen om ons heen, daarom treft er ons de diepere zin, omdat het 't tot Kunst geworden leven is.* Brusse, die Steinlen zelf nooit had ontmoet, vertelt uitvoerig de levensgeschiedenis van de kunstenaar, die hij optekende uit de mond van de befaamde Nederlandse etser Pieter Dupont (1870–1911) (terzijde zij vermeld dat Cornelis Hoogendijk



Afb. 25. F. Rops, De Absintdrinkster. Pastel, 351 x 275 mm. Rijksmuseum Amsterdam, schenking Hoogendijk 1912.

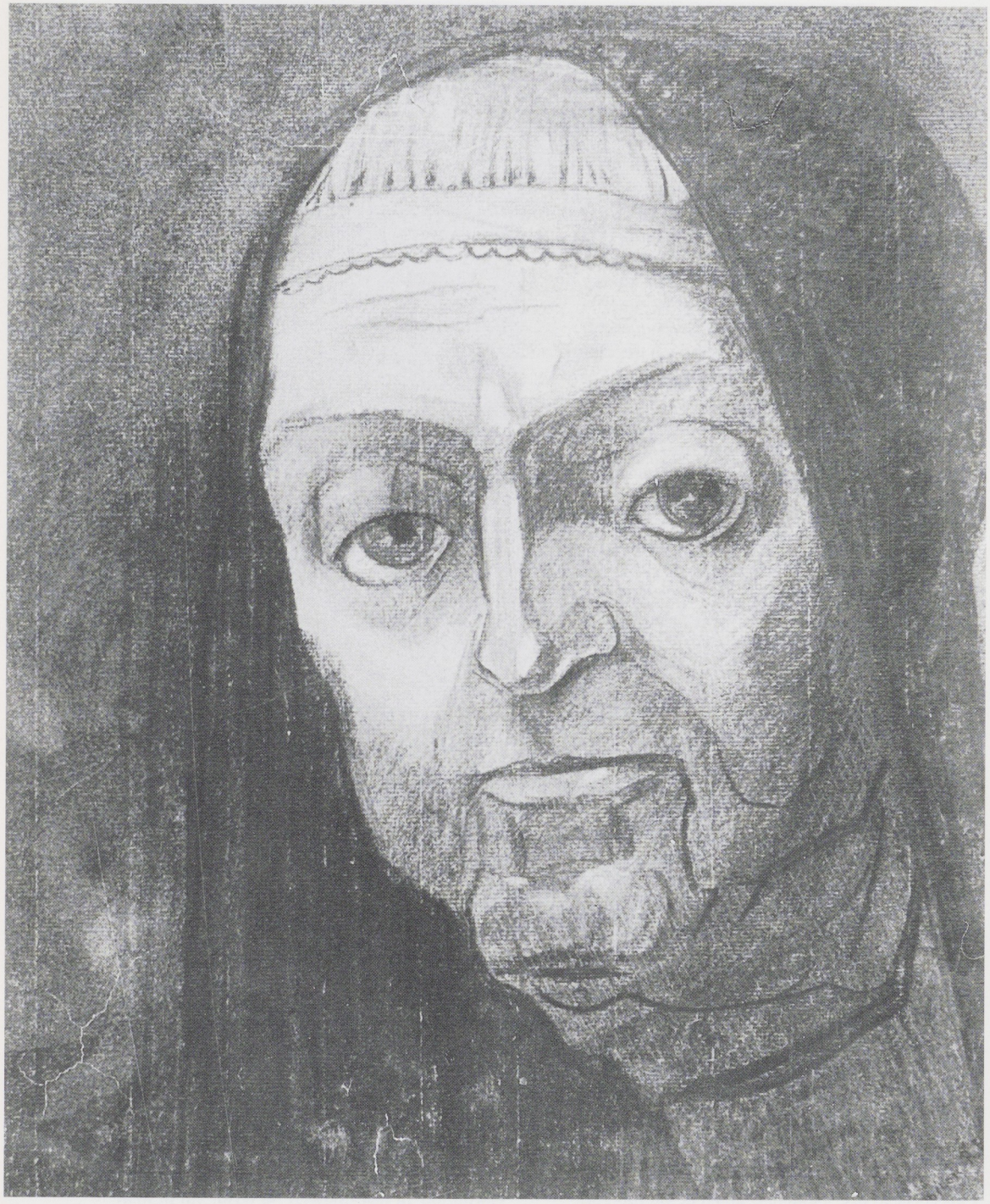


ook van deze kunstenaar een serie etsen in zijn verzameling had)[51]: *Prof. Dupont – die in zijn Parijschen tijd huisvriend geweest is van Steinlen, ook al omdat deze het kloeke werk van de jongen Hollandschen etser en graveur bewonderde, – Prof. Dupont, die Steinlen's portret gegraveerd heeft, wilde mij wel over de wijze van werken van den grooten teekenaar vertellen. Daar heb ik een ruim gebruik van gemaakt in mijn opstel, omdat het mij van groote waarde toeschijnt voor de kennis van deze ingewikkelden mensch.* Toch, vermeldt Brusse, kon Steinlen niet leven van de prenten die hij leverde aan de uitgevers van de populaire bladen. De oorspronkelijke tekeningen vormden een groot deel van zijn inkomen: *'t Is pure verbeelding, als ge denkt, dat Steinlen daar nu dan ook schatten mee verdiende. Hij kreeg er een zeer matig salaris voor. Doch een groote bron van inkomsten was hem in die jaren de verkoop van de oorspronkelijke teekeningen, die hij met gekleurde krijt invulde; geen week na de verschijning hield hij ze in z'n atelier. Verscheidene ervan zijn er naar Holland gekomen, en de belangrijkste verzameling die in 'Suasso' werd tentoongesteld was merkwaardig, vooral ook om de vergelijking met de gedrukte teekeningen uit de kranten.*[52] De tentoonstelling, zo vurig verdedigd door Brusse, werd vooral beoordeeld op twee aspekten: het feit dat er een vereniging was gevormd die zich ten doel stelde grotere groepen van de maatschappij deel te laten nemen aan kunst en cultuur in een bredere zin, en op het karakter van de prenten en tekeningen van Steinlen zelf.[53]
Willem Steenhoff (1863–1932), onderdirecteur van het Rijksmuseum, kunstcriticus en bekend om zijn politiek linkse overtuigingen, bracht het belang van deze eerste manifestatie èn de doelstellingen van de vereniging onder de aandacht van zijn lezers: *Het doel dezer kortelings opgerichte vereeniging, is, uitgaande van het socialistisch beginsel, ook aan de geestelijke genietingen van deze wereld de arbeiders te doen deelnemen. Het wordt betracht in het geven van concerten, het opvoeren van toneelstukken, het houden van voordrachten, het uitleenen van boeken, het organiseren van tentoonstellingen. De vereniging overschat niet de betekenis van haar arbeid. Bij monde van de heer Tak in de Kroniek van 12 november kan ons dit duidelijk zijn: Er is onder de arbeiders een drang naar geestelijke verheffing. De klasse die zich organiseert en strijdt om van onder den economischen druk te komen, gevoelt haar gemis van geestelijke ontwikkeling, en deze wordt langs alle beschikbare wegen gezocht, vooral door hen, die in den economischen en politieken strijd der klasse door hun krachtig werken vooraan staan. Voor de arbeidersbeweging zelve is deze aandrang een groote bevordering harer kracht. Terwijl het wezen dier kracht ligt in de historische noodzakelijkheid der beweging, zal hare spanning bevorderd worden door het geestelijk gehalte der strijders. Er is hier wisselwerking. De beweging bevordert het streven naar geestelijke ontwikkeling, en deze ontwikkeling komt weer ten goede aan het vermogen der beweging. Aan dezen gang der zaken komt de vereeniging helpend tegemoet. Zij beweert niet een wereldhervormende kracht te zijn, maar*

Afb. 26. Odilon Redon, De verschijning. Olieverf op paneel, 52 × 37 cm. Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo.



Afb. 27. Odilon Redon, Tête fantastique. Zwart krijt, 365 x 295 mm. Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo.



Afb. 28. Steinlen, La conversion d'Angèle. Kleurkrijt, 455 x 360 mm, cat. nr. 226. Verblijfplaats onbekend.
Afb. 29. Steinlen, La double Gageure. Kleurkrijt, 400 x 315 mm, cat. nr. 230. Verblijfplaats onbekend.

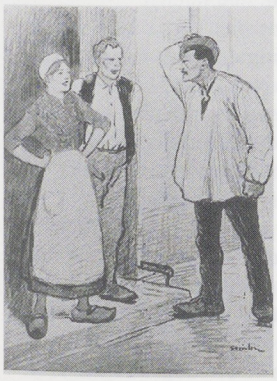
heeft de bescheiden taak van een hulp te zijn tot voorziening in een gebleken behoefte. En Steenhoff slaat natuurlijk de spijker op zijn kop wanneer hij aangeeft wat de grenzen zijn voor meer cultuurspreiding: *Velen zullen een sceptische meening hebben van het streven der vereeniging, en de verzekering van een drang naar geestelijke verheffing onder de arbeiders, van maar betrekkelijke geloofwaardigheid vinden. Niet dat zij daartoe van een niet te vergrofden aanleg zijn, God beware me, maar iets moet toch eerst hecht bestaanbaar zijn, wil men het gaan versieren. Zoo ge een hongerige maag een schraal soepje laat eten uit een mooi bord en ge merkt vruchteloos u in te spannen om hem de kunstwaarde van dat bord te doen bevatten, daar hij slechts gulzig blijft loeren op een gevulden terrine met malsche kluiven, zoudt gij u mogen ergeren eerder over u zelven dan over hem, en erkennen moeten onder drang der omstandigheid, een wijziging der schoone leer, dat het geestelijke verheven staat boven het stoffelijke.*



28



30



29



31

Afb. 30. Steinlen, Lamento. Kleurkrijt, 355 x 300 mm, cat. nr. 254. Verblijfplaats onbekend.
Afb. 31. Steinlen, Le monsieur qui a trouvé une montre. Kleurkrijt, 360 x 320 mm, cat. nr. 249. Verblijfplaats onbekend.

Na het uiteenzetten van doel en streven der vereniging, stelde Steenhoff dat de eerste manifestatie van de vereniging een doorslaand succes was: *Maar hoe men dan ook denkt over de werkzaamheid der vereeniging 'Kunst aan het Volk', geconstateerd moet worden, dat zij haar arbeid met No. 1 van het programma voor beeldende kunst, prachtig inzet.* [...] *Bepaal U vooreerst tot Steinlen, wiens werk het overschitterende glanspunt der verzameling uitmaakt; Steinlen, den Parijschen teekenaar, in dienst van verschillende bladen als illustrator, zich daardoor verplichtend regelmatig, schier dag en den dag, zijn arbeid te leveren, en zie dan ook hoe die veelvuldigheid van deze losse bladen, in der ijl gemaakt een ensemble van machtige kunst uitmaken. Het is een uitermate verheugende gebeurtenis zijn oeuvre (ja, hier is dit woord goed geplaatst), men kan haast zeggen compleet, eens rustig ter beschouwing te hebben. De meerder ontwikkelde smaak kan zich bovendien vergasten aan de tegenwoordigheid van zijn voortbrengselen in ongerepten staat: verscheidene origeneele teekeningen en litho's maken van zijn kunst de innerlijkste bewegingen in het doen zelf kenbaar.*[54] (afb. 28–37). Hoe positief de meeste kunstcritici de doelstellingen van de vereniging èn de kwaliteit van het werk op de eerste manifestatie ook beoordeelden, enkele politici konden hun woede over het tentoonstellen van zulke werken met zulke schandalige onderwerpen niet inhouden. Eén van de ruim vijfduizend bezoekers aan de tentoonstelling was de heer L. R. P. J. Tutein Nolthenius, die ongetwijfeld ziedend de tentoonstelling zal hebben verlaten. In het *Algemeen Handelsblad* publiceerde hij een requisitoir tegen de vereniging èn tegen de tentoonstelling. Vervolgens richtte hij een adres aan de gemeenteraad van Amsterdam. Hij berichtte de Raad der Gemeente Amsterdam het volgende: *Dat hij dezer dagen eene tentoonstelling heeft bezocht in het Stedelijk of Suasso Museum van Journalistieke Prentkunst, georganiseerd door de vereeniging 'Kunst aan het Volk'. Dat het hem pijnlijk heeft aangedaan, in een gebouw der gemeente eene tentoonstelling te zien houden, op welke de godsdienst, het gezag en de eerbaarheid op de meest schaamteloze wijze*

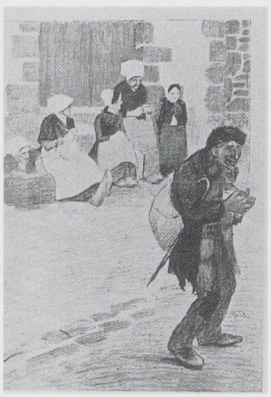
Afb. 32. Steinlen, A Peyrabeilhe. Kleurkrijt, 420 x 340 mm, cat. nr. 245. Verblijfplaats onbekend.
Afb. 33. Steinlen, L'Aumône d'Amour. Kleurkrijt, 435 x 345 mm, cat. nr. 237. Verblijfplaats onbekend.
Afb. 34. Steinlen, Assis sur un divan, un vieux monsieur est caressé par une jeune femme. Aquarel, 325 x 235 mm, cat. nr. 265. Verblijfplaats onbekend.
Afb. 35. Steinlen, Claudin - Bouche d'Or. Kleurkrijt, 370 x 310 mm, cat. nr. 232. Verblijfplaats onbekend.


32


33


34


35


36


37

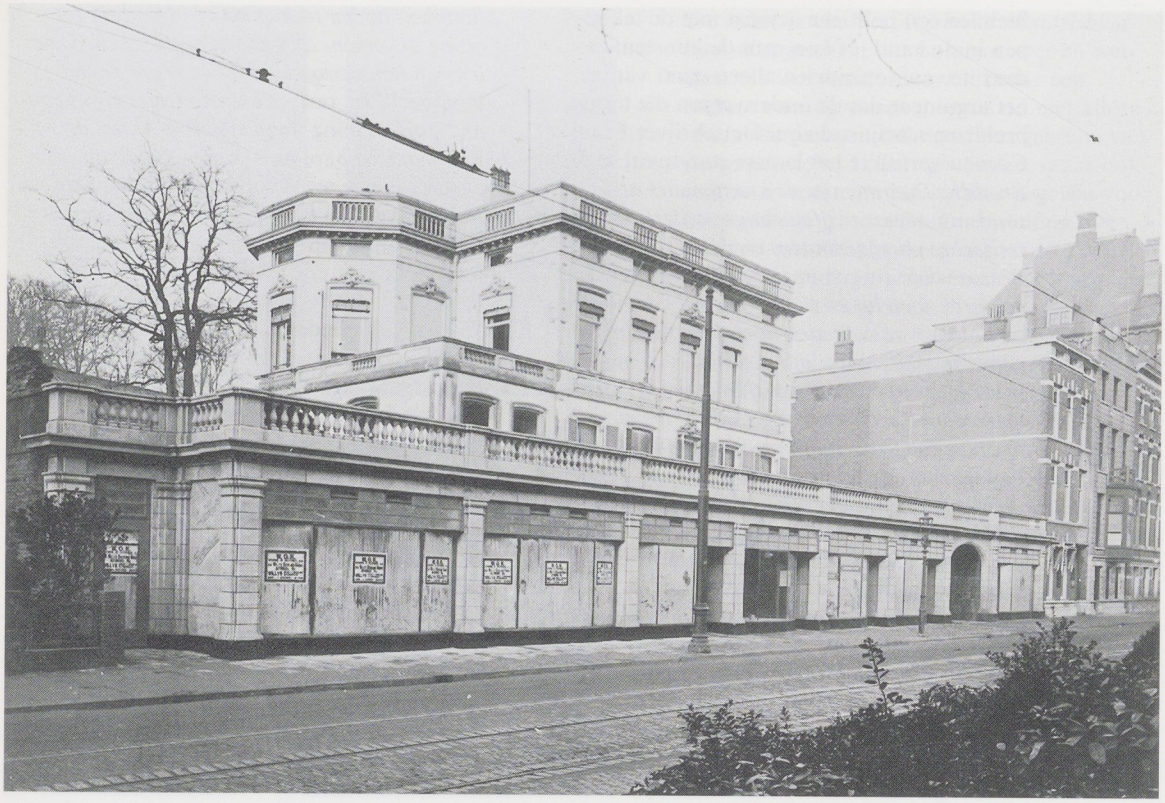
worden bespot en beschim[p]t; dat niet enkel uit de keuze der prenten doch ook uit de wijze van plaatsing, alsmede door het aanbrengen van vertaalde bijschriften ten duidelijkste blijkt de vuile bedoeling der organisators van de uitstalling ...[55]

De redactie van het *Algemeen Handelsblad* had al opgemerkt dat burgemeester en wethouders van Amsterdam blijkbaar een andere mening waren toegedaan, niet alleen omdat de tentoonstelling in een gebouw van de gemeente had plaatsgevonden, maar ook omdat zij toestemming hadden gegeven voor een verlenging van de tentoonstelling. De prenten van Steinlen kregen zo toch nog de politieke aandacht waarvoor zij ook gemaakt waren. Een klein relletje brak uit. *De heer Nolthenius werd door het socialistische dagblad Het Volk als volgt gekarakteriseerd: De heer Tutein Nolthenius is ingenieur van oorsprong, en thans bankier; liberaal van afkomst, en later de hoop der Zutfensche klerikalen en winkeliers; kapitalist tot in 't merg; nu tevens voorzitter der staatscommissie ter redding van den middenstand; lid der schoolcommissie en een adres schrijvende met grove stijlfouten; eenmaal onderwerp van een mooi portret door Jan Veth, thans echter toonende dat zijn kunstbegrip beneden nul staat... Wij kunnen nog altijd maar niet begrijpen wat dezen kwant bewogen heeft, zich aan het hoofd te stellen van de oppositie tegen de tentoonstelling van journalistieke prentkunst, die de vereeniging 'Kunst aan het Volk' in het Stedelijk Museum aanrichtte.* Maar verzuchtte de verslaggever van *Het Volk* vervolgens: *Zeker is, dat de man niet veel wil van zijn relletje gehad heeft.*[56] Inderdaad, na enig heen en weer gepraat, besloten de gemeenteraad en burgemeester en wethouders, het adres van de heer Nolthenius voor kennisgeving aan te nemen, en verder te gaan met de behandeling van Berlages schetsontwerpen voor een uitbreiding van de stad.
Cornelis Veth wijdde niet lang na de sluiting van de tentoonstelling een uitvoerig artikel aan Steinlen in *Elsevier's Geïllustreerd Maandschrift*.[57] De meeste afbeeldingen die daarbij gepubliceerd werden, laten werken zien die zich in de collectie van Cornelis Hoogendijk bevonden.
De discussie over het al dan niet politieke karakter van de tentoonstelling van Steinlen in 1905, werd niet alleen uitgevochten binnen de verschillend georiënteerde politieke partijen, maar ook tussen bewonderaars van de kunstenaar Steinlen. De vraag was nu: is

Afb. 36. Steinlen, Le fou. Kleurkrijt, 455 x 355 mm, cat. nr. 185. Verblijfplaats onbekend.
Afb. 37. Steinlen, Entre frères. Kleurkrijt, 400 x 330 mm, cat. nr. 192. Verblijfplaats onbekend.

Steinlen een politieke activist met de tekenpen in de hand, òf kan men de kunstenaar daarmee niet opzadelen alleen maar vanuit het argument dat de onderwerpen die hij uitbeeldt zo schrijnend zijn. De schrijver Frans Coenen vertolkte het laatste standpunt in *De Kroniek*: *Daarom zijn de kunstenaars als zoodanig, meest twijfelachtige medestanders, verdachte partijgenooten, en dat is wat de heer Brusse wilde zeggen in zijn belangwekkende causerie, toen hij er van sprak, dat Steinlen te veel artiest was om zich neer te leggen bij een papieren stelsel, dat hij het volle leven op zich wilde laten inwerken en zich niet wilde laten binden door een partij. Zoo is het. De mensch Steinlen moge hartelijk meeleven met het volk, de kunstenaar Steinlen heeft maar één liefde: de levensvormen, de menschtypen, de straataspecten ... en in de nabeelding daarvan gevoelt hij zich zoo gelukkig als een god in de schepping van zijn eigen wereld.*[58]
Cornelis Veth – groot kenner van de negentiende-eeuwse karikatuur – sloot zich bij Coenen aan: *Steinlen is geen partijman. Hij heeft alle eigenschappen, die een partijman niet moet hebben; hij heeft weinig eigenschappen die een partijman wèl moet hebben. Zijn werk is geen tendenz-kunst, dat is, zijn beste werk is dat niet. Hij heeft een onverzadiglijken kunstenaarshonger naar de krasse typen, de mooie gevallen, de karakteristieke levensuitingen. In een hervormden staat, een beter ingerichte maatschappij is een kunst als de zijne niet bestaanbaar. Zijn kunst is zelden kind van onzen woeligen, verwarden tijd, ze leeft van de felle tegenstellingen, de sinistere bewogenheid van onzen tijd, ze ontleent haar grootste schoon aan het vreeselijkst leelijk dat in onze dagen een modern Babel bieden kan, of aan het bijna even droeve van kort geluk te midden der ellenden, aan de idyllen op een vulcaan.*
Veth was in staat om zeer pregnant deze twee zaken vlijmscherp uit elkaar te halen: *Hij is teveel kunstenaar om de abjecte, de werkelijk gemeene exemplaren van een ziek geworden menschenras met verschooning te behandelen, maar ik trek het in twijfel, of de realist Steinlen, wien het te doen is om wáár, schrijnend wáár te zijn, de meeste is of niet èn voor den leek, èn voor den kunstenaar, de romantische, de gevoelvolle, de bijna sentimenteele mensch Steinlen, in den teekenaar zoo krachtig tot uiting gekomen, de ware Steinlen is, de Steinlen van hun bewondering.*[59]
Hoezeer Veth ook gelijk heeft met zijn genuanceerde mening over Steinlens kunst en kunstenaarschap, nog slechts twee jaar vóór deze discussie werd het werk van Steinlen wel degelijk gebruikt als een propagandamiddel tegen het uitbuiten van de arbeidersklasse. In mei 1902 brak er een fameuze staking onder de arbeiders van de textielfabrieken van Van Heek in Enschede uit. Het dagblad *Het Volk* en *De Kroniek* organiseerden een actie onder kunstenaars ter ondersteuning van de stakende arbeiders. Alle kunstenaars die gehoor gaven *aan hun zedelijken drang om zich te scharen aan de zijde waar de verdrukten opstaan tegen de macht*, stonden eigen werk of geld af voor dit doel. En Steinlen scheen zich duidelijk in de rijen van deze Nederlandse collega's geschaard te hebben: *Steinlen heeft opzettelijk voor dit doel een lithografie gemaakt met opdracht aan de Enschedese kameraden. Roland Holst opent ons in 'Het Volk' het aangenaam uitzicht dat dit werk van Steinlen zal kunnen worden gereproduceerd in het Zondagsblad dat te beginnen met 1 Juli door de krant zal worden uitgegeven.*[60] De fabrikant Van Heek zal behoorlijk geschrokken zijn door de steun die voor 'zijn' arbeiders uit zo'n onverwachte hoek was gekomen. Hij bediende zich dan ook van alle middelen om het gevaar dat uit die hoek kwam, te bezweren. Maar zonder resultaat: *De heeren Van Heek hebben clandestien aan de kunstenaars geschreven dat zij zoo verkeerd doen met aan den aandrang van hun gevoel toe te geven en de stakers met hun werk te steunen. Misschien daarover nog later. Maar nu zij al opgemerkt hoe weinig de man zijn menschen kent. De kunst is, waar ze niet getemd is door overwegingen buiten haar wezen, vrijheidlievend en revolutionair. Ze vertoont zich hier in haar waren aard onder aanvoering van niemand dan Jozef Israëls. En zou nu werkelijk de heer Van Heek gedacht hebben dat hij zulk een uiting bedwingen kan met zijn, niet zeer moedig als 'strikt vertrouwelijk' gewaarmerkte circulaire, die een paar dagen na de verspreiding al in 'Het Volk' stond en door de kranten eruit werd overgenomen. Komaan, meneer Van*

Afb. 38. Villa Boschoord in Den Haag, foto ca. 1924. Gemeentearchief Den Haag. Door de ronde poort kon men de gebouwen erachter bereiken.



Heek, men lacht om u. Ik dacht dat u wijzer was.[61]
Niet alleen werk van de 'realist' Steinlen was in Hoogendijks verzameling, ook werk van andere Parijse tekenaars van ongeveer dezelfde onderwerpen: het grote stadsleven.[62]

De Eerste Internationale Tentoonstelling in Boschoord, 1901
Van 9 mei tot 12 juni 1901 werd in de Villa Boschoord, gelegen aan het Bezuidenhout in Den Haag een tentoonstelling gehouden van 'internationale kunst'.[63] Het bestuur – d.w.z. de initiatiefnemers en het organisatiecomité – bestond uit de kunstenaars C. N. Storm van 's Gravesande, J. Thorn Prikker, J. Th. Toorop, Ph. Zilcken en de maecenas van de moderne beweging W. J. H. Leuring (afb. 38). Er waren twintig beschermende leden, terwijl zevenenvijftig kunstenaars en twee kunstnijverheids-ateliers werk inzonden. Onder het grote contingent Belgische en Franse kunstenaars vallen op: Paul Cézanne (8, Rue Laffite, Paris) met drie stillevens en een zelfportret ('App. à M. Hoogendijk'); H. Edmond Cross met twee werken; Maurice Denis (59 Rue de Mareil, Saint Germain en Laye); James Ensor met 9 werken; Vincent van Gogh met drie werken ('App. à M. Hoogendijk'); Georges Lemmen met 12 werken; Xavier Mellery (556, Rue des Palais, Laeken) met 9 werken; Camille Pissarro met twee werken; Odilon Redon (32 Avenue Wagram, Paris) met 4 werken; F. Rops met maar liefst 22 werken, alle afkomstig uit de collectie van Storm van 's-Gravezande; Paul Signac (St. Tropez) met zeven werken; Steinlen met 'dessins' en E. Vuillard met drie schilderijen. Lauweriks en De Bazel hadden een aparte afdeling ingericht met documentatie over hun architectonische scheppingen en de meubelen die door hen waren ontworpen.

Een atelier uit Denemarken en één uit Finland lieten staaltjes van hun interieurkunst zien.
De tentoonstelling werd inderdaad door veel critici ervaren als een belangrijk evenement: *Een opwekking om de in vele opzichten zoo belangrijke tentoonstelling aan den Boschkant te gaan zien, zal vrij overbodig wezen.* [...] *Wij zien hier kenteringen van velerhande wijzen, wij zien oude wijzen weer opgenomen en tot nieuwe harmonieën verwerkt, wij zien de oneindige wisselingen door de reactie opgewekt; en op het beeldhouwwerk na, op enkele schilderijen ook, op de zoo gezonde en enkelvoudige – zij het ook zeer bestudeerde – gebruikskunst na, is het de kunst 'd'a côté' die ons hier het meest treft, ons de voelingen der artisten het best doet kennen. Als zoodanig is deze tentoonstelling – het tegenbeeld wel van de 'Salon', van alle routine-tentoonstellingen – al heel belangwekkend, te meer waar men in de krachtigen, groot geworden in dat broeinest van cultuur dat Parijs heet, den eigen grond, den bodem van het eigen land voelt, een echte kracht onder het waas van moderniteit.*
De uitgebreide verzameling werken van Félicien Rops kreeg veel aandacht, en daarbij vooral één tekening: *In de magnifique waterverfteekening 'Buveuse d'Absinthe', is Rops in het moderne leven, waarvan hij de hantise misschien meer dan ééns ondergaan heeft. Het zou interessant wezen zoo de zwarte-krijtteekening van hetzelfde gegeven, welke de heer Hoogendijk ons in zijn belangrijke collectie in den Kunstkring liet zien, hier ook was. Men kon dan zien in dien kop, welke uitvoeriger gemodelleerd is, misschien nog meer doodshoofd, hoe Rops die zo weinig in kleur werkte, de expressie van de kleur, dramatisch voelde en kende; welk een werking in de enorme oogen die in hun uitdrukkingsloosheid, in het bleeke, leege gezicht als glazen ballen staan, de bleekheid, dat vischige blauw der oogen in de fantastische kleeding gerepeteerd, die in de weeige slapheid der lijnen nog leeger, nog desolater is.*[64]
In een vervolg op deze eerste beschouwing gaat de recensent vooral in op twee kunstenaars die hem bijzonder boeien: Odilon Redon en Paul Cézanne. Het is opmerkelijk hoeveel oog hij heeft voor de stilistische kenmerken van het werk: Redons werk *Le Livre.*[65] Over deze pastel schrijft hij: *men kan deze teekening even goed het gebed noemen, even goed madonna, zoo geloovig, zoo diepzinnig, zoo heel naar binnen gekeerd, zoo devotelijk de handen gevouwen, zoo moederlijk en zoo jong dat ovaal besloten in het sommaire contour, afkomend van een fond van bloemen rood, als een Madonna uit haar gouden nis zachtkens neerziend.*[66]
De recensent maakt niet de indruk dat het werk van Cézanne volstrekt nieuw voor hem is. Hij schrijft erover alsof hij al eerder de gelegenheid heeft gehad het werk uitvoerig te bestuderen.[67] *Monumentaler dan de vlakke wijze waarin de eerste zijn mooi voor zich ziet, is Cézanne die zijn vruchten en de voorwerpen uitbeeldt alsof hij ze boetseerde. Onophoudelijk bezig met het schilderen van vruchten om deze in hun sappige rondingen te kunnen geven, composeerend, maar nimmer ten koste van den aard van vruchten of bloemen, vlakken blank schilderend met een lenige toets zonder retouches als misschien juist in de vruchten zelf, heeft zijn werk de charme van eenvoud en waarheid. Zelden is zijn werk compleet, en om rijkdom van kleur te genieten, behoeft men dat werk niet te zien, maar in het weergeven van den vorm der vruchten, in het karakter dat er in den vorm ligt, in het weergeven van de sappigheid der vruchten, in het weergeven van een draperie, van een opzij geschoven tafellaken waartegen hij zijn vruchten ordonneert in de blanke harmonie van de vruchten en dat wit, daarin is hij de meester. Zijn stilleven van abrikozen, waar in de schijnbare ongeacheveerdheid zooveel overleg schuilt, is voor ons wel het belangrijkst. Zijn zelfportret is in het impressionisme van den aanzet en toch de vastheid der vorm interessant.*
Het werk van Van Gogh dat op de tentoonstelling te zien was, bevestigde de recensent in zijn mening over deze kunstenaar: *Van de Hollandsche artiesten op deze tentoonstelling lijkt ons, in het kader dat de commissie zich gesteld heeft, Vincent wel de meest naar voren tredende persoonlijkheid. In dien étonnanten kop, waar de sterke zonnekleur geheel middel van expressie wordt: in den Regen (waarom zonder encadrement?) waarin een gevoel voor uitbeelding bestaat, dat in zijn kracht onover-*

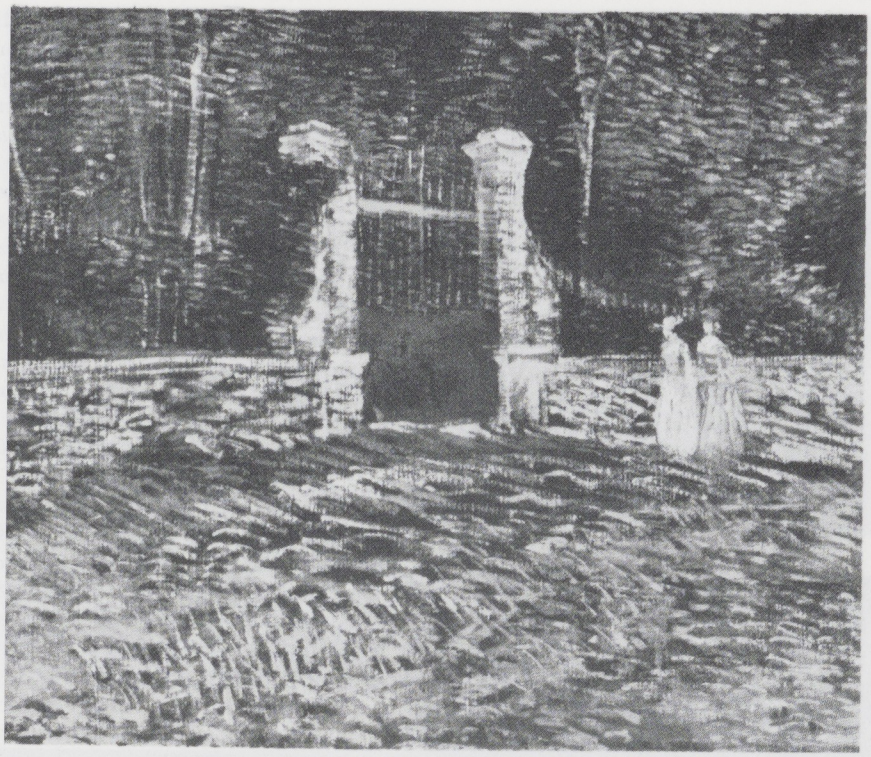
Afb. 39. Vincent van Gogh, Pont de Langlois. Olieverf op doek, 54 x 65 cm. F 397. Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo.

trefbaar is; in zijn wat Japansche brug en het verwonderlijk sterke herfstlandschap geeft hij evenzooveel voorbeelden van zijn sterke visie als van zijn ontzettende wilskracht. (afb. 39–41). De pogingen van de organisatoren om door middel van deze tentoonstelling de beweging van de neo-impressionisten sterk onder de aandacht te brengen, heeft zeker succes gehad. De recensent van het *Dagblad van Zuid-Holland en 's-Gravenhage*, J. Lacomblé, ontging deze bedoeling niet: hij wijdde twee uitvoerige stukken aan de geschiedenis van de beweging, zoals deze in Frankrijk was ontstaan en hoe deze vanaf het begin van de jaren negentig in Nederland was geïntroduceerd.[68]

Steeds worden we in de besprekingen van de tentoonstelling geconfronteerd met het belang dat de bezoekers hechtten aan het werk van Van Gogh, Cézanne, Steinlen en Redon. De criticus van de *Haagsche Courant*: *Alfabetisch de auteurs opnoemende, zien we er een pracht portret van Paul Cézanne, zelfportret van dezen, misschien 't meest vergevorderden schilder der 'nature morte'. Evenwel, wat hij aan stillevens hier laat zien, – 't mag dan blijken van een gevoeligen aard te komen, van eenige cranerie is 't niet vrij* (afb. 42–45). Ook Maurice Denis valt in de smaak, terwijl Van Gogh steeds weer opnieuw bekeken wordt: *Een mooi uitkijkje vond Maurice Denis voor z'n 'pas de la*



Afb. 40. Vincent van Gogh, Twee dames bij het ingangshek van een park in Asnières. Olieverf op doek, 55 x 67 cm, F 305. Particuliere collectie.



Afb. 41. Vincent van Gogh, Dame in tuin wandelend. Olieverf op doek, 48,5 x 60 cm, F. 368. Particuliere collectie. In 1912 geveild als een werk van Caillebotte.





Afb. 42. Paul Cézanne, Stilleven. Olieverf op doek, 46 x 56,25 cm, V. 623. Courtauld Institute Galleries, Londen.



Afb. 43. Paul Cézanne, Stilleven. Olieverf op doek, 46 x 55 cm, V. 740. The Barnes Foundation, Merion Station. Foto copyright 1991 by the Barnes Foundation, Merion Station, PA 19066.

Porte'. Jammer dat 't niet warmer is geworden, meer ademende de zonnige huiskamervrede, waarnaar de voorstelling verlangen doet. Eenige doeken zijn er van Vincent van Gogh : een 'Effet d'Automne' met een enorme herfstlucht vol kleur; dan die prachtig-grauwe dag met regen: 'La Pluie'; ook 'Le Pont', ophaalbrugje over een Vlaamsch kanaal – doekje van wezenlijke kleur, waar men met reden niet genoeg van kan krijgen.[69]

De kunstcriticus van *De Kroniek*, D.B., lardeert zijn bespreking van de tentoonstelling met het uitvoerig citeren van gedichten die bij hem vergelijkbare emoties oproepen als de schilderijen en tekeningen. Zijn poëtische visie weerspiegelt zich in de bespreking van het werk van Van Gogh: *terwijl in een Effet d'Automne een verfijning blijkt in de hartstochtelijke kleurenontboezeming van één, die in verbazing, neen in ontzag, de zeldzaam schoone verschijning der natuur aanschouwde, waar hij slechts aanwezig was, Vincent van Gogh, een verfijning van gemoedsverrukking in zijn harde leven, die in het uiterlijke beeld der schildering vol ruwe verfmassa's schijnbaar ontoereikend, maar in waarheid treffend verzichtbaard wordt. De warmte der aandoening, de hartstocht, meest ongetemperd in verven neergelegd worden, waar hij geen andere middele tot uiting had. 'La pluie' is als een zang van eindeloozen weemoed, in schijnbaar onhandigheid van bewerking treffend van gevoelswaarheid weer. Ik ken op het ogenblik slechts één dichter, Georges Rodenbach, die 't bijna zoo zag, en wiens woorden deze schilderij mij in herinnering brengt.*[70]

De criticus Albert Plasschaert organiseerde enkele jaren vóór de *Internationale Tentoonstelling* in Den Haag een tentoonstelling gewijd aan het werk van Vincent van Gogh welke hij – in het Engels – in extatische termen beschreef: *This volcanic Vincent – he did not care but for truth; they look and laugh at him. This is a shame that grows greater, every day; this is a curse, heavier every day to us. Is there no end? And Holland that did not mourn, will it crown him, the demoniacally great one, – at Last?* De *Internationale Tentoonstelling* beviel Plasschaert maar matig. Hij wil meer: *Er zit geen geur genoeg aan deze tentoonstelling, geen eenheid in. 't Had een hartstochtelijk charmeur moeten zijn, een roep, – want dit is noodig, dit wordt begeerd – tegen de beu-makende praatjes van de ledententoonstellingen uit den laatsten tijd. Een kunstgenootschap lijkt tegenwoordig een asyl voor impotenten dames en jongelieden; 't schilderen is te fatsoenlijk. En dit had onfatsoenlijk moeten zijn van den grootsten hartstocht, een tentoonstelling als een uitdaging, als een slag, waartegen je revolteert – of als een opmarsch waarmee je optrekt.*

Maar toch is er ook voor de veeleisende Plas-

Afb. 44. Paul Cézanne, Stilleven. Olieverf op doek, 65 x 81 cm, V. 745. The Barnes Foundation, Merion Station. Foto copyright 1991 by the Barnes Foundation, Merion Station, PA 19066.



Afb. 45. Paul Cézanne, Stilleven. Olieverf op doek, 58 x 71 cm, V. 601. Collectie Mrs. John Hay Whitney, New York.



Afb. 46. Jan Toorop en Riet Hoogendijk, foto ca. 1900. Toorop-archief Koninklijke Bibliotheek, Den Haag.

Afb. 47. Jan Toorop, Slootje. Zwart krijt, 243 x 168 mm. Links onder: J.Toorop aan Riet H. 30 mei 1901. Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo.



schaert nog wel iets om van te genieten: *Er zijn interessante Rijsselberghe's, hoewel niet zo frisch als werk dat ik van hem ken; er is een weeke Vuillard die 'n 'licht' geeft van zijn vermogens; werk van Mellery; Marken; gekende Rops; Pissarro's; Degouve's; een beste Ensor; zware Cézanne's – maar waarom de bloemdragende boomgaard van Moulijn, werk voor een juffer-mevrouw Baukema is forsch bij dit suikerwerk. De poging wekt waardeering.* Als manifestatie tegen de heersende tentoonstellingspraktijk heeft deze tentoonstelling zeker zijn nut, máár ... *Ook als protest tegen deze onderonsjes heeft deze tentoonstelling recht. En niemand die meer ze roemen zal, zoo ze, zij, een volgend jaar: uiting van hartstocht; fel, zuiver en onafhankelijk.*[71]

De tentoonstelling was opgezet naar het model van de manifestaties van *Les XX* in Brussel. Er werden muziekuitvoeringen gehouden van eigentijdse, vooral Belgische en Franse muziek, terwijl er ook lezingen en voordrachten gehouden werden. Toorop liet bijvoorbeeld zijn vriend de dichter Stefan George overkomen om een avond te verzorgen. Voorlopig zou dit echter de laatste grote manifestatie zijn in de lange reeks waarmee Toorop vooral had geprobeerd – en vaak met succes – om de beweging van de neo-impressionisten en symbolisten ook een houvast in Nederland te geven.[72]



Toorop moet al enige tijd op de hoogte zijn geweest van de verzamelactiviteiten van Cornelis Hoogendijk. In ieder geval had Hoogendijk ook al jaren voor deze tentoonstelling werk van hem gekocht. Riet Hoogendijk was net terug van een reis naar Indonesië in de herfst van 1900, toen zij hoorde van de plannen voor de tentoonstelling.[73] Waarschijnlijk tijdens de voorbereidingen voor deze expositie ontstond er een verliefdheid tussen Toorop en Riet Hoogendijk (afb. 46). Toorop had ernstige problemen in zijn huwelijk. Hoewel zeer gecharmeerd van Toorop, bleef Riet Hoogendijk op een afstand en gaf ze hem wijze raad: *Liefste, mijn brief was al dicht toen je brief kwam. Dank je wel; 't is alles heel waar wat je schrijft en toch voel ik dat ik gelijk heb in mijn brief, denk nog maar eens na, en vraag aan Annie* [Toorops echtgenote, HH] *hoe ze werkelijk voelt, laat ze je alles zeggen. 't Is moeilijker als er al zoo lang geen vertrouwen meer is; maar als alles toch nog eens terecht kon komen. Dat praten met*

Afb. 48. Jan Voerman, Rose rozen. Honingverf, 35,5 x 45 cm. Rijksmuseum Amsterdam, schenking Hoogendijk 1912.

dominés en pastoors brengt je ook niet nader.[74] Hoewel Toorop haar galant het hof maakte, haar een broche en zelfs een tekening schonk, bleef Riet Hoogendijk standvastig: *... en je kunt 't gelooven dat ik je liefheb, maar ik wil zelfstandig worden niet onder iemands invloed* (afb. 47). Waarschijnlijk ook om onder de directe invloed van Toorops charmes uit te komen, besloot Riet Hoogendijk aan het begin van 1902 het druilerige Nederlandse weer te ontvluchten en de rest van de winter aan de Franse mediterrane kust door te brengen. Mede hierdoor werd de 'verhouding' tussen Toorop en Riet Hoogendijk genormaliseerd.[75]

De *Eerste Internationale Tentoonstelling* liet voor het eerst schilderijen uit de collectie van Cornelis Hoogendijk zien van moderne Franse meesters. Werk dat Hoogendijk slechts korte tijd daarvoor – in 1898 en 1899 – door aankopen bij de kunsthandel van Ambroise Vollard aan zijn collectie had kunnen toevoegen. Het werk van Cézanne, dat bij meer kunstenaars en critici al enige bekendheid genoot, had hierdoor definitief een plaats gekregen in het beeld dat men zich in Nederland gevormd had van de Franse avant-garde kunst. Ook het feit dat deze werken tentoongesteld werden, strookte met de intenties van de verzamelaar.

De discussies binnen de familie, hoe verder te handelen met de collectie, werden volop



Afb. 49. Jan Voerman, Gezicht op Hattem. Honingverf, 57,5 x 77,5 cm. Rijksmuseum Amsterdam, schenking Hoogendijk 1912.



Afb. 50. Eduard Karsen, Aan het IJ. Olieverf op doek, 30 x 44 cm. Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo.



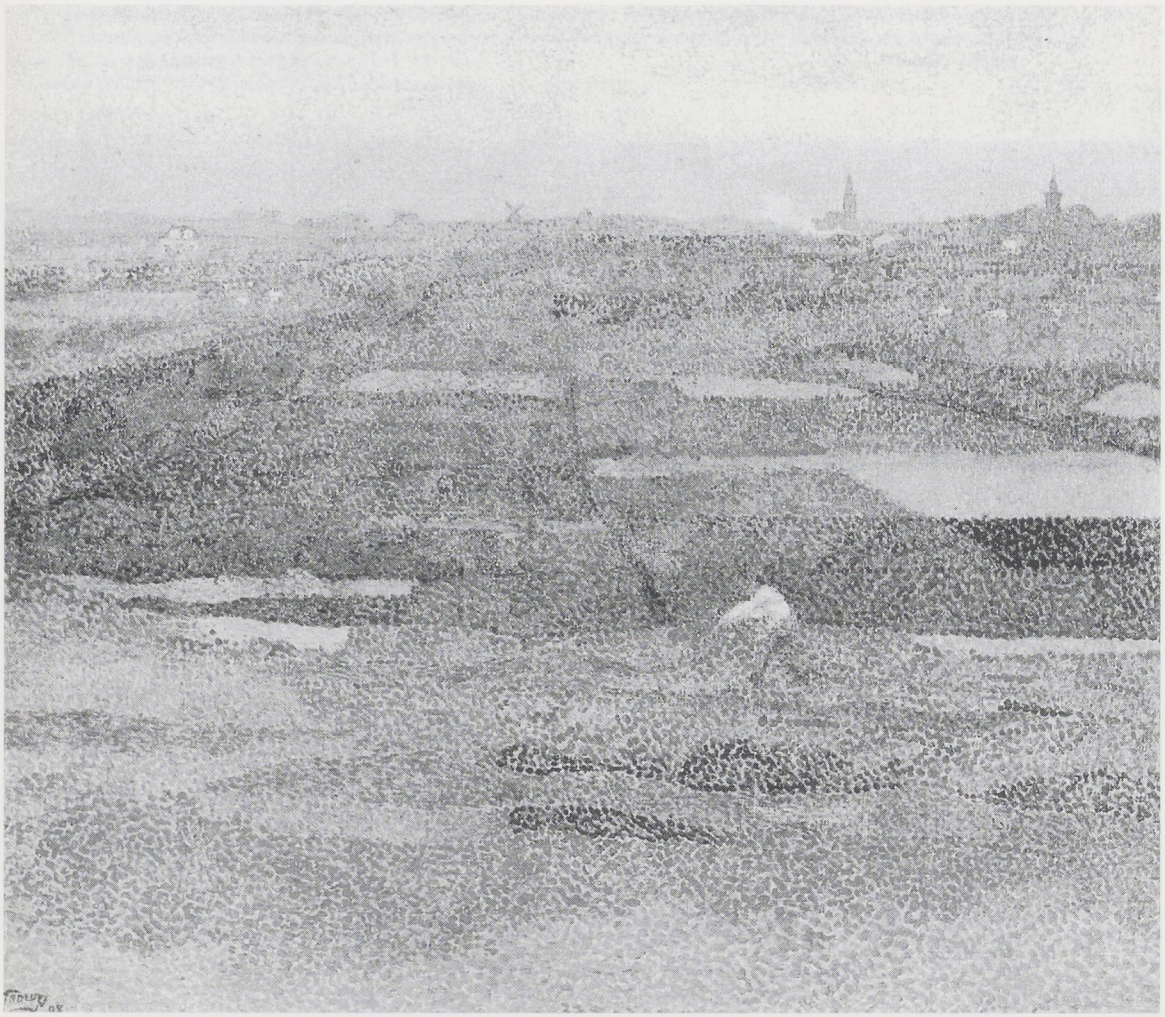
Afb. 51. Eduard Karsen, Binnenplaats tegen de avond. Olieverf op doek, 34,5 x 48,5 cm. Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo.

Afb. 52. J. Thorn Prikker, Bij het kruis. Potlood, 475 x 540 mm. Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo.
Afb. 53. J. Thorn Prikker, Jezus aan de bron. Potlood, 490 x 495 mm. Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo.











gevoerd: *Ja, 't is beter Bredius maar af te schrijven. Zij willen niet, dat ze naar 't Mauritshuis gaan en ik wil er natuurlijk geen gezeur over hebben. Over een paar jaar ga ik hier toch weg en moeten zullie dan maar zien hoe doen ze er mee.*[76] De gebeurtenissen met betrekking tot de collectie zouden een ander verloop krijgen dan Riet Hoogendijk zich toen kon voorstellen. (afb. 48–85).

Afb. 54. Jan Toorop, Aan de duinzoom. Olieverf op doek op karton, 42 x 48 cm. Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo.
Afb. 55. Paul Cézanne, Bloemstilleven. Olieverf op doek, 46 x 55 cm, V. 360. Particuliere collectie.



Afb. 56. Claude Monet, Bloemen. Olieverf op paneel, 91 x 48 cm. A. van Wezel kocht dit werk op de Hoogendijk-veiling in 1912 en legateerde het in 1922 aan het Rijksmuseum.
Afb. 57. Paul Cézanne, Het blauwe vaasje. Olieverf op doek, 41,5 x 22 cm, V. 361. Verblijfplaats onbekend.



Afb. 58. Paul Gauguin, Aita Tamari Vahina Judith Te Parari, 1893. Olieverf op doek, 116 x 81 cm. Particuliere collectie, Lausanne.





Afb. 59. Vincent van Gogh, Lezende vrouw. Olieverf op doek, 73 x 92 cm, F 497. Particuliere collectie.
Afb. 60. Paul Cézanne, Stilleven. Olieverf op doek, 60,6 x 73,3 cm, V. 738. Museum of Modern Art, New York. Lillie P. Bliss Collection.



Afb. 61. Paul Cézanne, Lac d'Annecy, 1896. Olieverf op doek, 64 x 79 cm. V.762. The Courtauld Institute Galleries, Londen.



Afb. 62. Paul Cézanne, Stilleven met doodshoofd. Olieverf op doek, 54 x 65 cm, V. 758. The Barnes Foundation, Merion Station. Foto copyright by the Barnes Foundation, Merion Station, PA 19066.



Afb. 63. Paul Cézanne, Stilleven met planten. Olieverf op doek, 89 x 71 cm, V. 602. The Barnes Foundation, Merion Station. Foto copyright by the Barnes Foundation, Merion Station, PA 19066.



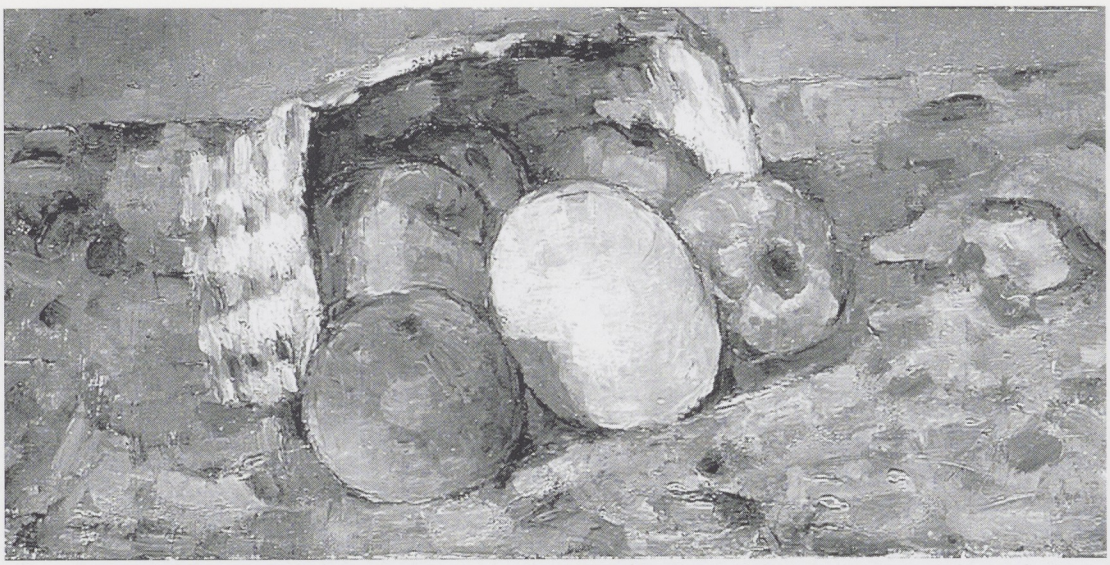
Afb. 64. Paul Cézanne, Stilleven met gemberpot. Olieverf op doek, 71 x 42 cm, V. 737. The Barnes Foundation, Merion Station. Foto copyright by the Barnes Foundation, Merion Station, PA 19066.



Afb. 65. Paul Cézanne, Jongen met een rood vest. Olieverf op doek, 65 x 54 cm, V. 683. The Barnes Foundation, Merion Station. Foto copyright by the Barnes Foundation, Merion Station, PA 19066.



Afb. 66. Paul Cézanne, Stilleven. Olieverf op doek, 16 x 32 cm, V. 211. Art Galleries Museum Kelvingrove, Glasgow.



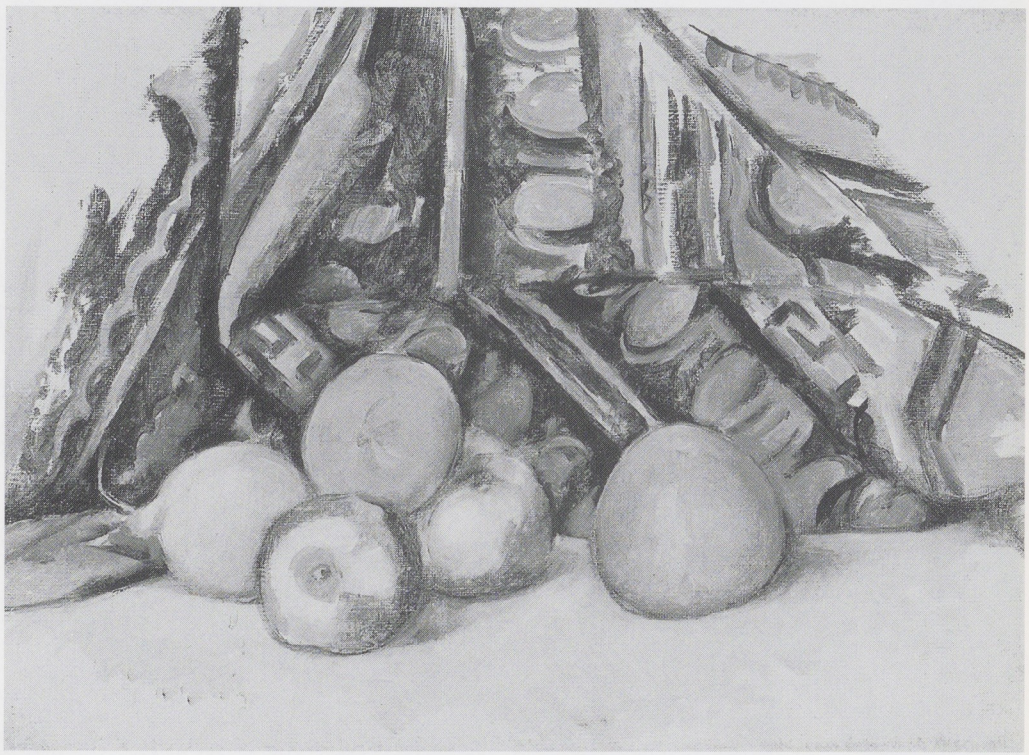
Afb. 67. Paul Cézanne, Dorp aan een rivier. Olieverf op doek, 44 x 77 cm, V. 293. The Barnes Foundation, Merion Station. Foto copyright by the Barnes Foundation, Merion Station, PA 19066.



Afb. 68. Paul Cézanne, Stilleven. Olieverf op doek, 18 x 37 cm, V. 363. The Barnes Foundation, Merion Station. Foto copyright by the Barnes Foundation, Merion Station, PA 19066.



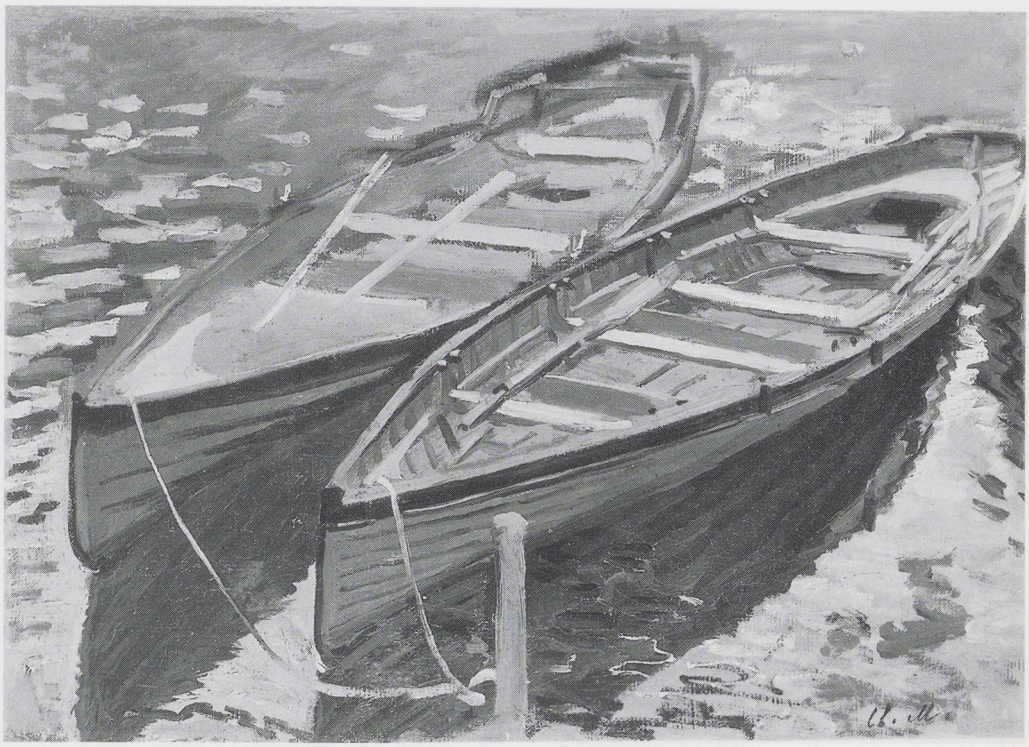
Afb. 69. Paul Cézanne, Stilleven. Olieverf op doek, 45 x 54 cm, V. 611. The Barnes Foundation, Merion Station. Foto copyright by the Barnes Foundation, Merion Station, PA 19066.



Afb. 70. Paul Cézanne, Bloemstilleven. Olieverf op doek, 18 x 37 cm, V. 755. The Barnes Foundation, Merion Station. Foto copyright by the Barnes Foundation, Merion Station, PA 19066.



Afb. 71. Claude Monet, Boten. Olieverf op doek, 33 x 46,5 cm. Kunsthalle Bremen.



Afb. 72. Vincent van Gogh, Seine-oever met schuit. Olieverf op doek, 48 x 55 cm, F 353. Particuliere collectie.



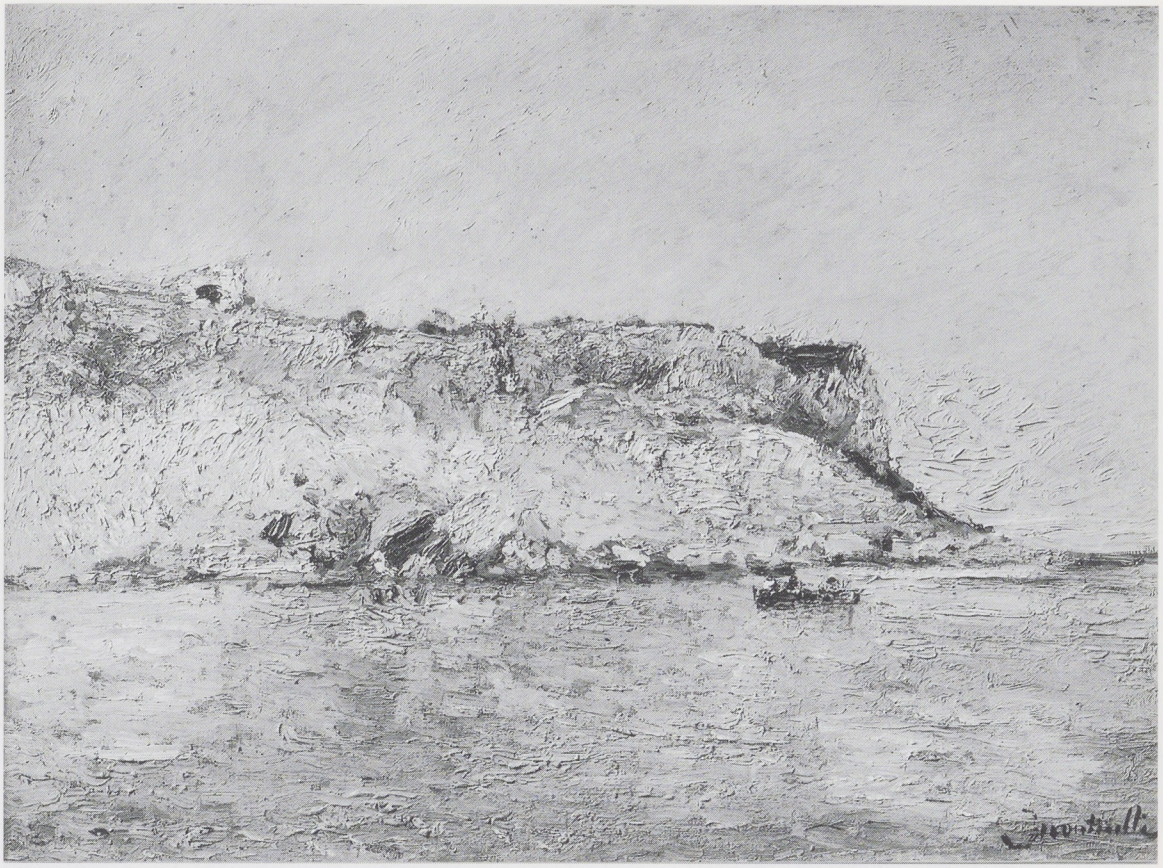
Afb. 73. Vincent van Gogh, Laan in een park. Olieverf op doek, 55 x 67 cm, F. 277. Particuliere collectie.
Afb. 74. Vincent van Gogh, Knielende boerin. Zwart krijt, 443 x 533 mm, F. 1280. Nasjonalgalleriet, Oslo.

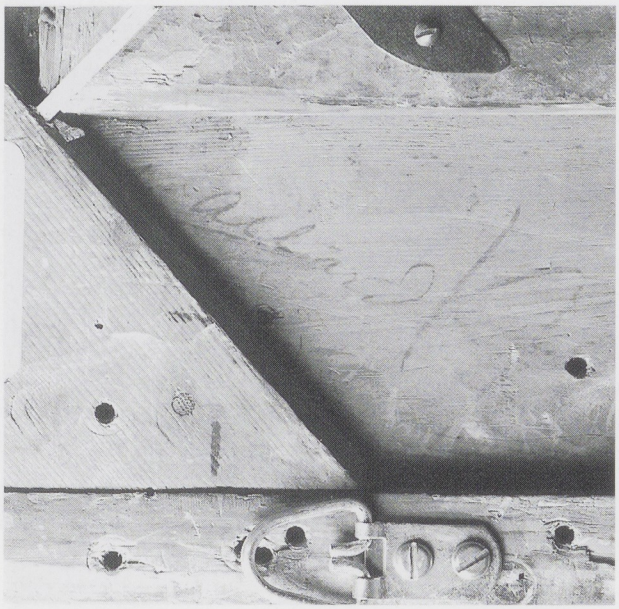
Afb. 75. Vincent van Gogh, Arenlezende boerin. Zwart krijt, 520 x 380 mm, F 1265. Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo.











Afb. 76. Adolphe Monticelli, Kustgebergte. Olieverf op paneel, 46 x 62 cm. Rijksmuseum Amsterdam, schenking Hoogendijk 1912.
Afb. 77. Detail spieraam van voorgaande met de naam van de Parijse handelaar Allard.

Afb. 78. E. Vuillard, De pianiste. Olieverf op doek, 65 x 54 cm. Staatliche Kunsthalle Karlsruhe.
Afb. 79. Jan Voerman, Noppende Paarden. Potlood/aquarel, 210 x 297 mm. Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo.

Afb. 80. Gustave Courbet, Winterlandschap. Olieverf op doek, 32 x 51 cm. Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo.






G. Courbet

Afb. 81. A. Guillaumin, Kolen lossen. Olieverf op doek, 45,5 x 61 cm. Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo.



Afb. 82. Jan Voerman, Idylle. Aquarel, 29 x 39 cm. Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo.



Afb. 83. Jan Voerman, Gezicht op Hattem. Waterverf gemengd met witte dekverf, 204 x 299 cm. Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo.



Afb. 84. E. Breton, Stilleven met inmaakfles. Olieverf op doek, 38 x 55,5 cm. Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo.



Afb. 85. Adolphe Monticelli, Vrouwen in een bos. Olieverf op paneel, 39 × 47 cm. A. van Wezel kocht dit werk op de Hoogendijk-veiling in 1912 en legateerde het in 1922 aan het Rijksmuseum.



De collectie Hoogendijk in het Rijksmuseum voor Moderne Kunst

Omstreeks 1905 deden zich enkele veranderingen voor, die ingrijpende gevolgen zouden hebben voor het beheer van de collectie. Riet Hoogendijk had tot dan toe, samen met haar zwager Ferdinand Kranenburg, de collectie zoveel mogelijk bijeengehouden, en waar dat van pas kwam, delen van de collectie voor tentoonstellingen ter beschikking gesteld. In die situatie kwam nu verandering, veroorzaakt door een aantal factoren. In de eerste plaats scheen het ziektebeeld van Cornelis Hoogendijk nauwelijks enige verbetering te hebben ondergaan. Aan de andere kant was Riet Hoogendijk niet meer in die mate als vroeger in staat zorg aan de verzameling te besteden. Haar plannen voor een huwelijk met de schilder Gerrit Willem van Blaaderen namen steeds vastere vormen aan. Omdat zij de woning aan de Bezuidenhoutseweg wilde verlaten diende er een goede bestemming gevonden te worden voor de collectie. De vernieuwingen ten aanzien van de eigentijdse kunst die Willem Steenhoff in het Rijksmuseum doorvoerde sloten uitstekend aan bij de ideeën van de familie Hoogendijk. Een bruikleen van grote delen van de collectie – zowel uit de verzameling oude meesters, als uit de werken van de eigentijdse, vooral Franse meesters – aan het Rijksmuseum, zou niet alleen de collectie ten goede komen, maar evenzeer tegemoet kunnen komen aan de wens van de verzamelaar, wiens streven er op gericht was geweest door het tentoonstellen van delen van zijn verzameling de belangstelling voor de eigentijdse kunst te bevorderen. De volgende vijftien jaar zou de collectie in haar volle omvang de aandacht en waardering krijgen die zij verdiende.[77]

'De Maerle'

Riet Hoogendijk trouwde in december 1905 te Amsterdam met de kunstschilder Gerrit Willem van Blaaderen (1873–1935). Van Blaaderen moet een zeer beminnelijk man zijn geweest, die zijn opleiding kreeg in verschillende ateliers in Haarlem, en vervolgens een jaar naar Antwerpen vertrok om daar zijn opleiding, zoals zovele Nederlandse schilders, te voltooien. Van Blaaderen voelde zich sterk door het zuidelijke landschap en de atmosfeer aangetrokken. In 1902 had hij zich in het schildersdorp Laren gevestigd waardoor hij ook in staat was intensief aan het kunstleven in Amsterdam deel te nemen.[78] Waarschijnlijk heeft hij hier zijn toekomstige echtgenote ontmoet. Het belang van zijn werk werd algemeen erkend, hetgeen hem een koninklijke subsidie opleverde die hem in staat stelde een reis naar het zuiden te ondernemen.

Het echtpaar ging voorlopig in het huis van Riet Hoogendijk aan de Bezuidenhoutseweg wonen. Vandaar gingen zij in de lente van 1906 op huwelijksreis naar Italië. Kort voor het begin van die reis moet er al contact zijn geweest met de architect K.P.C. de Bazel (1869–1923).[79] Vanuit Rome en later Florence werd de architect op de hoogte gebracht van de wensen en bedoelingen van het schildersechtpaar: *Ons plan is, wanneer we in Holland terug zijn een buitenhuis te bouwen; ofschoon we nog niet gedécideerd hebben, waar we zullen wonen, wint 't toch tijd uit, indien we nu vast plannen maken. Verleden jaar zag ik reproducties naar werk van U op de tentoonstelling in Amsterdam en ook de boerderij Oud-Bussem. We hopen dus dat U ons huis wilt bouwen. We hebben hier reeds plannen gemaakt die we erbij zullen voegen, dat U ons idee en de grootte der kamers kunt zien.* In een volgende brief gaven zij al meer aan in welke richting hun ideeën gingen: *Ten eerste weten we nog niet waar we zullen wonen, daar dat ook van 't terrein afhangt. In elk geval moet 't op zandgrond zijn en niet te ver van Amsterdam. We hebben vroeger in Laren gewoond, doch den laatsten tijd wordt er zooveel aangebouwd, dat 't toch al zijn cachet van buiten zijn verloren heeft. We dachten over Hattem maar zijn bang dat 't op den duur wat afgelegen is. Het meest geschikt blijft 't Gooi, als er maar een plek was waar geen villa's komen.* Hoe zij hun toekomstige omgeving als schilders wensten, komt even verder al meer tot uiting: *'t moet echter vooral droog zijn en wat beschut, dat er bloemen kunnen groeien. We willen achter het huis*

Afb. 86. K.P.C. de Bazel, Villa 'De Maerle', Huizen; foto's 1907. De Bazel-archief, Stichting Architectuurmuseum, Amsterdam.



een boomgaardje of moestuin hebben en voor-aan tuin, als er een weg is, mag 't wel een 30 meter van den weg af zijn. Ook de ideeën over het interieur blijken al enigszins een vorm te hebben gekregen, in ieder geval in die zin dat zij goed wisten wat zij niet wilden: *Van binnen willen we 't eenvoudig hebben, maar niet zoo die moderne uiterlijke aardigheden. In de kamers echter geen behang daar ik dat meestal leelijk vind.* In de verdere beschrijvingen gaf Riet Hoogendijk vooral aan waar de knusse plekjes in het huis moesten komen. Het idee was duidelijk: het huis moest ver van de bewoonde wereld komen, de twee kunstenaars moesten geheel ongestoord kunnen leven en werken: *Ik vind het 't prettigst als 't van den weg niet te zien is, of dat 't midden in de heide staat zoodat 't front kan komen waar 't ons bevalt.*[80]

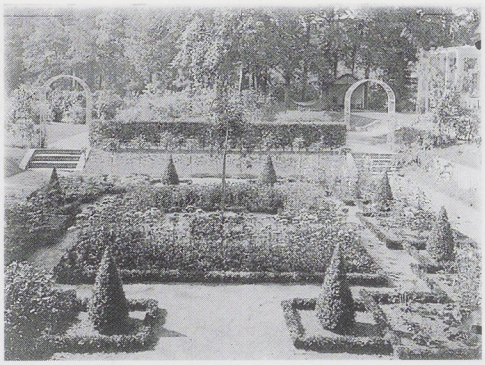
Na hun terugkeer in Nederland – begin juni – nam Van Blaaderen snel contact op met K.P.C. de Bazel, die intussen op zoek was gegaan naar een geschikte plek die aan de wensen van de opdrachtgevers zou kunnen voldoen. Nadat de Van Blaaderens uitvoerig enkele locaties in Bussum bezocht hadden aan het eind van augustus en het begin van september, werd vrij snel voor een plaats gekozen, niet ver van de hoeve 'Oud-Bussem', die De Bazel korte tijd daarvoor had gebouwd. Nadat de wensen geïnventariseerd waren en De Bazel zelfs een boekje had laten drukken met het gehele bestek, uitgewerkt tot in detail, werd in november het contract gesloten met de aannemer Wegerif uit Apeldoorn. Deze verplichtte zich Villa 'De Maerle' voor f 22.370,–, onder supervisie van architect K.P.C. de Bazel te verwezenlijken. De betimmeringen in het interieur werden verzorgd door de werkplaats 'De Ploeg' uit Amsterdam, een atelier voor kunstnijverheid dat enkele jaren daarvoor door De Bazel was opgericht.[81]

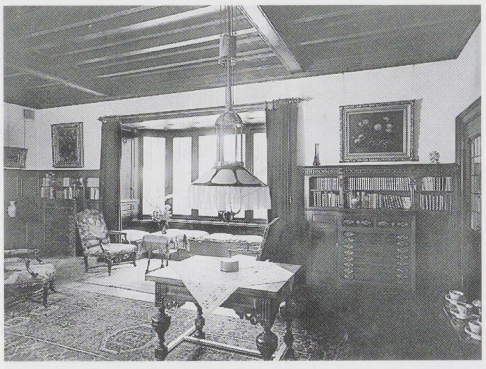
Zowel het interieur als het exterieur van Villa 'De Maerle' werden een hoogtepunt in het œuvre van de architect. De villa wordt beschouwd als één van de basistypes van de landelijke villa-architectuur. De opdrachtgevers konden tevreden zijn: uit de bewaard gebleven foto's kan men zien hoe het besloten karakter, met de prachtig aangelegde tuinen, een sfeer van paradijselijke rust uitstraalde (afb. 86).[82]

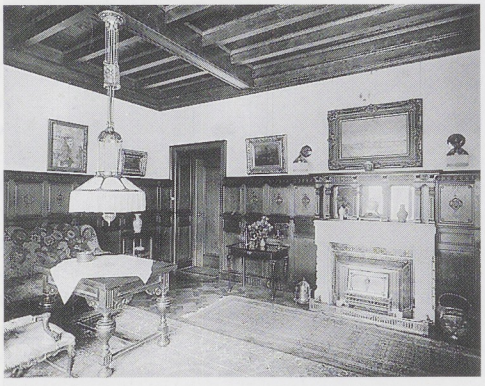
Het jonge echtpaar heeft waarschijnlijk veel van de dagelijkse beslommeringen die de bouw van een dergelijke villa met zich meebrengt, overgelaten aan de bouwmeester. Van Blaaderen bleek, waarschijnlijk nog aangestoken door de reis door Italië, een bijna even grote neiging tot reizen te hebben als zijn echtgenote die voordien al gewoon was grote delen van het jaar in mediterrane streken door te brengen. In ieder geval verbleef Van Blaaderen in het voorjaar van 1907 enkele maanden in de omgeving van Fontainebleau, waar hij een groot aantal doeken schilderde, die duidelijk verraden hoezeer het werk van Sisley en de eerste impressionisten hem aan het hart lag. In 1908 stelde hij deze werken tentoon bij de Larensche Kunsthandel en in 1909 – na weer enkele maanden doorgebracht te hebben in Samois-sur-Seine – bij de kunsthandel C. M. van Gogh in Amsterdam.[83]

De kunstcriticus Conrad Kikkert (1882–1965) kon niet nalaten deze tentoonstelling aan te grijpen om zijn eigen voorkeur nog eens te benadrukken: *De invloed van moderne Franschen wordt al grooter en grooter in Holland. Waarlijk, een nieuwe school zal hier ontstaan, een nieuwe verrijzing wellicht uit reeds verdorrende kleuren, een nieuwe ziening nadat men zich op grijzen en bruinen heeft doodgekeken. Wat zal het geven*

1 Voorzijde (p. 210); 2 tuin; 3 interieur zitkamer met rechts een werk van Fantin-Latour, links een stilleven van Cézanne, en een werk van Fl. Verster; 4 interieur zitkamer met links een werk van Manet en rechts een landschap van Daubigny; 5 de schouw in de zitkamer; 6 interieur zitkamer met links een werk van Monticelli en rechts het stilleven van Cézanne; 7 een hoek van de zitkamer met het stilleven van Cézanne en de bloemen van Fl. Verster.

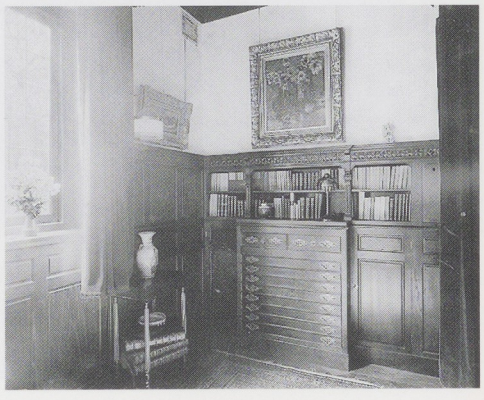












Afb. 87. Paul Cézanne, Stilleven. Olieverf op doek, 19 x 38 cm, V. 348. Narodny Galerie, Praag.
Afb. 88. Edouard Manet, Jonge vrouw leunend op een tuinvaas. Olieverf op doek, 62 x 46 cm. Particuliere collectie.





als het plein-air zich stralend breidt over Hollandsche stemmingstoon en Hollandsche kleurzwaarheid? Wij hebben te winnen, mits wij Hollandsch blijven en niet verliezen wat voorgangers nalieten. Mits wij het Verleden bij het Heden voegend een rijke Toekomst maken, mits wij het Verleden niet als afgedaan beschouwen en de lessen der Grooten niet als van onwaarde.

Van Blaaderen zal zeker, als hij niet in Frankrijk was, de vele honderden werken van zijn zwager Cornelis van juist die schilders waar hij zich zo verwant mee voelde, bestudeerd hebben. Op deze wijze begon de collectie al een uitstraling te krijgen, die in de loop der jaren alleen maar toe zou nemen. De bouw van 'De Maerle' heeft ongeveer een klein jaar in beslag genomen. In oktober 1907 verhuisde het echtpaar van Den Haag naar Huizen. De woning aan de Bezuidenhoutseweg werd verkocht. Van Blaaderen en zijn echtgenote zullen geen moeite gehad hebben het schitterende interieur van de nieuwe villa, op waardige wijze met schilderijen te vervolmaken. Er zullen weinigen in de wereld geweest zijn die zo'n ruime keuze hadden uit zoveel meesterwerken. De plattegrond van de villa wordt beheerst door de twee ateliers – voor Van Blaaderen en Riet Hoogendijk – en de woonkamer. Hier zullen de beide kunstenaars hun artistieke discussies gevoerd hebben, temidden van enkele topwerken uit de verzameling van Cornelis. Enkele foto's die kort na de voltooiing van de villa, van de woonkamer gemaakt zijn, laten werk van Manet, Daubigny, Cézanne, Monticelli, Fantin-Latour, Verster en Ed. Karsen zien (afb. 87-91). Enkele zijn niet meer te identificeren. Natuurlijk zullen bij gelegenheid werken verwisseld zijn om ook deze weer uitvoerig te kunnen bestuderen. Amsterdam was zo dichtbij dat dat geen bezwaar behoefde te zijn. Daarbij kwam dat de collectie – zeker de moderne meesters – voorlopig nog niet een permanente plaats kon krijgen in de zalen van het Rijksmuseum.

Afb. 89. Eduard Karsen, Dorpshuisjes. Olieverf op doek, 34 x 44 cm. Rijksmuseum Amsterdam, schenking Hoogendijk 1912.



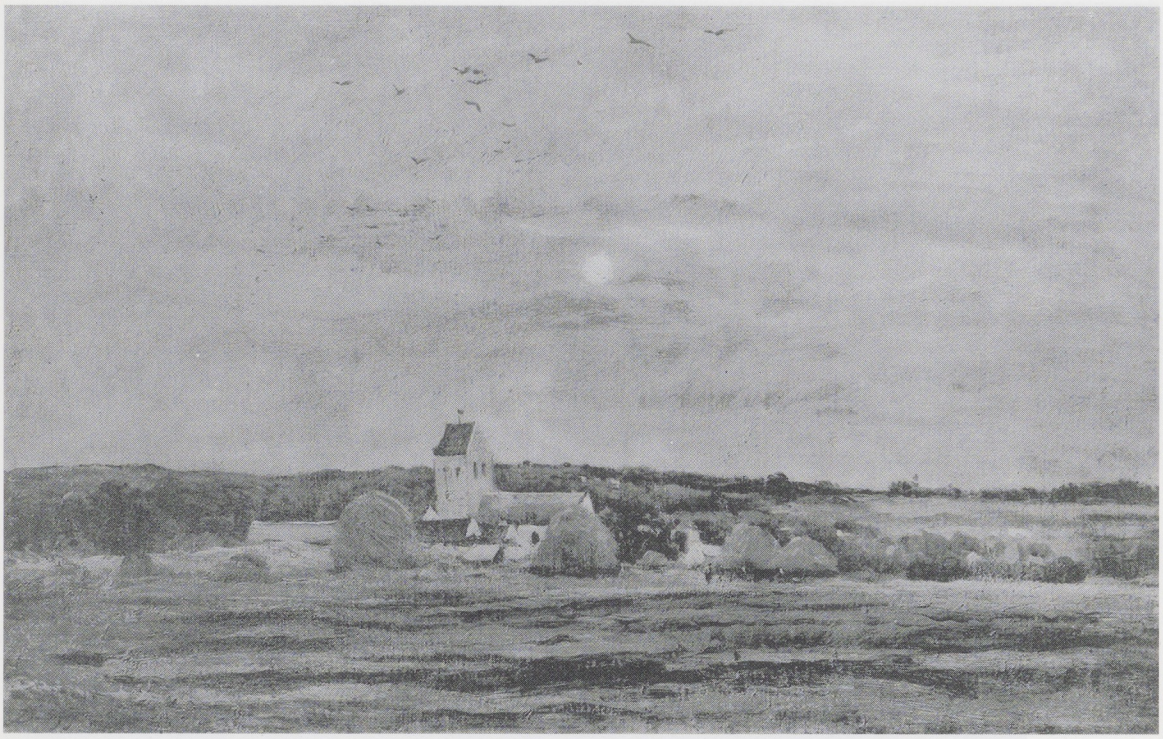
Afb. 90. Adolphe Monticelli, Pluimvee bij een ruïne van een molen. Olieverf op paneel, 37 x 47 cm. Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo.

Het bruikleen Hoogendijk in het Rijksmuseum

In het Rijksmuseum waren vanaf de openstelling van de nieuwbouw in 1885 weer werken van eigentijdse kunst te zien, die tot dan toe in het Paviljoen Welgelegen in Haarlem werden getoond. Niet alleen door aankopen van de 'Vereniging met de Lange Naam' maar ook door de belangrijke legaten en bruiklenen van Westerwoudt en Van Lynden waren topwerken van vooral meesters van de school van Barbizon te zien. Ook werken van de schilders van de Haagse School en de Amsterdamse impressionisten, zoals Breitner, waren met enkele werken vertegenwoordigd. Terwijl men de komst van deze collecties min of meer als incidenten zou kunnen beschouwen, kwam hierin vanaf 1903 een belangrijke



Afb. 91. Ch.F. Daubigny, Dorpsgezicht bij avond. Olieverf op doek, 52 x 82 cm. Particuliere collectie.



wijziging. Vanaf dat jaar legde de directie van het Rijksmuseum zich ondermeer bewust toe op het verwerven van bruiklenen van eigentijdse kunst. Toen begonnen immers de onderhandelingen met het echtpaar Drucker-Fraser, dat een grote collectie werken bijeengebracht had van vooral meesters van de Haagse School. Het beleid van de directie – en dus ook van de minister – was erop gericht om met de collectie Drucker-Fraser de presentatie van de laat-negentiende-eeuwse kunst te versterken. Zo kon het Rijksmuseum niet alleen de werken uit de bloeitijd van de Nederlandse schilderkunst – de zeventiende eeuw – tonen, maar ook de landschapskunst die, naar men zei, zijn inspiratie juist in de zeventiende eeuw had gevonden, en tot een nieuwe bloei van de schilderkunst had geleid.

Twee directieleden van het Rijksmuseum speelden een hoofdrol bij het realiseren van dit beleid: Jhr. B. W. F. van Riemsdijk (1850–1942), hoofddirecteur van het Rijksmuseum sinds 1897, en Willem Steenhoff, sinds 1899 assistent en vanaf 1905 onderdirecteur van het Rijksmuseum en belast met de zorg voor de afdeling schilderijen. De exceptionele manier waarop Steenhoff in meer dan vijftien jaar vorm heeft gegeven aan zijn 'Rijksmuseum voor Moderne Kunst' is in dit tijdschrift uitvoerig beschreven.[84] Steenhoff – behalve onderdirecteur ook schilder en uitmuntend kunstcriticus – wilde niet alleen de nationale schildersscholen een plaats geven in het Rijksmuseum. Waarschijnlijk als een direct resultaat van zijn confrontatie met het werk van Vincent van Gogh, ontwikkelde Steenhoff het idee in het Rijksmuseum ook ruimte te bieden aan de recente internationale stromingen in de schilderkunst. Immers, het werk van Van Gogh en zijn tijdgenoten liet zien dat er geen sprake meer was van nationale grenzen, maar dat de eigentijdse kunst een internationaal karakter droeg. De vele contacten die Steenhoff onderhield met jonge kunstenaars

zullen hem hierin hebben bevestigd. De activiteiten in de jaren tachtig en negentig om kunstenaars als Redon en vele anderen een presentatie in Nederland te geven, zullen hem zeker niet zijn ontgaan. Ook de 'Internationale Tentoonstelling' in 1901 in Den Haag zal voor Steenhoff aanleiding zijn geweest zijn ideeën verder te ontwikkelen.
De activiteiten van Van Riemsdijk en Steenhoff om de Drucker-collectie een plaats in het Rijksmuseum te geven, hebben ongetwijfeld veel aandacht gekregen. De aantrekkingskracht die dit nieuwe beleid op andere belangrijke verzamelaars in Nederland moet hebben gehad, kan niet onderschat worden. Er waren aan het begin van de eeuw weinig plaatsen in Nederland waar de eigentijdse kunst permanent te zien was. Het pas geopende Stedelijk Museum in Amsterdam kon nog geen eigen beleid op dit gebied ontwikkelen, terwijl het Museum Mesdag in Den Haag vooral de kunst van de meesters van Barbizon liet zien. Het Gemeentemuseum in Den Haag was bovenal van plaatselijk historisch belang en had op dat moment geen enkel beleid ten aanzien van het tonen van eigentijdse kunst, laat staan van kunst van een internationaal karakter. Steenhoffs ideeën over een 'Rijkmuseum voor Moderne Kunst' waren voor Nederland uniek en beantwoordden aan een behoefte bij verzamelaars, kunstenaars en publiek om meer informatie te krijgen over recente ontwikkelingen – op internationaal niveau – in de schilderkunst.
Eind juni 1906 kreeg de hoofddirecteur van het Rijksmuseum, Van Riemsdijk, een briefje onder ogen met de volgende inhoud: *29 Juni 1906. Hoogwelgeboren Heer! Als bewindvoerder over mijnen zwager, den Heer C. Hoogendijk te 's Hage zoude ik U zeer gaarne eens spreken. De familie is bereid de collectie schilderijen, door den heer Hoogendijk verzameld, aan het Rijk, geheel of gedeeltelijk in bruikleen af te staan. Zoude ik U over deze aangelegenheid een onderhoud mogen verzoeken (niet des avonds)? Hoogachtend verblijf ik Uwdw. F. Kranenburg.*[85] Het gesprek waar Kranenburg om vroeg, heeft ongetwijfeld in de weken erna plaatsgevonden. Kranenburg zal Van Riemsdijk enig inzicht verschaft hebben over de omvang en de samenstelling van de collectie, die maar bij weinigen in haar volle omvang bekend was. Kort na dit gesprek had een bezoek plaats aan het pand in Den Haag waar de collectie was ondergebracht: *23 Juli 1906. Weledelgestrenge Heer! Indien Donderdag 26 juli U schikt voor het bezoek aan de collectie Hoogendijk, dan zou ik op dien dag met den trein van 9.04 C.S. willen vertrekken. De onderdirecteur Steenhoff zal mij vergezellen. Wil zoo goed zijn mij te doen weten waar ik U kan treffen of aan welk adres in Den Haag wij ons moeten vervoegen wanneer de reis doorgaat. Met de meeste Hoogachting teeken ik Uwdw. Van Riemsdijk.*[86]
Van Riemsdijk en Steenhoff zullen zeker zeer aangenaam verrast zijn geweest toen zij de collectie hadden gezien. In ieder geval lieten zij er geen gras over groeien om een dergelijk belangrijk bruikleen binnen de muren van het museum te krijgen. Een week na bezichtiging van de collectie berichtten zij Kranenburg reeds dat zij ruimte hadden gevonden om het enorme aantal werken in het museum onder te brengen: *31 Juli 1906. Weledelgestrenge Heer! Het is mij een genoegen U te kunnen mededeelen dat ik een geschikte ruimte gevonden heb tot opslag van de schilderijen en teekeningen vormende de collectie Hoogendijk. Die ruimte moet echter nog voor dat doel worden ingericht en daarmede zal eenige tijd heengaan. 's Ministers machtiging moet gevraagd en het lokaal ontruimd worden alvorens met de werkzaamheden kan worden aangevangen. Ik denk dan ook dat niet vóór October de overbrenging zal kunnen plaatshebben. Dan breekt ook de tijd aan van gering museumbezoek zoodat bij het invoegen der schilderijen het publiek weinig last zal hebben.*[87]
Beide partijen gingen accoord met dit voorstel. Hoewel Kranenburg en de familie de afspraken met het Rijksmuseum zoveel mogelijk vertrouwelijk wilden behandelen, kon het niet vermeden worden dat toch iets van de afspraken uitlekte. *De Kroniek* meldde op 22 september 1906 dat de hele verzameling Hoogendijk aan het Rijksmuseum in bruikleen zou worden afgestaan: *Naar wij vernemen, zal Mej. Hoogendijk, thans mevr. v. Blaaderen het grootste deel van*

haar belangrijke Haagsche verzameling schilderijen en teekeningen ter plaatsing in het Rijksmuseum afstaan, niet echter de Steinlens, die het vorige jaar te Amsterdam zooveel bewonderaars vonden.[88]

Hoewel de familie verontrust was over dit bericht verhinderde het niet dat in november de werkzaamheden nodig voor het overbrengen van de verzameling van Den Haag naar Amsterdam konden beginnen. Kranenburg vroeg zich af of alles wel op tijd klaar zou zijn: *21 Nov. 1906. Hooggeachte Heer! Den wagen bestelde ik Vrijdagmorgen te 's Hage ca. half 10 en zelf zal ik 8.51 daar aankomen. 't Zal spannen om in één dag klaar te komen.*[89]

De directeur van het Rijksmuseum heeft niet alleen gezorgd voor een opslagruimte. Hij is ook al met de familie overeengekomen dat een deel van de verzameling – de tweede keuze – opgehangen mocht worden in de zalen van het Muiderslot. Het voorstel van Van Riemsdijk om een ander deel onder te brengen in het Huis Lambert van Meerten in Delft werd door Kranenburg van de hand gewezen. Op 15 december werd een voorlopige inventarislijst gemaakt en wilde Van Riemsdijk al beginnen de mooiste werken een plaats te geven op de zalen: *15.12.1906. Geachte Heer Kranenburg!* [...] *Ik denk Maandag aan de ophangerij te beginnen: eerst ruimte maken in de galerij en dan invoegen. De Heer Engelbert van Bevervoorde slotvoogd van Muiden deelt mij mede dat hij een groote zaal heeft ingericht om de schilderijen die alhier niet zullen worden tentoongesteld te bergen om later het meerendeel ten toon te stellen. Hij zou reeds gaarne een zending ontvangen. Nu is mijn vraag of met die overbrenging een begin kan worden gemaakt?*[90]

De slotvoogd moest wel enige voorzieningen treffen die geld kostten. Daarvoor werd een budget aangevraagd bij de Minister van Binnenlandse Zaken die de aanvraag, gezien het belang van de collectie, gaarne honoreerde. Maar niet nadat hij de hoofddirecteur van het Rijksmuseum om opheldering had gevraagd over dit bruikleen, waar hij blijkbaar tot op dat moment niets van af wist. Begin januari 1907 schreef Van Riemsdijk een brief over het bruikleen aan de minister die ook zeer informatief is over de houding die de directie de komende jaren met betrekking tot dit bruikleen zou innemen: *3 januari 1907.* [...] *Het betreft namelijk den afstand in bruikleen van eene verzameling oude en moderne schilderijen aan het Rijksmuseum, bijeengebracht door den Heer Hoogendijk. Deze heer is sedert eenige jaren krankzinnig en naar ik van wel ingelichte zijde verneem is zijne kwaal ongeneeslijk. Zijn zwager Mr. F. Kranenburg te Bloemendaal, tevens zijn Curator stelde mij voor de verzameling in het R[ijks]museum op te nemen, er eene keuze uit te doen en de belangrijkste stukken ten toon te stellen. Ik ben toen de verzameling gaan zien en heb bevonden dat zij hoogst belangrijke zaken bevat, zoowel onder de primitieven, die in onze verzameling nog zoo gebrekkig zijn vertegenwoordigd, als onder de modernen meest allen van de Franschen school. Ik heb dan ook geen oogenblik geaarzeld de verzameling in bruikleen te aanvaarden en thans ben ik bezig de goede stukken af te zonderen en die van mindere qualiteit een goede berging te bezorgen. Daarbij is mijne aandacht gevallen op de groote ongebruikte ruimten in het Muiderslot, waar veel wandvlak is geschikt tot het ophangen van schilderijen. De heer Engelb. v Bevervoorde verheugt zich met reden dat op die wijze de aantrekkelijkheid van het Muiderslot zeer zal worden verhoogd en het is met het oog daarop dat hij zijn hierbij teruggaand voorstel aan Uwe Exc. gedaan heeft, dat ik dan ook ten zeerste ondersteun. Mr. Kranenburg ging van het denkbeeld uit dat het zeer te betreuren zou zijn wanneer deze verzameling jarenlang aan het oog van het kunstlievend publiek zou worden onttrokken en dat ben ik met het oog op de waarde geheel met hem eens. Hij liet min of meer doorschemeren dat de mogelijkheid niet is uitgesloten dat de verzameling later door schenking Rijks eigendom zou worden. Met het oog daarop vooral is het mijn streven den heer Kranenburg zooveel mogelijk ter wille te zijn. Hij zelf laat mij geheel vrij in de keuze der tentoon te stellen schilderijen en ook in de plaatsing ervan; ook wil hij zoo min mogelijk ruchtbaarheid aan de zaak geven. Ik ben niet in staat nu reeds eene lijst te geven van de stukken die ik hier wensch te houden maar ik stel mij voor Uwe Exc. daarover later meededelingen te doen. In de*

galerij is door de ingebruikneming van den Rembrandt-uitbouw heel wat ruimte gekomen die op geen betere wijze kan worden benuttigd.[91] Een definitieve lijst van het bruikleen kon ook nog niet gemaakt worden omdat men nog steeds bezig was de verzameling op kwaliteit te beoordelen. Terwijl de beste oude schilderijen al vanaf 1907 in verschillende zalen van het museum werden opgehangen, ging men nog dit hele jaar door vooral uit deze collectie werken te schiften. Voor de familie Hoogendijk was het jaar 1907 er een van vreugde, doordat aan het einde van dat jaar de nieuwe woning in Huizen betrokken kon worden, en van verdriet omdat in september van dat jaar Cornelis' oudste zuster, Wilhelmina Kranenburg-Hoogendijk, overleed. Zij was 39 jaar geworden.[92]

Terwijl een deel van de schilderijen van oude meesters geëxposeerd werd in het Muiderslot, waren er ongeveer 93 schilderijen van de oude meesters op de zalen van het Rijksmuseum te zien. Het *Jaarverslag* over 1908, dat voor het eerst melding maakt van het bruikleen, somt uitvoerig de werken op en de redenen voor expositie: *Van den heer C. Hoogendijk door tusschenkomst van zijn zwager Mr. F. Kranenburg te Amsterdam, ontving het Rijks Museum in bruikleen voor een tal van jaren zijne kunstcollectie, bestaande uit een groot aantal schilderijen van oude meesters, benevens eenige merkwaardige stukken der moderne Hollandsche en vooral der Fransche school. De verzameling werd in haar geheel naar het Rijks Museum overgebracht en aldaar aan eene schifting onderworpen. Slechts die stukken welke voldoende kunstwaarde hadden of uit een kunst-historisch oogpunt belangrijk waren, werden behouden. Van deze gingen de minst merkwaardige (53 stuks, waaronder veel primitieven) naar het Muiderslot ter opluistering van eenige zalen. Over het Rijksmuseum werden 93 schilderijen verdeeld. Van deze zijn vooral te vermelden: eenige primitieven, o.a. een 'Geboorte van Christus', door Geertgen tot Sint Jans, een meisjesportret, door Barth. Bruyn; eenige stukken uit de Zuid-Duitsche (met name de Zwabische) en de Neder-Rijnsche Scholen, een Troonende Madonna door Jan Provoost, een portretje vermoedelijk door Jacob van Utrecht, een groote boerenkermis door Pieter Balten. Van de 17e eeuwsche schilderijen noem ik drie fraaie stukken: van Jan Steen: 'Erysichthon verkoopt zijne dochter Hypermnestra', 'de Kousenstopster' en 'de Luitspeler', en 'De Rijke man en de arme Lazarus'; van Salomon van Ruysdael een groot, zeer belangrijk 'Dorpsgezicht met een troep zigeuners' uit 1663; van Jacob Ruisdael 'een Boschweg', van Andries Both 'de Kaartspelers', van den zeldzamen Michel Sweerts zijn 'Damspelers', van Willem van Vliet een 'fraai kinderportret', van den zeldzamen Maerten Stoop 'een inkwartiering', van Corn Decker 'een Weverswerkplaats', van Quirin Brekelenkam een 'Bijbellezing', van Adriaen van Ostade twee stukken van beteekenis, van David Teniers den jongere twee fraaie stukken. De verzameling bevat een groote reeks van fraaie stillevens, enkele zeer belangrijk van nog onbekende meesters en voorts van Cornelis, David en Jan Davidsz de Heem, van Jan van Son, Juriaen van Streeck en Jacob de Gheijn. Maar behalve deze 93 schilderijen zijn er nog tal van stukken van moderne meesters, voorlopig in het magazijn opgeborgen, die op tentoonstelling wachten totdat de uitbouw voor moderne kunst gereed zal zijn; behalve eenige Hollandsche meesters, waaronder Matthys en Willem Maris en Voerman, zijn vooral vele moderne Fransche vertegenwoordigd: Daumier, Troyon, Courbet, Diaz, Vollon, Daubigny, Harpignies, Renoir, Fantin Latour, Césanne, Henri de Groux, Sisley, Guillaumin, Vincent van Gogh, Caillebotte, Monet, Flandrin en de Engelschman Estall. Intusschen zal vóór de tentoonstelling eene nauwkeurige schifting noodig zijn, waarbij ik hoop op de hulp van deskundigen van de moderne Fransche school te kunnen rekenen.*[93]

Steenhoff was van plan om zodra de Drucker-uitbouw gereed zou zijn, daar niet alleen werken van de Haagse School te presenteren, maar ook voorbeelden van de internationale avant-garde uit de jaren negentig te laten zien. Hiertoe maakte hij een keuze uit de overvloed die hem de collectie Hoogendijk verschafte.[94] Vanaf januari 1909 hield hij zich vooral bezig met zoveel mogelijk informatie te verwerven: *De heer Steenhoff heeft meer speciaal deze laatste rubriek behandeld en is*

Afb. 92. De Drucker-uitbouw aan het Rijksmuseum, mei 1979.

voor de prijzen te rade gegaan met personen die omtrent van de waarde van deze buitenlandsche kunst beter op de hoogte zijn dan wij. In het dépôt blijven nog enkele schilderstukken achter waaromtrent ik de definitieve beslissing of zij al dan niet zullen worden tentoongesteld zou wenschen aan te houden tot wij aan het ophangen der schilderijen zelve overgaan. Er zijn bijv. nog eenige Voerman die S. niet heeft opgenomen en zoo meer (Daubigny als ook een enkel oud schilderij).[95]

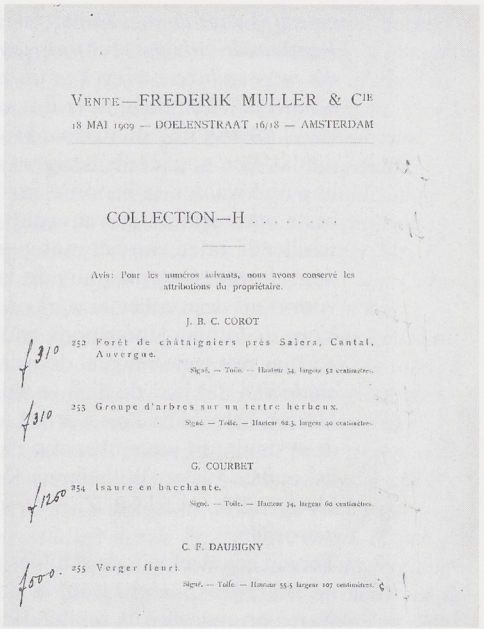
Nadat al in 1908 een aanzienlijke groep schilderijen van oude meesters naar de veiling was gebracht, werden ook 21 moderne schilderijen in april 1909, na de schifting van Steenhoff, ter veiling aangeboden. Een zevental werken werd op deze veiling opgehouden en verscheen opnieuw in de veiling van 1912.[96]

'De meest moderne kunst in het Rijksmuseum voor Moderne Kunst'

De nieuwbouw achter het Rijksmuseum, waarvan een eerste gedeelte in 1909 kon worden ingericht, was één van de belangrijkste voorwaarden geweest van het echtpaar Drucker-Fraser voor het in bruikleen geven – en later schenken – van een groot deel van hun verzameling, die vooral bestond uit werken van meesters van de Haagse School (afb. 92). De meeste van de nieuwe ruimtes werden dan ook door deze werken ingenomen. Daarbij werd werk getoond uit de legaten van Westerwoudt en Van Lynden, vooral werk van meesters van de school van Barbizon. De 'ultra-modernen' kwamen uit de collectie Cohen-Gosschalk en het bruikleen Hoogendijk.[97]



Inlegvel bij de veilingcatalogus van 18 mei 1909 met 21 werken uit de collectie Hoogendijk waarvan er zeven niet verkocht werden.



VENTE—FREDERIK MULLER & Cie

18 MAI 1909 — DOELENSTRAAT 16/18 — AMSTERDAM

COLLECTION—H . . . . . .

Avis: Pour les numéros suivants, nous avons conservé les attributions du propriétaire.

J. B. C. COROT

f 310 252 Forêt de châtaigniers près Salers, Cantal, Auvergne.

Signé. — Toile. — Hauteur 54, largeur 52 centimètres.

f 310 253 Groupe d'arbres sur un tertre herbeux.

Signé. — Toile. — Hauteur 62,5, largeur 40 centimètres.

G. COURBET

f 1250 254 Isaure en bacchante.

Signé. — Toile. — Hauteur 74, largeur 60 centimètres.

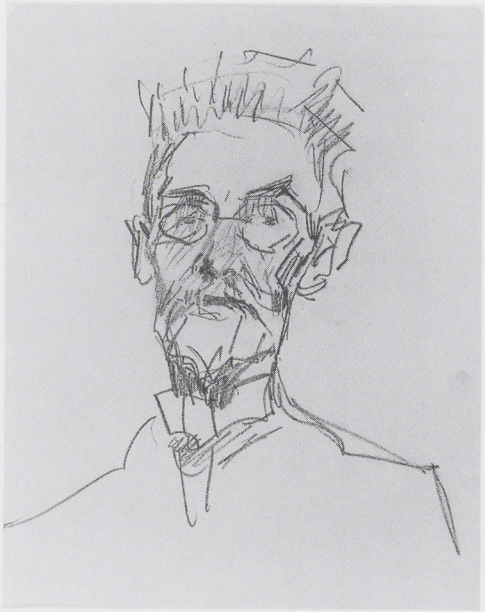
C. F. DAUBIGNY

f 500. 255 Verger fleuri.

Signé. — Toile. — Hauteur 55,5 largeur 107 centimètres.

Steenhoff was goeddeels verantwoordelijk voor het concept van de nieuwe presentatie. Hoewel de Drucker-collectie de meeste plaats innam, bleek uit de persreacties dat het toevoegen door Steenhoff van werk van de 'ultra-modernen' voor velen het belangrijkste aspect van de nieuwe presentatie was. De kritiek die Steenhoff publiekelijk uitte op de samenstelling van de collectie Drucker is hem zeker door de collectionneurs niet in dank afgenomen. Het hoofdpunt van zijn kritiek was immers dat er teveel van te weinig kunstenaars was, m.a.w. de collectionneurs waren te weinig tegemoet gekomen aan één van de basisgegevens van het begrip 'verzamelen', namelijk het schiften en verder profileren van een esthetisch concept. Steenhoff was zich er terdege van bewust dat de opening van de nieuwe uitbouw een mijlpaal was in het Nederlandse kunstleven. Deze nieuwbouw kon een eerste stap zijn op de weg naar een museum waar oude en eigentijdse kunst

Afb. 93. Isaac Israels, Portret van W. Steenhoff, 1926. Potlood, 285 x 228 mm. Haags Gemeentemuseum.



naast elkaar een plaats zouden kunnen krijgen. Aan de ene kant stelde Steenhoff dat de kunst van de Haagse School een historische plaats heeft: *Maar in de golving van den Tijd, plaatsen wij de bakens van den Duur, in onze behoefte aan ordening en harmonie, die tot overweging aanzet, het begrip verheffen en verruimen kan. En waar wij dan allengs meer verwijderd raken van de vorige eeuw, die om haar tweede helft haar beteekenis zal handhaven in de geledingen van tijdorden, schouwen we onwillekeurig terug naar weer andere, die eraan voorafgingen, de eeuwen die ook tijdperken van grootheid in de wereldcultuur waren.* De spanning die Steenhoff (afb. 93) verwoordde tussen wat als blijvend beschouwd kon worden, en het nieuwe, dat zich al heeft aangekondigd, beheerste de beschouwing die hij wijdde aan de collectie Drucker: *De loop van de tijden zal nieuwe inzichten meebrengen, en in het geleidelijk veld winnen van andere kunstorden of richtingen, andere voorkeuren doen ontstaan. De verrukking van den onvolmaakten mensch neigt altijd tot afgetrokken gezindheid, tot bevooroordeelde waardetoekenning, – als de man, die zijn uitverkorene de schoonste ter wereld roemt, het ideaal vrouwetype.*

Onze tijd, waarin de geest van kritiek zoo overheerschend is, moge arm aan scheppingskracht worden geheeten, daar is toch ook het nu nog onschatbaar voordeel, dat de reflectieve vermogens van het vernuft krachtig in het werk worden gesteld. Ruimer dan ooit toont zich de kunstzin ontvankelijk voor verscheidenheid van schoonheidsopenbaring. Het zal met de exclusieve vereering in Holland voor de kunst der Haagsche School gaan als met de meening, dat met het verdwijnen van diligences en trekschuiten de poezie uit het landschap gebannen werd. Aan de anderen kant echter hebben we steeds te bedenken, dat een kunstuiting, die een algemeene waardering kon afdwingen en bij een gansche generatie geestdrift wekken mocht, in zekeren zin onvolprezen blijft. Want mocht bij een streng critische beschouwing het ons toelijken, dat uitbundige lofprijzing in sommige opzichten wel overschattend in eindoordeel was, we zijn het alleen reeds jegens ons zelf verplicht de esthetische berekeningen van den geest niet te doen smoren de hartsgenegenheid, die we in ons omdroegen en altijd weer ondervinden kunnen jegens deze kunst, die vol spanning was in leefdrang en een eeuwige schat bergt van ontroeringen.[98] Steenhoff probeerde voortdurend – in dit artikel op zeer ingehouden toon – duidelijk te maken dat waardering voor de eigentijdse kunst niet de waardering van kunst van het verleden uitsloot. Aan het hierboven geciteerde slot van zijn artikel over de collectie Drucker, benadrukte hij dan ook, dat ook de Haagse School maar een moment was in de kunst van vele eeuwen.

In een tweede artikel dat Steenhoff wijdde aan de nieuwe presentatie in de Drucker-uitbouw, uitte hij zich directer. De eerste zin van dit artikel maakt al duidelijk wat zijn concept was bij de nieuwe opstelling: *De nieuwe aanbouw van het Rijksmuseum, bestemd om de heugelijke schenking Drucker een waardig onderdak te bezorgen, is geworden naast het hoofdgebouw tot een klein museum voor moderne kunst.* Steenhoff vond het niet meer nodig, na het speciale artikel over de Drucker-collectie, nog veel woorden aan deze verzameling vuil te maken. Hij ging meteen door met te wijzen op de enkele zaaltjes die gewijd waren aan het werk van de



'ultra-modernen': *Zoo vindt men in één der kabinetten, gelijkvloersch gelegen, bijeen hangen een aantal schilderijen, die er den indruk kunnen maken samen te schuilen om hun opzienbarende gedaante. Ze zijn, zoo men wil, te midden der schilderijen in de overige zalen, als wilde eenden, vreemde gasten maar die dan zeker niet naar alle zijden verwelkomende blikken of gebaren ontmoeten! Mogelijk, waarschijnlijk zelfs, dat vele representanten van den hollandsch-eerzamen geest dit collectie'tje schuwen als een revolutionnair complot, dat de bestaande orde van onzen nationalen kunstbloei in gevaar brengt. Weer anderen met een beweging van hautaine geringschatting, zullen spottend opmerken, dat aan het complex van kunstvoortbrengselen in het Rijksmuseum, een nieuwe afdeeling werd toegevoegd: die der rariteiten. Ik heb wel eenige grond voor deze onderstellingen: die in de nabijheid is, heeft al te veel gelegenheid op te merken, dat deze ultra-moderne verschijningen in de vreedzame hollandsche weide de zelfbehagelijke rust verstoren. Er is hier weer te herkennen de geest van provinciale behoudzucht, die voor de Hollanders tusschen de nationaliteiten steeds kenmerkend is.* En met een fraaie sneer naar het, in de Nederlandse schilderkunst zo geprezen Hollandse binnenhuis: *Toch, toch, is het waar, dat in het hollandsche huis, deuren en vensters al te veel gesloten blijven van de noodige frissche doorstroming der levenverjongende buitenlucht. Ik geloof dat ook nergens ieder tochtkiertje zoo angstvallig geschuwd wordt als in Holland.* Steenhoff bouwde zijn aanval zorgvuldig op en blijkt daarbij bijzonder goed geïnformeerd te zijn: *Er is dezer dagen een comité gevormd in 't buitenland voor de oprichting van een gedenkteeken voor Cézanne; het viel me op, dat onder de talrijke leden de naam voorkwam van een, hoewel Duitscher, zeer hollandschgezinde schilder, die meen ik ook een vriend van Israels is: Max Liebermann. De kunst van*

Afb. 94. Paul Cézanne, Marseille, gezien vanaf l'Estaque. Olieverf op doek, 76 x 97 cm, V. 493. The Art Institute of Chicago.

Afb. 95. Paul Cézanne, Mont Sainte-Victoire. Olieverf op doek, 73 x 92 cm, V. 457. The Barnes Foundation, Merion Station. Foto copyright the Barnes Foundation, Merion Station, PA 19066.



Liebermann is niet van den aard om een dweeperige genegenheid voor dien ultra-modernen Franschman te doen onderstellen; door dit blijk van waardering echter toont deze buitenlander een ruimte van geest en veelzijdigheid in de appreciatie, die voor de hollandsche schilders toch wel wat beschamend kan heeten. Steenhoff draafde echter niet door. Zijn talenten als kunstopvoeder weerhielden hem daarvan: *Hoed U voor eenkennigheid; een kunstuiting moet u niet zijn als een welvertrouwd deuntje. Kunst te begrijpen en te genieten is misschien even inspannend als haar voort te brengen.*

Na een uitvoerig betoog in algemene termen over het verschijnsel dat de oudere generatie altijd behoudzuchtig is en alles in het werk zal stellen de jongere het bestaansrecht te ontkennen, ging Steenhoff uitvoerig in op de kunstenaar die in zo ruime mate vertegenwoordigd was in de collectie Hoogendijk en die hij sinds hij kennismaakte met de verzameling in 1906 blijkbaar uitvoerig bestudeerd had: Paul Cézanne. Met enige trots en uitdaging, schreef hij: *Paul Cézanne en Vincent van Gogh – anderen als Sisley en Guillaumin zijn te onbelangrijk vertegenwoordigd voor bijzondere aanduiding – zijn Holland's grootste museum binnengehaald, tot ergernis van velen, tot vreugde van weinigen.* Steenhoff analyseerde de verschillende kijkervaringen die hij had bij het zien van schilderijen uit de Haagse School, en die van Cézanne: *Naar het uiterlijk, oppervlakkig gezien, constateeren we het verschil in een kleuriger aspect, in afwezigheid van ruimte en atmosfeer-uitdrukking zooals we die gaarne zoeken in schilderijen, met onze oogen verwend aan de treffelijke voortbrengselen van hollandsche impressionistische kunst...* En hij vervolgde: *Ginds beheerst de ontroering de kunstuiting, hier is de idee meer leidster; ginds meer schilderen, hier bovenal beelden. En hiermee zijn er teekenen dat met dit neo-impressionisme weer terug*

wordt gekeerd tot het elementaire wezen en doel der schilderkunst: vormgeven en kleurbepalen tot schepping van eene combinatie van lijn en kleur (afb. 94 en 95). Hij gaf een uitvoerige uiteenzetting over de veronderstelde theorieën van Cézanne. Hierbij zal hij ongetwijfeld geholpen zijn door de artikelen die Emile Bernard over Cézanne had gepubliceerd in de *Mercure de France*. Steenhoff was niet radicaal in het afwijzen van de kunst van de voorgaande generatie alléén om al het nieuwe in de kunst onvoorwaardelijk te omhelzen: *Het zal ook den leeken duidelijk worden, dat er een overgangsperiode te beleven staat, die de openbaring der schoonheid op een sinds eeuwen ongekend niveau kan brengen. Het waterpas zal echter eerst na veel tegenwoeling van onderscheidene stroomingen tot stand komen.* [...] *De laatste phase in de kunstontwikkeling vertoont een korte nadering tot de mathematische grenzen der kunst, van te beelden in kleur en lijn.* En dan komt Steenhoff toe aan de essentiële tegenstelling met de kunst van het verleden: *De kunst zal niet meer strekken al te uitsluitend tot het verwekken van een illusie, maar trachten naar een klare, schoone beelding van het zichtbare leven, gesymboliseerd in den gang der lijnen, in den deinende vloed van het kleurwezen. Het decoratieve element zal naar voren dringen. Het is geen grillige wending van modern esthetische beschaving, dat bij schilders uit het Westen zooveel belangstelling zich vertoont in Japansche en Chineesche kunst. Dit ook duidt op een hoopvol ontwaken van den zinnenden geest. Want de kunst is even geheimnisvol als het leven, welks spiegelbeeld in het weten der menschen een gedaante van durende vormwisseling is. Het werk van Cézanne is van beteekenis reeds, wijl het de geneigdheid openbaart van een herziening der levenswetten van de kunst.*

De rol van Cézanne was die van zoeker; zijn kunst wees naar de toekomst, die nog niet gerealiseerd was. Essentieel voor Steenhoff was dat hij in het werk van Cézanne geconfronteerd werd met een geheel nieuwe wijze van kijken: *Het schilderen heeft waarachtig tot uitgangspunt: het uitbeelden. Onderneemt hij een stilleven, dan wordt de realiteit niet eerst waargenomen als een mooie combinatie van kleuren of als een schilderachtige schikking van onverschillige voorwerpen, waaruit al schilderende allengs de vormen zich ontwikkelen en terloops aangeduid, – wijl immers de dingen herkenbaar moeten zijn – hij begint..... bij het begin, dat is met het waarnemen van het essentieele, vervolgt in oplettender beschouwing van de eigenaardige voorwaarden, waaronder de voorwerpen gestalte aannemen voor het oog, afzonderlijk en in onderlinge verhouding. Op die stillevens zijn appelen of peren, wier omtrekken aanvankelijk door een passer lijken getrokken, als wilde hij een betrouwbare grondslag voor het verder uitbouwen van het vormwezen, dat hij in alle consequentie's van oppervlak en ronding zocht te doordringen. Cézanne vormt, schilderenderwijs; anderen schilderen teekenenderwijs, aanduidend het typische waar hij het organische van tracht aanschouwelijk te maken. Dit is een pincipieel verschil in twee kunstwijzen.* Zoals bij veel critici wordt het werk van Van Gogh en dat van Cézanne als uitingen van twee totaal verschillende kunstenaarspersoonlijkheden gezien: *Zeer verschillend van Vincent van Gogh heeft hij met dezen de overeenkomst van het verjongde en sterk overtuigde inzicht, dat in de kunstverschijning het picturale het bijkomstige element is, dat de expressie van de lijnen, de zelfstandigheid van de kleurwaarden den essentieelen kern nader is. Van Gogh is echter van een gansch ander temperament – zijn kunstuiting is onstuimiger.*[99]

Als fervent bewonderaar van Van Gogh was Steenhoff één van de organisatoren van de grootste Van Gogh-tentoonstelling die er ooit heeft plaatsgevonden: in 1905 in het Stedelijk Museum van Amsterdam. De jaren daarna heeft hij zich – in staat gesteld door het bruikleen Hoogendijk – intensief met het werk van Paul Cézanne beziggehouden (afb. 96 en 97). Het resultaat ervan presenteerde hij in de 'benedenzaaltjes' van de nieuwe Drucker-uitbouw. Voor Steenhoff was dit een verrijking èn een bevestiging van zijn oude liefde: immers beiden zochten naar een nieuwe kunst! Het artikel dat Steenhoff schreef – *De meest moderne kunst in het Rijksmuseum* – kan als een verantwoording gezien worden voor zijn presentatie-concept, maar evenzeer als een manifest van zijn

Afb. 96. Paul Cézanne, Huis in het landschap bij Aix. Olieverf op doek, 79 x 85 cm, V. 451. Dallas Museum of Art.
Afb. 97. Paul Cézanne, Stilleven. Olieverf op doek, 28 x 34 cm, V. 340. Dallas Museum of Art.





ideeën over de rol die de eigentijdse kunst in 'zijn' museum moest spelen.[100]
Nog geen maand na de opening van de nieuwe Drucker-uitbouw, verscheen een artikel over de nieuwe presentatie in het Duitse tijdschrift *Kunstchronik*. Het was geschreven door de jonge Max Dittmar Henkel (1879–1944), sinds enige jaren medewerker van het Rijksprentenkabinet. Het leidt geen twijfel dat Steenhoff zijn overtuigingen met veel vuur op zijn jongere collega heeft weten over te brengen. Henkel ontwikkelde zich in de loop der jaren tot een kunsthistoricus en connaisseur van internationale faam, zonder dat de eigentijdse kunst en de recente ontwikkelingen daarin, aan hem voorbijgingen. Tot in de jaren twintig logeerde hij bij voor-

Afb. 98. Paul Cézanne, Pijnbomen en rotsen. Olieverf op doek, 81 x 65 cm, V. 774. Museum of Modern Art, New York, Lillie P. Bliss collection.



komende gelegenheden op het atelier van Mondriaan in Parijs!
Anders dan Steenhoff, die in zijn artikelen een motivatie gaf van deze opstelling, noteerde Henkel zeer precies wat er nu werkelijk te zien was. Zijn beschrijving maakte duidelijk dat van de zeven schilderijen van Van Gogh die Steenhoff er had gehangen, er minstens drie afkomstig waren uit het bruikleen Hoogendijk: *Rivierlandschap met boten, Stilleven met citroenen en blauwe handschoenen* en de *Weg in een park*. Ook voor Henkel was het werk van Cézanne een eerste kennismaking: *In demselben Raum, wo die van Goghs hängen, befinden sich auch die Sachen von Cézanne, im ganzen elf Werke, Stilleben und Landschaften in hellen, dünnen Farben, so dünn ist die Farbe zuweilen aufgetragen, dass die Leinwand noch durchschimmert; manches ist noch teilweise unfertig, eben angelegt, so dass einige Landschaften unklar und zu flächenhaft erscheinen. Besonders stört diese Behandlung bei den Kiefern zwischen Felsblöcken (nr. 688 G)*[afb. 98]*; das sind keine aus dem Boden frei emporwachsenden Bäume, sondern tote Stämme, die man da in den Felsgrund gesetzt hat und die der leiseste Windhauch umwerfen wird; aber wie hier die Farben gegeneinander gestellt sind, das versöhnt einen dann wieder mit dem Künstler. Ein koloristisches Meisterstück ist dagegen die Flusslandlandschaft mit dem Städtchen an dem bergigen Ufer, das sich in dem Wasser spiegelt (Nr. 688); hier offenbart sich die hohe malerische Kultur Cézannes, die nur zusammenklingende Werte in seinen Farbensymphonien verwendet und schrille Dissonanzen verschmäht. Dasselbe vornehme Farbengefühl spricht aus seinem Selbstbildnis, das auch darum besonders interessant ist, weil es zeigt, was der Künstler auch im Erfassen des geistigen Eindruckes leisten konnte (Nr. 688D); ein gewaltiger Kopf von langer, dunkler Mähne umwallt, mit ebensolchem langem Bart, hoher Stirn, wo sich das dichte Haar schon gelichtet hat; aus dem gesunden vollen Gesicht, in dem die nervösen feinen Nüstern so charakteristisch sind, springen lebenssprühende, dunkle Augen hervor, in deren Blicken etwas faszinierendes liegt. Ein Werk von der höchsten Lebendigkeit und Ursprünglichkeit. Ein impulsives, gallisch-sanguinisches Temperament, das ganz im Augenblick lebt und in den unmittelbaren Wirklichkeit sein Genügen findet, verrät sich in diesen geistreichen Zügen. Cézanne macht hier eher den Eindruck eines heissblütigen radikalen Agitators, als eines feinbesaiteten Artisten.* [...] *Hervorragende Arbeiten sind ferner noch die Fruchtstücke; die Behandlung ist hier meistens weniger nonchalant oft geradezu sorgfältig, damit aber stets breit und kräftig; die Äpfel und Birnen sind rund und saftig und warm in der Farbe; eigentüm-lich ist die Einfachkeit der Zusammenstellung oder vielmehr es fehlt jede Gruppierung, wie die Früchte zufällig lagen, sind sie im Bilde festgehalten.* Uit de beschrijving van Henkel blijkt dat Steenhoff – behalve de nadruk die hij op het werk van Cézanne heeft gelegd door zijn keuze – ook een soort dwarsdoorsnee heeft proberen te geven van de hele collectie moderne Franse kunst van Hoogendijk: *Von den Neuerwerbungen ist ferner noch ein feines Werkchen von Jean-Edouard Vuillard bemerkenswert, eine Skizze in freundlichen lichten Tönen, eine alte Dame mit Näharbeit beschäftigt (Nr. 2607A); idyllisch und friedlich nimmt sich dieses intime Bildchen unter den wilden und leidenschaftlichen Schöpfungen van Goghs und Cézannes aus, zu denen es so eine willkommene Ergänzung bildet, wo man einen Augenblick ausruhen kann. – Neu sind ausserdem zwei sonnige Landschaften von Sisley, ein sonniger Garten mit Beeten von Caillebotte* [afb. 99]*, eine ganz sachliche weibliche Nackt-studie von Félicien Rops, ohne alle Philosophie über die diabolische Macht des Ewig-Weiblichen, und verschiedene Landschaften und Stilleben in Honigfarbe von Voerman* [afb. 100]*, der den quietistischen Charakter der holländischen Flachlandsnatur durch seine vereinfachende und nach dekorativen Wirkungen strebende Kunst noch steigert; seine saftigen grünen Wiesen mit den ruhig grasenden Kühen und den eigentümlichen weissen Wolkenballen, die sich am Horizont wie ferne Schneeberge lagern, mit der klaren, blauen Himmel darüber haben durch ihre reinen, durchsichtigen Farben etwas von dem leisen traumhaften Reiz von Fatamorgana-Erscheinungen; es ist keine tiefe, keine grosse aber gefällige, saubere und nervenberuhigende Kunst.*[101]

Afb. 99. G. Caillebotte, Boerderij in Trouville. Olieverf op doek, 54 x 65 cm. The Art Institute of Chicago.
Afb. 100. Jan Voerman, Koeien. Aquarel, 40 x 54 cm. Rijksmuseum Amsterdam, schenking Hoogendijk 1912.





Niet alleen het Duitse, maar ook het Engelse geïnteresseerde publiek werd over deze presentatie geïnformeerd. Het artikel dat Lewis Hind na terugkomst in Londen schreef over zijn eerste kennismaking met werk van Cézanne in een museum in Berlijn èn zijn complete verrassing als hij op deze reis met enkele Cézanne's en Van Goghs geconfronteerd wordt in het Amsterdamse Rijksmuseum, werd in de Nederlandse pers uitvoerig besproken. Vooral die delen van het artikel die over zijn bezoek aan de Drucker-uitbouw gingen, werden letterlijk overgenomen.[102] Maria Viola (1871–1951), besteedde in *Het Centrum* zeer uitvoerig aandacht aan de presentatie van vooral Van Gogh en Cézanne:

Beneden is nog een rij kleine zaaltjes, eigenlijk kamers, kaler en killer van aspect dan de bovenvertrekken, maar zeer doelmatig en goed belicht. Daar hangen de nieuwe aanwinsten uit het bruikleen Hoogendijk, die nog niet werden geëxposeerd, en verder de legaten Westerwoudt en Franken. In één dier zaaltjes zijn de Van Gogh's en de Cézanne's bijeen; daar is de toeloop het grootst; en wordt de aandacht nogal eens min of meer vermakelijk gestoord door de luidruchtige verbazing der bezoekers over zooveel exotische kleurenpracht en on-Hollandsche heftigheid. Al was Vincent van Gogh een Hollander, zijn in Frankrijk ontstane werk onderging er den invloed van het artistieke milieu, van de natuur, zoodat zijn landschappen en stillevens met die van den Franschman Cézanne in verwant gezelschap zijn. Vincent kennen we hier van expositie's, uit reproductie's naar zijn teekeningen; ook werd er veel over hem geschreven; maar wie is Paul Cézanne?

De oplossing voor deze vraag, vond Maria Viola in de artikelen van Emile Bernard over Cézanne die in de *Mercure de France* verschenen waren. Zij parafraseerde ze en soms citeerde ze Bernard letterlijk. In haar tweede artikel gaf zij haar eigen indrukken weer dat het werk van Cézanne op haar maakte, en benadrukte, zoals zo vele critici, het verschil in landsaard van de Franse schilder en de Hollandse mentaliteit: *Wat is het verschil tusschen het gewone Hollandsche stilleven en dat van Cézanne? Ik denk, dat het zoo zou te zeggen zijn: Cézanne is grootsch, wij zijn innig; zijn gebaar is monumentaal, onze handen staan naar klein-werk. Het is natuurlijk geen quaestie van oog en handen alleen, maar van geest en zinnen; van hun houding, hun stand ten opzichte van de af te beelden werkelijkheid.*

Ook Maria Viola karakteriseerde de Hollandse mentaliteit door te verwijzen naar de intimiteit van het binnenhuis: *... en wat aan onze duistere binnenhuizen met het druilige licht de intimiteit verleent, en weergevend, wacht hij wat het worden zal en welke schoone gestalte onder zijn mijmerende oogen, en werkzame handen, de voorstelling van zelve zal aannemen.* De tegenstelling met Cézanne was compleet: *Cézanne doet anders; hij gaat niet zoozeer van de dingen zelf uit als van de idee-der-dingen, die leeft in zijn geest; hij zet ze zóó bijeen, dat hun lijnenverloop, hun kleursamenvoeging beantwoordt aan de voorstelling die hij draagt in zijn hoofd, en volgt, al werkend, meer dit innerlijke gezicht dan het uiterlijke, 't welk zijn oogen waarnemen; hij styleert naar dat onzichtbare het zichtbare op zijn doek, hij verwaarloost er, zoo noodig, de finesse's van den vorm, de plastiek, om; en ook dat innige, waardoor de dingen als 't ware samendroomen tot een geheel van geheimvolle levendheid, en dat wij stemmig heeten. Hij is de man van den grooten, wijden, ruimen stijl, van de wel-geweten beweging; hij ordent zijn indrukken in zijn bewustzijn en schept het beeld der geestelijke ordening in kleur-en-lijn op het doek; hij werkt decoratief.* De 'kleurenpracht van het decorative' was één van de belangrijkste kenmerken van de receptie van Cézanne's werk omstreeks 1910. Een andere bij herhaling verwoorde mening was dat het werk van Cézanne zo belangrijk was voor het Nederlandse kunstklimaat. Zijn werk bracht een frisse wind: *Thans alleen: onze blijdschap om de Cézanne: want het is goed voor de Hollandsche kunst en beter nog voor ons Hollandsch leven, dit vreemde werk in ons midden te hebben.* Maar niet alleen was het werk voor Holland van belang, maar evenzeer kon het een zelfde functie vervullen voor de kunst van zijn eigen land: *Zoo was Vincent: onder ons een wonder, dat alleen bleef; maar Cézanne heeft voor de kunst van zijn land een weg vrij-gelaten, langs waar veel van haar wuft en ziekelijk schoonheidszoeken het gezonde evenwicht harer meest elementaire vermogens herwinnen kan*[103] (afb. 101 en 102). Hoezeer Steenhoffs visie gedeeld werd door de meeste critici, kan ook duidelijk worden uit het feit dat de vele navolgers van de Haagse School voortdurend uitgenodigd werden om dit werk eens heel goed te gaan bekijken. Ook de kunstcriticus van het *Algemeen Handelsblad* 'Giovanni' was die mening toegedaan: *Den navolgers van de Haagsche School, die nog maar al te zeer in platgetreden paden loopen, ook eens iets anders te laten zien, kan zelfs in het geheel geen kwaad. En het publiek kijke lang en goed, en trachte te zien, dat in dit werk, door sommigen al klas-*

Afb. 101. Vincent van Gogh, Visser bij de Pont Levallois. Olieverf op doek, 49 x 58 cm, F.354. The Art Institute of Chicago.



siek genoemd, een zuivere, eigen schoonheid, schoonheid van decoratieven aard te vinden is.[104] Ook de criticus Frans Vermeulen vertolkte deze mening: *Want het dient erkend, dat veel van wat er geschilderd wordt tegenwoordig en gretig verwerkt door publiek en mode-believenden kunsthandel ook enkel-en-alleen aan deze mode het ontstaan dankt.* Vermeulen trok de lijn verder door: *Zoo is dan ook wat in Vincent en Cézanne, in beiden, herinnert aan Japan zeer verklaarbaar. En aannemelijk blijkt ons, wat Japanschen aard heeft in het groote zoo zeer den maker teekenen stilleven met planten in potten.* [...] *Dit is hier, in dit 'vreemde' werk het dekorative element van opvallende kracht. Dit is het bij Cézanne, dit is het bij Vincent. Karakteristiek in dit opzicht, dat van Gogh Japansche prenten zorgzaam kopiëerde.*

De rol die het werk van Cézanne ging spelen – of die men hem wilde laten spelen – in de 'ultra-moderne richtingen' van jonge kunstenaars in het land zelf, kreeg al een voorbode in de slotzinnen van Vermeulens waardering van het werk: *Voorloopers zijn deze twee! Voorloopers van welk een tijdperk? Wij hebben te wachten. Maar er trilt in dezen tijd* [een] *niet te miskennen verlangen naar meer, dan wat huidige paneelschilderkunst nog vermag te geven. Verlangen naar weidscher harmonie, naar universeeler schoonheid, vermogend gansch een samenleving te vervullen. En dàt is wat daar ziedt, in deze wel goddelijk bezetenen, van ongetoomde kracht. Allerminst is hier raffinement, volkomenheid van dictie! Maar we hooren onomwonden, spontane taal van wie profetisch spreken, geslagen door de ontzaglijkheid van dingen die, even en van verre, zij hebben aanschouwd.*[105]

Steenhoffs idee en inspanning om in het

Afb. 102. Vincent van Gogh, Stilleven met handschoenen, sinaasappelen en citroenen. Olieverf op doek, 48 x 62 cm, F. 502. Collectie Mr. en Mrs. P. Mellon, Upperville.

Rijksmuseum – dus in direct verband met de kunst van het verleden – een presentatie te laten zien van de recente en eigentijdse kunst, was volledig geslaagd. Geen enkele criticus was Steenhoffs opzet ontgaan of uitte er zich negatief over. Integendeel de presentatie werd algemeen, zoals uit de geciteerde fragmenten mag blijken, als een doorbraak beschouwd die zeer vruchtbaar zou kunnen werken op de eigentijdse kunstenaars.

De Moderne Kunstkring 1911

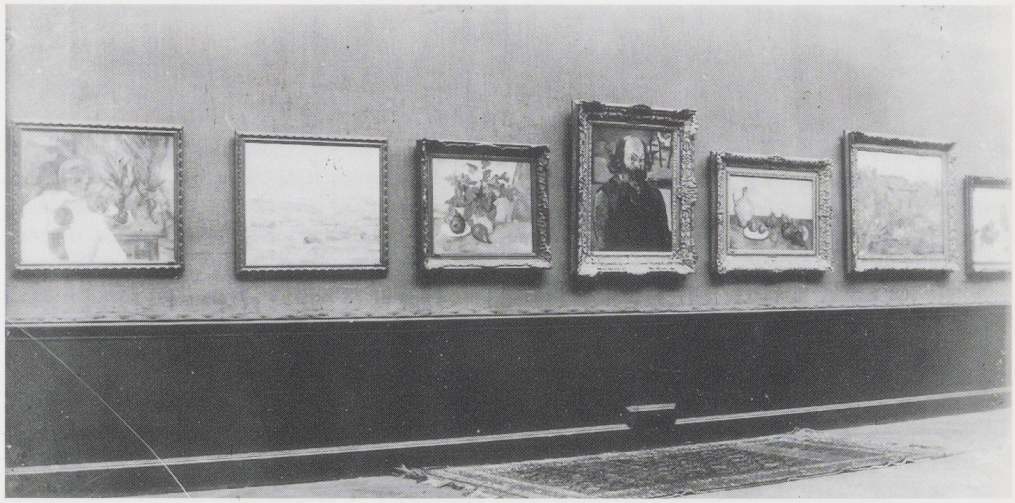
De eerste gesprekken om tot een bundeling te komen van de meest moderne jonge kunstenaars, werden door Conrad Kikkert (1882–1965) in de loop van 1909 gehouden. De oorspronkelijke opzet was een tentoonstelling te organiseren die een definitieve triomf zou moeten betekenen voor het luminisme. Vooral de ontwikkelingen in Parijs, waar het cubisme steeds meer aanhangers vond, èn de opening van de Drucker-uitbouw in Amsterdam, zorgden voor een radicale verandering van koers. Er werd in de loop van 1910 gekozen voor een uitgangspunt dat meer aansloot bij de opzet van de Parijse *Salon d'Automne*. De bijzonder positieve ontvangst die het werk van Cézanne had gekregen, en het feit dat uit de jongste ontwikkelingen in Parijs was gebleken dat velen deze kunstenaar als hun grote voorbeeld hadden gekozen, zullen Kikkert ertoe gebracht hebben op deze tendens in te spelen. De voorzitter van het organisatiecomité had al toegezegd. Jan Toorop was de nestor en de spil geweest van alle vernieuwingsbewegingen

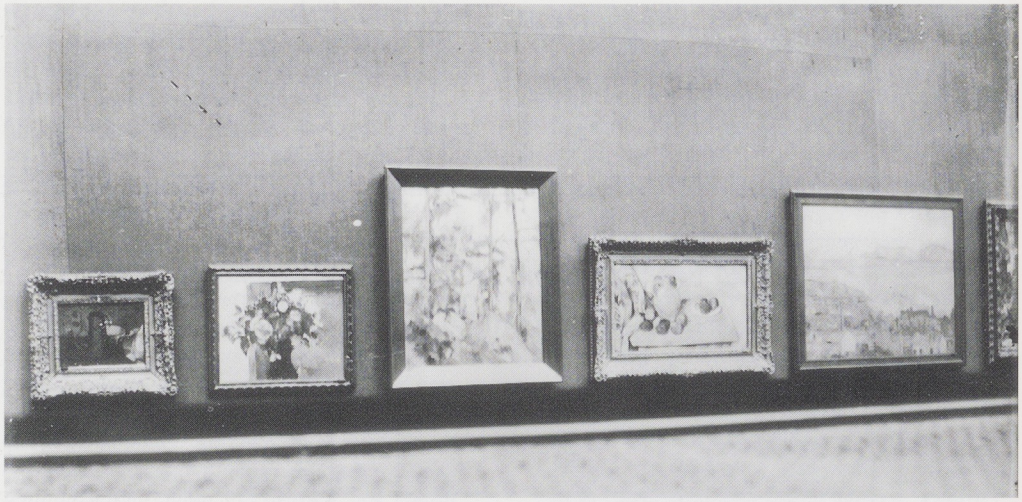


Afb. 103. Drie overzichtsfoto's van de Cézanne-presentatie op de eerste tentoonstelling van de Moderne Kunstkring, Stedelijk Museum Amsterdam, november 1911.

in de Nederlandse kunst vanaf het begin van de jaren negentig en als zodanig de aangewezen figuur om de initiatieven van de jongere generatie ten volle te ondersteunen. Zij immers zetten het werk voort dat hij twintig jaar daarvoor was begonnen! De twee andere bestuursleden – Piet Mondriaan (1872–1944) en Jan Sluyters (1881–1957) – gaven met hun werk aan nieuwe, internationaal georiënteerde richtingen te volgen. Vanuit Parijs kreeg Kikkert de steun van de Nederlandse kunstenaars die daar in de avant-garde actief waren. Lodewijk Schelfhout (1881–1943) maakte deel uit van de *Académie Matisse* en was door regelmatige deelname aan de soirées van Gertrude en Leo Stein zeer goed op de hoogte van de laatste ontwikkelingen. In deze jaren – 1909–1910 – was Schelfhout in de ban gekomen van het cubisme van Le Fauconnier (1881–1945). De presentatie van het jongste cubistische werk van Le Fauconnier – samen met dat van Gleizes en Metzinger – op de Salon d'Automne van 1910, zal de uiteindelijke doorslag hebben gegeven.[106] Otto van Rees (1882–1957) maakte in deze tijd een zelfde soort ontwikkeling door: het luminisme was niet actueel meer; zijn composities uit 1909–1910 werden gekenmerkt door grote, decoratieve vlakken. Kikkert was al vanaf de eeuwwisseling bevriend met Schelfhout. Na diens verhuizing naar Parijs in 1903, bleef het contact bestaan. Zeker nadat Kikkert in 1906 kunstcriticus van *De Telegraaf* was geworden, zijn deze contacten geïntensiveerd. Kikkert reisde meermalen per jaar naar Parijs. In zijn kritieken benadrukte hij steeds meer dat de jonge Nederlandse kunst – wilde zij uit het slop van de navolgers van de Haagse School komen – zich veel sterker moest oriënteren op de internationale ontwikkelingen en vooral op die in Parijs. Steenhoffs pogingen bleven niet geïsoleerd: Kikkert nam de banier over. Hij vroeg toestemming om een groot aantal van de werken van Cézanne te mogen exposeren in zijn eerste tentoonstelling van de *Moderne Kunstkring*. In de erezaal van het Stedelijk Museum kreeg deze kunstenaar, die door de jongeren als hun wegbereider werd gezien, een regelrechte hommage. De critici die in 1909 en 1910 geschreven hadden over de 'meest ultra-modernen' in het Rijksmuseum en geroepen hadden dat Van Gogh en Cézanne een voorbeeld moesten zijn voor de komende generatie, werden op hun wenken bediend. Maar zij waren nog moderner dan de 'ultra-modernen' van 1909! De eerste tentoonstelling van de *Moderne Kunstkring* in oktober en november 1911, liet voor het eerst werk zien van een groep internationale kunstenaars die zich onder de vlag van het cubisme hadden geschaard. Dit veroorzaakte ook een verschuiving in de interpretatie van het werk van Cézanne.[107]

Toorop eerde in zijn openingstoespraak van de tentoonstelling uitvoerig de meester die hij al zo'n twintig jaar bewonderde: Deze [= Toorop, HH] *vond hierbij aanleiding allereerst te herdenken Cézanne, die volgens spreker geweest is de vader van de Fransche, ja van de geheele goede Europeesche schilderswereld; de voorloper, die fijne, magistrale moderne tonalist, na Eduard Manet, die onze moderne school vooraf is gegaan. Na hem zien wij de jongeren in evolutie opgaan. Spreker zette dan uiteen, dat er in Cézanne niet slechts een krachtig en fijn element is, maar zeer zeker een geestelijk element, een psyche, die men moet begrijpen door zijn werken lang te bezien, zoodat men door de schoonheid van het schilderij heen de geestelijke schoonheid leert begrijpen. Zoo moeten wij, kunstenaars, alleen naar de hoogste uitdrukking onzer psyche streven; door de praktijk zal ons kunnen dan sterker en waardevoller worden. Zonder psyche is geen groote universeele, expressieve kunst mogelijk. Wel groote kunst van koele cerebrale, individueele beredenering, of kunst met groote vereenvoudigde soberheid, meer koude kunst* (afb. 103). Toorop zal ongetwijfeld een grote voldoening hebben gevoeld het werk van Cézanne in het Stedelijk Museum te mogen zien hangen. Maar Cézanne was voor hem niet die voorloper zoals hij dat was voor de jongere generatie. Het werk van Cézanne was in de grote zaal in het Stedelijk Museum aan de langste wand gehangen; direct daar tegenover hingen de laatste werken van Toorop: de grote apostelteken ingen! Toorop zag de kunst van de toekomst zich in een heel andere richting ontwikkelen: *Eens zal men moeten omhelzen de rust in compositie en*







Catalogus Moderne Kunstkring van 1911.



MODERNE KUNST KRING

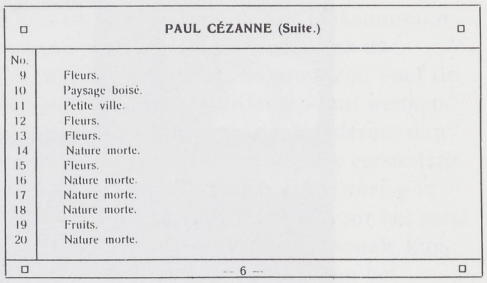
CATALOGUS

:: VAN DE ::

INTERNATIONALE TENTOONSTELLING VAN MODERNE KUNST

TE HOUDEN IN DE ZALEN VAN HET STEDELIJK MUSEUM TE AMSTERDAM

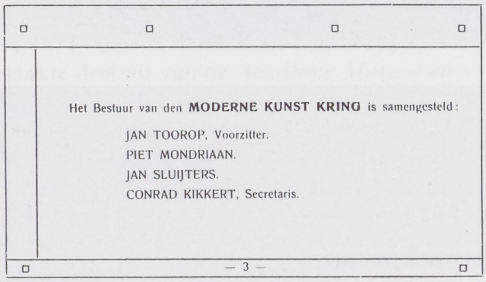
VAN 6 OCTOBER TOT EN MET 5 NOVEMBER 1911.



PAUL CÉZANNE (Suite.)

No.	
9	Fleurs.
10	Paysage boisé.
11	Petite ville.
12	Fleurs.
13	Fleurs.
14	Nature morte.
15	Fleurs.
16	Nature morte.
17	Nature morte.
18	Nature morte.
19	Fruits.
20	Nature morte.

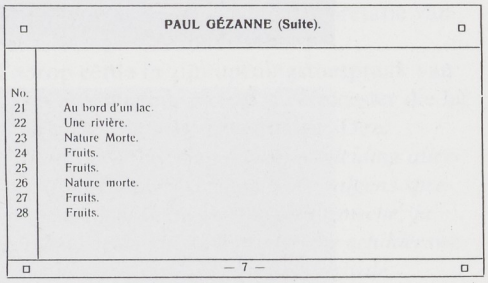
— 6 —



Het Bestuur van den **MODERNE KUNST KRING** is samengesteld:

JAN TOOROP, Voorzitter.
PIET MONDRIAAN.
JAN SLUIJTERS.
CONRAD KIKKERT, Secretaris.

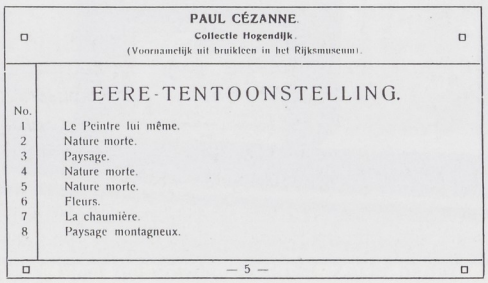
— 3 —



PAUL GÉZANNE (Suite).

No.	
21	Au bord d'un lac.
22	Une rivière.
23	Nature Morte.
24	Fruits.
25	Fruits.
26	Nature morte.
27	Fruits.
28	Fruits.

— 7 —



PAUL CÉZANNE.

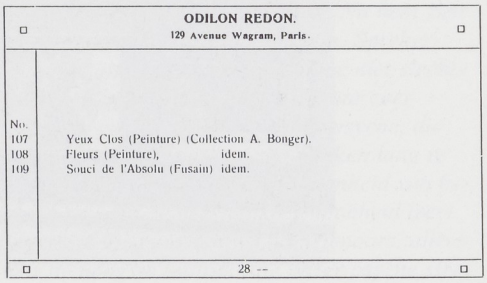
Collectie Hogendijk.

(Voornamelijk uit bruikleen in het Rijksmuseum).

EERE-TENTOONSTELLING.

No.	
1	Le Peintre lui même.
2	Nature morte.
3	Paysage.
4	Nature morte.
5	Nature morte.
6	Fleurs.
7	La chaumière.
8	Paysage montagneux.

— 5 —



ODILON REDON.

129 Avenue Wagram, Paris.

No.	
107	Yeux Clos (Peinture) (Collection A. Bonger).
108	Fleurs (Peinture), idem.
109	Souci de l'Absolu (Fusain) idem.

28 —

in opzet in kunst en architectuur. Die rust en schoone strakheid en strengheid van heilige ontroering – een geheel andere ontroering in de wereld – die rust is de hoogste psyche, de Christelijke psyche. En zonder deze rust kan er in deze tijden van haat en nijd en jaloezien en strijd, geen waarachtige, diepgaande, groote monumentale kunst ontstaan, die de zuivere ziele behoeft. Spreker stelde daarom de Beuronerschool ten voorbeeld.[108]

Voor veel critici was de presentatie van zoveel werk van Cézanne aanleiding nog eens uitvoerig op deze kunstenaar in te gaan. Een enkele criticus ging nog door op enige aspecten die ook in de kritieken uit 1909 en 1910 al uitvoerig aan de orde kwamen. Mevrouw Marius, een vurig bewonderaarster van de meesters van de Haagse School, doet ons versteld staan door aan de ene kant haar bewondering voor deze kunstenaar te uiten aan de andere kant fel uit te halen naar de navolgers van de Haagse School: *want deze nieuwe, niet altijd op aangename wijze op ons indruischende kunst, is niet een op zich zelf staand verschijnsel. Zij is de uiting van den tijdgeest en niet zonder samenhang met de voorgaande, niet zonder samenhang met andere moderne kunstverschijningen. Haar principe van ongebroken kleuren is wel is waar in lijnrechte tegenstelling met de traditie's der Hollandsche schilderkunst. En voor allen die in deze krachtige en gezonde schilderkunst zijn opgevoed is het zeker moeilijker te waardeeren dan voor landen welke deze traditie niet bezit-*

ten. Deze schilderkunst vindt dan ook voor een deel haar oorsprong in de kunst van vroeger tijdperken, in wandvulling op de wijze der gobelins, op de wijze der muurschilderingen. En hierin is zij consequent in zoover zij zich bij de moderne architectuur, bij de decoratieve kunst, aansluit. [...] *Er is nog iets anders. In de grijze tonaliteit der Haagsche School zijn meesterwerken ontstaan van onvergankelijke waarde. Doch in de ontleding van de atmosferische tinten, van het diffuse licht boven de vlakke polderlanden, is feitelijk, althans in dien toon, alles zoo onovertroffen gezegd dat er geen stijging meer mogelijk is. En wanneer men nu van de kleurige wanden dezer tentoonstelling langs de, door een paar hekjes afgezette, zaal met de studies van Breitner en Witsen komt (de collectie door dr. Esser in bruikleen gegeven), dan ziet dat alles er in de verte zoo troosteloos grijs uit, dat men wel tot de slotsom moet komen, dat er een andere opvatting mogelijk is, dat kleur waar zij bezonken is als bij Cézanne en zelfs ongebroken kleur, zij het als overgang om tot iets goeds te geraken, ongetwijfeld een groote waarde heeft. Ik geloof dan ook dat de talrijkheid van het voor de opening opgekomen publiek, waarvoor ook uit andere steden officieele personen overgekomen waren, niet alleen te danken is aan hun erkenning van de energie en toewijding der commissie voor deze tentoonstelling, maar wel degelijk ook omdat men genoeg heeft van de ziellooze navolgingen der Haagsche School, van het in manierisme ontaardend landschap, van de mercantiele, op Amerika berekende productie, – en verlangend uitziet naar iets frisschers, naar iets waar meer overtuiging uit spreekt, naar artiesten, die méér te zeggen hebben, zij het ook dat velen dit nog onbeholpen uiten.*[109]

De goedgeïnformeerde criticus Frans Vermeulen die Steenhoffs initiatief zo had toegejuicht en er zoveel heil voor de toekomstige ontwikkelingen van de kunst in had gezien, knipperde ook nog even met de ogen toen hij de voortbrengselen zag van die kunstenaars die zich beschouwden als 'de zonen van Cézanne': *Wat deze tentoonstelling nu brengt komt overigens niet plots als een meteoor uit de lucht ploffen. Sinds lang was al gisting merkbaar in de geesten van onze jongere schilders en meer bijzonder op de tentoonstellingen der Vereeniging St. Lukas, kwamen in de laatste jaren al luider, al krachtiger getuigenissen van zich wijzigende pikturale begrippen, van verlangen naar verfrisschende denkbeelden en ruimer banen, dan de platgetreden wegen, waarlangs de navolgers der Amsterdamsche en Haagsche Scholen voortsjokten, met fabriekmatige eentonigheid hunnen geestelooze binnenhuisjes en koetjes en schaapjes schilderend in eindelooze herhaling, naar het op de kunstmarkt gewilde, door de 'mode' aangegeven model.* Ook Frans Vermeulen zag in de nieuwe schilderkunst een verband met de architectuur: *... wanneer nu de kunst zich van de anemische paneelschildering de zoete, verweekelijkte salonstukjes afwendt, naar de schilderkunst in architectonisch verband naar de monumentaal-decoratieve kunst dus. Dit is een verschijnsel dat zich volkomen aansluit bij de moderne evolutie in architectuur en kunstnijverheid, die we sinds langer tijd reeds meemaken en waarbij in hoofdzaak kenmerkend is het streven naar rationalisme en heldere logika.* Vermeulen zag nu juist in het werk van Cézanne de basis voor een dergelijke ontwikkeling: *De voorloper van dit zoeken in de schilderkunst was de Fransche schilder Paul Cézanne, wien op deze expositie dan ook de eereplaats is ingeruimd in de groote zaal, waar 28 zijner werken voor 'n goed deel in bruikleen uit het Rijksmuseum, bijeen hangen. Vooral hier in deze belichting vertoont dit werk een bijzonder fijne, gedistingeerde totaalkleur. Hoogst bijzonder en prachtig van kompositie en toon is een stuk als 'au bord du lac' of het magistrale berglandschap, bekend uit het Rijksmuseum. Deze schilder had een geestdriftige verrukking voor het diepere schoon in de natuur. Waar hij door de uiterlijkheid heenzag op de innerlijke, vormende krachten, op de wetten, die behooren tot de grootheid van het wezen der natuur. Deze wetten bevond hij van mathematischen aard en daaruit formuleerde hij zijne stelling: 'dat bij al wat in lijn en kleur is uit te beelden, de grondslagen van vormgeving en relief moeten te herleiden zijn uit het wezen van bol, kubus en cylinder.'*

De aansluiting van het werk der jongeren bij dat van Cézanne kostte Vermeulen wel enige hoofdbrekens, maar toch zag hij het verband

van de cubisten en hun zelfgekozen vader wel: *Dit beginsel nu, dat bij Cézanne, diep doorvoeld en doorleefd, in zijn werk als vormend element ligt opgesloten, werd door sommigen tot een vast, beredeneerd stelsel uitgewerkt en volgens vaste theorie toegepast. Hierdoor ontstaat die vreemdsoortige uiting die het 'kubisme' genoemd wordt, naar de eigenaardige opvatting der beoefenaars, die alle vormen in de natuur herleiden tot de meetkundige grondvormen als uiterste konsekwentie van Cézanne's streven. Zoo krijgt dit werk, zooals van den hier thans exposeerdenden Spanjaard Picasso, van Herbin, de Hollander Schelfhout, Le Fauconnier of van een George Braque, het aanzien eener wonderlijke samenpassing van allerlei prisma-vormen die in een landschap van Braque of Herbin, in een stilleven van Schelfhout, in portretten als die van M. Sagot door Picasso, of van den dichter Paul Castiaux door Le Fauconnier wel allereerst den lachlust opwekken. 't Zijn dan ook meest wonderbaarlijkste fantasmagorieën, waartoe deze schilders het brachten en niets was eenvoudiger, dan hier eens stevig een loopje te nemen met al dat 'gekubus'. Toch, bij nader overwegen vinden we in dit schijnbaar aanstellerig gedoe, een vastberaden streven naar vereenvoudiging van de vormen tot karakteristieke hoofdvormen, naar klaar en zuiver vormbegrip dus, om aldus te geraken tot een verjongde, door het wiskundig stelsel gezuiverde uitdrukkingswijze. Maar hierin acht ik nu juist het gevaar groot, dat deze opvatting, door hare vooropgestelde verstandelijkheid, die de schoonheidsontroering naar den achtergrond dringt, tot verstarring zal leiden, tot een doodloopen in de nuchtere theorie. Niettemin zijn er in 'n enkel landschap van Schelfhout, in 'n stilleven van Herbin wel kwaliteiten, voor ons toch allereerst op kleur belustte Hollanders, te genieten.* Het gevaar dat Vermeulen hier onderkende, namelijk dat het cubisme een school zou worden, een blinde navolging van enkele starre uitgangspunten, werd toch niet erg groot geacht: *Een ander Amsterdamsch schilder, Piet Mondriaan, bekend mede als een der voormannen, heeft zich blijkbaar in de war laten brengen door de leer van het Kubisme! Althans een groot 'Duinlandschap' is theoretisch-koud en leeg. Daarentegen is zijn tryptiek 'Evolutie' beslist imponeerend, door een zekere monumentale grandeur in den opzet, waarbij bovendien het kubisme niet van schadenden invloed was.*[110]

Het lijkt voor geen enkele criticus twijfelachtig dat de erfgenamen van Cézanne alleen maar gezocht kunnen worden bij de schilders die zich cubisten noemen. Ook Maria Viola volgde deze interpretatie: *Zóó was Cézanne en zoo zien we hem op de tentoonstelling, in gezelschap van zijn artistieke nakomers, de 'Kubisten', die met blijkbaar angstvallige nauwgezetheid de hoofdvormen zoeken, waarbinnen Cézanne zeide dat iedere schilder te werken heeft. En Cézanne had gelijk: wie bij den bouw van – laten we zeggen – een landschap, van bepaalde, wiskundige figuren uitgaat, wint daarmee een vastheid, een middel tot evenwicht; en zonder evenwicht geen schoonheid.*[...] *Cézanne's volgers echter houden zich zoo bangelijk aan de letter van zijn woord, dat ze, den geest miskennend, de af te beelden werkelijkheid verwringen tot de onmogelijkste combinatie's kubussen en driehoeken en ons b.v. een allerzonderlingste wereld te zien geven van bergen en huizen in blok-vorm opgestapeld onder een hemel van kegelvormige wolken; ofwel een menschengelaat nuchterweg herleiden tot een samenstel van meetkunstige figuren. Wat bij Cézanne zuivere natuurlijkheid was, uitkomst van zelfervaring en volhardend zoeken, wordt bij zijn volgers een kunstje, een leerstellig toegepast systeem, waar geen 'vergeestelijking' vat op heeft.*[111]

De waardering voor het werk van de meester van Aix was hiermee in Nederland een nieuwe fase ingegaan. Vanaf de eerste reacties op zijn werk in 1899 tot aan de presentatie van de 28 schilderijen op de tentoonstelling van de *Moderne Kunstkring*, waren deze zonder uitzondering positief geweest. De motivaties waren echter verschillend geweest, zoals we in de citaten uit verschillende jaren hebben gezien. De werken van Cézanne vormden een niet gering gedeelte van de verzameling Hoogendijk. De esthetische opvattingen van de verzamelaar waren dus van niet gering belang gebleken bij de receptie in brede zin van het werk van deze kunstenaar.

Het uiteenvallen van de collectie

Hoogendijks opvattingen als verzamelaar waren in de loop van ruim tien jaar aan een breder publiek bekend geworden. De verzamelaar zelf had daar het initiatief toe genomen. Nadat hij, vanwege zijn ziekte, zelf niet meer verder kon werken aan de uitvoering van zijn ideeën, werd deze rol voor een groot deel – in zijn geest – overgenomen door zijn vriend en zwager Kranenburg en zijn zuster Riet.

Cornelis Hoogendijk overleed op 27 februari 1911 op 44-jarige leeftijd in Ermelo. Hoogendijks curator, Ferdinand Kranenburg, was op dat moment niet in Nederland. In januari was hij naar de Verenigde Staten vertrokken om daar te hertrouwen met Eleanor Howell. Na de voltrekking – op 29 maart in Brooklyn – reisde hij snel terug naar Amsterdam om daar aan zijn plichten als curator te voldoen. Zijn eerste zorg was een volledig overzicht te krijgen van de collectie. Hiertoe verzocht hij de hoofddirecteur van het Rijksmuseum een volledige lijst te maken van de werken die in bruikleen waren: *Daar ik, terug zijnde, de nalatenschap van den heer Hoogendijk zou wenschen te regelen, ben ik zoo vrij U beleefd te verzoeken mij, indien mogelijk een lijst en taxatie te zenden van de schilderijen in het Rijksmuseum en Muiderslot aanwezig.*[112] In enkele maanden tijd werden de lijsten geproduceerd zodat mr. D. J. van Stockum, de notaris die de wettelijke afwikkeling verzorgde, de zaak begin november volledig kon afronden.

Voor de directie van het Rijksmuseum zullen alle lichten op rood zijn gaan staan toen het overlijden van Hoogendijk bekend werd. Immers, zowel de presentatie van oude schilderijen uit de verzameling op de zalen, als de gloednieuwe opstelling in de Drucker-uitbouw, die het middelpunt was van zovele discussies, stonden nu op losse schroeven. Steenhoff zag zijn permanente presentatie van de 'ultra-modernen' in gevaar.

Hoe de discussies binnen de families Kranenburg, Hoogendijk en Van Blaaderen zijn verlopen, is niet bekend. Wèl kan men uit een zorgvuldige reconstructie van de documenten concluderen dat de gesprekken over de toekomst van de collectie al ver vóór het overlijden van de verzamelaar gevoerd werden. De afslanking van de collectie was al in 1906 begonnen en de daaropvolgende jaren voortgezet. De belangrijke kernen bleven echter bijeen. Financiële argumenten om tot liquidatie over te gaan, waren niet aanwezig. Het meest waarschijnlijke is te veronderstellen dat de familie de collectie als een monument zag van de briljante verzamelaar Cornelis en uit piëteit dit monument zolang mogelijk in stand had willen houden. Met het wegvallen van Cornelis was er geen grond meer de verzameling nog langer bijeen te houden. De esthetische opvatting van Cornelis kon door geen van de familieleden ook maar bij benadering worden voortgezet.

Het uiteenvallen van de collectie werd bepaald door drie aspecten. In de eerste plaats kondigde zich al enkele dagen na het overlijden van Cornelis een koper aan voor het grootste deel van de Cézanne-collectie. De transacties hierover ontaardden in een juridisch getouwtrek dat jaren in beslag nam maar tekenend is voor het belang dat aan het werk van deze kunstenaar werd toegekend. In de tweede plaats was vanaf het begin van de onderhandelingen met het Rijksmuseum op zijn minst gesuggereerd dat de collectie of delen ervan misschien op den duur geschonken zouden worden aan het Rijk. In de derde plaats betekenden de veilingen van het grootste deel van Hoogendijks verzameling het definitieve einde van de collectie.

De schenking aan het Rijksmuseum

Hoe groot de teleurstelling bij de directie van het Rijksmuseum ook geweest moet zijn dat er een einde zou komen aan het uitermate belangrijke bruikleen van Hoogendijk, toch zal deze teleurstelling aanmerkelijk getemperd zijn door de bereidwilligheid van de erven van Hoogendijk om een deel van het bruikleen als schenking aan de Staat aan te bieden, zodat in ieder geval een deel onvervreemdbaar publiek eigendom zou worden. Aan het eind van het jaar 1911 hadden de ideeën over de omvang en inhoud van de schenking voor het grootste deel al vaste vormen aangenomen. Van Riemsdijk kon tevreden zijn met het eerste resultaat: *Hooggeachte Mevrouw* [Van Blaaderen], *Deze is*

dienende om U de goeden ontvangst te berichten van Uw vriendelijk schrijven van dec. jl. waarin U met Uw echtgenoot en Uwe zuster aan het Rijksmuseum 32 belangrijke schilderijen uit de collectie van wijlen Uw broeder Mr. C. Hoogendijk ten geschenke aanbiedt. Van deze aanbieding maak ik thans een uitvoerig rapport op aan den Minister van Binnenlandsche Zaken. U wilt mij intusschen wel veroorlooven U reeds nu mijn zeer bijzondere dank [te betuigen] *voor dezen prachtige aanbieding en U beleefd te verzoeken aan Uw echtgenoot en zuster de betuiging van groote erkentelijkheid wel te willen overbrengen.*[113]

Van Riemsdijk bracht met spoed minister mr. Th. Heemskerk op de hoogte: *De Heer Hoogendijk overleed in het begin van dit jaar. Herhaaldelijk en lang voordat hij in een krankzinnigengesticht werd opgenomen had hij den wensch te kennen gegeven dat na zijn overlijden de beste schilderijen uit zijne uitgebreide verzameling aan het Rijksmuseum zouden worden geschonken. Zijne erven, zijnde Mejuffrouw J. M. Hoogendijk te Bussum, mevrouw van Blaaderen geb. M. I. A. Hoogendijk en hare echtgenoot de heer G. W. van Blaaderen, beiden wonende Huize 'de Maerle' te Huizen, aan dien wensch gevolg gevende, bieden thans aan eene collectie van 34 schilderijen van oude meesters omvattende zeer belangrijke primitieven uit de Hollandsche, Vlaamsche en Duitsche scholen, waaronder stukken van Geertgen van St. Jans, Barent van Orley, Lucas Cranach, Jan Provoost, Barth. Bruyn e.a., voorts uitstekende stukken van Alex. Adriaensen, Pieter Balten, Pieter de Bloot, Gerard ter Borch, Andries Both, Cornelis Decker, Cornelis Jan Davidsz. en David de Heem, Adriaen van Ostade, Salomon Ruysdael, Jan Steen, Michiel Sweerts en Willem van Vliet.*

Van Riemsdijk ging omzichtig te werk. Het beleid van hem en van Steenhoff was er op gericht niet iedere schenking of bruikleen zonder meer te aanvaarden. De schenking of het bruikleen moest wel degelijk een belang hebben als aanvulling of versterking van de bestaande collectie: *Deze schenking is van zeer groote beteekenis aangezien alle stukken voor de Rijksverzameling van het hoogste belang zijn. Enkele goede meesters die nog nooit vertegenwoordigd zijn als Orley, Cranach, Provoost, Barth. Bruyn, Andries Both, Corn. Decker, de Heem doen hierdoor hunne intrede in het Museum, terwijl de werken van de andere meesters bepaalde leemten aanvullen. Ik stel Uwe Excellentie dan ook voor deze schenking met groote dankbaarheid te aanvaarden.*

Maar was deze 'schenking' wel een 'schenking' in de juridische betekenis van het woord? Van Riemsdijk zag de moeilijkheid al aankomen: *De aard dezer schenking, die het karakter draagt van een legaat aan den Staat, brengt mede dat de erven vrij zijn van het recht van successie van de waarde ervan.* Van Riemsdijks strategie was erop gericht de minister zo'n groot mogelijke vis voor te houden, en besloot zijn pleidooi: *De erven stellen zich voor binnen kort eenige hoogst belangrijke schilderijen van bekende moderne meesters ook behoorende tot de collectie van wijlen hunnen broeder op dezelfde wijze aan te bieden. Van groot belang is het dus wel dat de aanvaarding der eerste schenking spoedig en op voor de erven meest aangename wijze geschiedt.*[114] De Minister van Financiën vond het allemaal prachtig maar maakte zijn collega van Binnenlandse Zaken er wel op attent dat gehele kwijtschelding op grond van de vigerende successiewet niet mogelijk was en concludeerde: *Indien derhalve ook deze vrijstelling wenschelijk mocht worden geacht, zou daartoe een afzonderlijke wet noodig zijn.*[115]

Van Riemsdijk zat hiermee in de problemen, want de erven Hoogendijk zouden nooit bereid zijn om ook nog eens over deze zeer gulle schenking belasting te betalen. Van Riemsdijk zag geen andere mogelijkheid dan die door de minister van Financiën was gesuggereerd en probeerde zijn minister zover te krijgen zich hiervoor te gaan inspannen: *Ik geef Uwe Excellentie dan ook in overweging het daarheen te leiden dat aan de in mijn brief van 6 Dec. 1911 No. 5446 genoemde erfgenamen, door een afzonderlijke wet vrijstelling van het recht van successie voor zooveel betreft de door hen te schenken schilderijen worde verleend.*[116]

De Minister heeft een gewillig oor gehad. In de loop van de daarop volgende maanden

Afb. 104. Matthijs Maris, A fair beauty. Olieverf op doek, 39 x 28 cm, Rijksmuseum Amsterdam, schenking Hoogendijk 1912.

werden de voorbereidingen getroffen om tot een speciaal wetje te komen zodat de schenking doorgang kon vinden. Inmiddels was het aantal werken dat geschonken zou worden, al verhoogd tot circa vijftig terwijl Van Riemsdijk – met als overduidelijk hoorbare souffleur Steenhoff – alles in het werk stelde ook enige Van Goghs en Cézanne's in de wacht te slepen. Helaas kon hij wat deze kunstenaars aangaat, de erven niet vermurwen. Zij hadden besloten enkele Cézanne's die niet betrokken waren bij het proces en de meeste werken van Van Gogh naar de veiling te brengen. De reactie van Van Riemsdijk was zuur: *geachte Heer Kranenburg, Twee der Van Gogh's zullen hoewel met lange gezichten, aan Fr. Muller en Co. worden afgegeven.*[117]



Toch probeerde Van Riemsdijk alsnog enkele werken van andere moderne meesters in de wacht te slepen, en probeerde hij zijn minister ervan te overtuigen bij de behandeling van het speciale wetje tot vrijstelling, vooral in de memorie van toelichting, de grote gulheid van de schenkers te benadrukken. De minister heeft dit allemaal zeer goed begrepen. Het wetje *Vrijstelling van successierecht voor verkrijging van schilderijen uit de nalatenschap van C. Hoogendijk* werd dan ook niet als een hamerstuk afgehandeld. In de vergadering van 25 oktober 1912 vertolkte jhr. A.P.C. van Karnebeek dan ook de door Van Riemsdijk zo diplomatiek voorgekookte mening van de kamerleden: *Ik meen dat van den kant der Kamer ook uitdrukking te geven is aan een gevoel van hulde, zoowel aan de nagedachtenis van Mr. C. Hoogendijk, den erflater, als aan zijne erfgenamen. Wanneer door particulieren kostbare en waardevolle verzamelingen van schilderijen en teekeningen worden bijeengebracht, en het blijkt dat dit niet alleen is geschied voor eigen kunstgenot of met het oog op de waardevermeerdering, die dergelijke verzamelingen in den loop der tijden verkrijgen, maar dat men daarbij ook heeft gedacht aan de gelegenheid om, door een schenking aan den Staat, te kunnen brengen hetgeen door een vereeniging in Nederland wordt genoemd 'kunst aan het volk'; dat men niet alleen te doen heeft met een vermeerdering van het vermogen van den Staat, maar ook iets dat strekt tot ontwikkeling van den kunstzin bij het volk, en daardoor tot opvoering van zijn hoogere cultuur, dan verdient dat een woord van hulde. In den laatsten tijd ontbrak het niet aan uiting van zoodanigen edelen zin bij verzamelaars, die het volk van hun kunstschatten willen doen genieten. En wanneer zoo iets blijkt, meen ik dat het ook moet worden gereleveerd van den kant der Kamer, en dat hier een woord van hulde mag gesproken worden voor een daad van ware en goed begrepen nationaliteit. Ik veroorloof mij dus dit te doen, en wil er nog bij zeggen, dat ik hoop, dat een dergelijke opvatting bij kunstverzamelaars in de toekomst meer en meer navolging moge vinden.*

Daarop was het voor de minister van Binnenlandse Zaken, mr. Th. Heemskerk, geen

Afb. 105. Honoré Daumier, De zangers. Olieverf op doek, 37 x 28,5 cm, Rijksmuseum Amsterdam, schenking Hoogendijk 1912.



Tekst van het 'wetje – Hoogendijk' met de vrijstelling van successie voor de erven Hoogendijk. Staatsblad, november 1912.

grote moeite meer zijn wetje aangenomen te krijgen: *Namens de Regeering sluit ik van harte aan bij de woorden van hulde, door den geachten afgevaardigde uit Utrecht aan den schenkers gebracht, en ik verheug mij uit die woorden, die zonder tegenspraak blijven, te mogen afleiden, dat dit wetsontwerp met werkelijk algemeene instemming door de Kamer wordt ontvangen. In dat opzicht waardeer ik de woorden van den geachten afgevaardigde ook ten zeerste; het is een voorrecht, dat de Regeering niet altijd bij haar wetsontwerpen te beurt valt.*[118] Een maand later verscheen het wetje – bekrachtigd door de koningin – in de *Nederlandsche Staatscourant*, waardoor het wetskracht verkreeg. Van Riemsdijks opzet was gelukt, ook al had hij niet het volle pond kunnen krijgen. Een dergelijk resultaat is, voor zover bekend, uniek in Nederland gebleven.[119]

(Staatsblad n°. 332.) *WET van den 31sten October 1912, tot vrijstelling van successiereeht voor verkrijging van schilderijen uit de nalatenschap van* C. HOOGENDIJK.

WIJ WILHELMINA, BIJ DE GRATIE GODS, KONINGIN DER NEDERLANDEN, PRINSES VAN ORANJE-NASSAU, ENZ., ENZ., ENZ.

Allen, die deze zullen zien of hooren lezen, salut! doen te weten:

Alzoo Wij in overweging genomen hebben, dat het wenschelijk is vrijstelling te verleenen van de betaling van successierechten, wegens de verkrijging uit de nalatenschap van C. HOOGENDIJK van schilderijen, die de erfgenamen aan den Staat willen schenken;

Zoo is het, dat Wij, den Raad van State gehoord, en met gemeen overleg der Staten-Generaal, hebben goedgevonden en verstaan, gelijk Wij goedvinden en verstaan bij deze:

Eenig artikel.

Er zal geen recht van successie worden geheven wegens de verkrijging door de erfgenamen van schilderijen uit de nalatenschap van CORNELIS HOOGENDIJK, laatst gewoond hebbende te Amsterdam en den 27 Februari 1911 te Ermelo overleden, indien en voor zoover die schilderijen vóór den 1 December 1912 door gemelde erfgenamen aan den Staat worden geschonken.

Lasten en bevelen, dat deze in het *Staatsblad* zal worden geplaatst, en dat alle Ministerieele Departementen, Autoriteiten, Colleges en Ambtenaren, wie zulks aangaat, aan de nauwkeurige uitvoering de hand zullen houden.

Gegeven te 's Gravenhage, den 31sten October 1912.

WILHELMINA.

De Minister van Financiën,
KOLKMAN.

De Minister van Binnenlandsche Zaken,
HEEMSKERK.

Uitgegeven den *zestienden* November 1912.

De Minister van Justitie,
E. R. H. REGOUT.

Het *Jaarverslag* van het Rijksmuseum over 1912 laat zien wat de oogst is die Van Riemsdijk en Steenhoff tenslotte toch binnengehaald hebben: *De schenking Hoogendijk bestaat uit het kleinste, maar het uitgelezene deel van het bruikleen Hoogendijk, dat sinds 1907 in het Museum aanwezig was. Het was den wensch van de overledene dat de keur van zijn verzameling blijvend in het Rijks Museum geplaatst zou worden. Daarom werd in overleg met de naaste betrokkenen van den overledene, de heer en mevrouw van Blaaderen-Hoogendijk, een keuze gedaan uit het ongeveer tweehonderdtal werken. Het gevolg was, dat door de gedeeltelijke terugname van het bruikleen de verzameling aanmerkelijk gedund werd, maar daartegenover staat, dat – met inbegrip van eenige waardevolle moderne werken, later door erven nog aan de collectie toegevoegd – het Museum in het blijvend bezit kwam van drie en vijftig schilderijen van de meest verscheiden kunstsoort en vertegenwoordigende tijdperken vanaf de 15e eeuw tot aan het laatst der 19e eeuw. Daaronder zijn vele werken van zeer hooge kunstwaarde, terwijl een tiental aan het Muiderslot in bruikleen werd afgestaan.*[120]

In de laatste maanden vóór het tot stand komen van het 'wetje Hoogendijk' was Steenhoff er alsnog in geslaagd werk van Daumier, Monticelli, Matthijs Maris, Ed. Karsen, Félicien Rops en Jan Voerman aan de schenking toegevoegd te krijgen. Hoeveel belang men hechtte aan deze schenking, moge blijken uit het feit dat niet minder dan zeventien werken full-page in het jaarverslag werden afgebeeld. Iets wat zelden op die schaal gebeurde! (afb. 104–144).



106

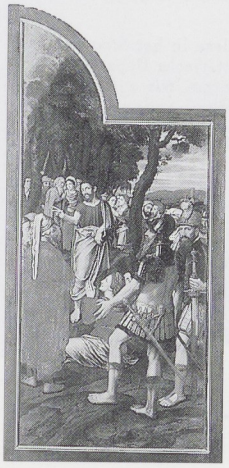


107

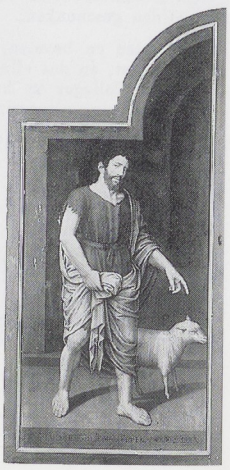
Afb. 106. Jan Provoost (toegeschreven aan), Triptiek met Madonna en heiligen. Olieverf op paneel, 44 x 31 cm (middenpaneel) 49,5 x 15 cm (zijpanelen). Rijksmuseum Amsterdam, schenking Hoogendijk 1912.
Afb. 107. Zuidnederlandse school, Boerenerf, ca. 1640. Olieverf op paneel, 32 x 45,5 cm. Rijksmuseum Amsterdam, schenking Hoogendijk 1912.
Afb. 108. Zuidnederlandse school, Triptiek met scènes uit het leven van Johannes de Doper, 1557. Middenpaneel: Johannes wijst de Farizeërs op Christus. Olieverf op paneel, 194 x 192 cm. Rijksmuseum Amsterdam, schenking Hoogendijk 1912.
Afb. 109. Zuidnederlandse school, Triptiek met scènes uit het leven van Johannes de Doper, 1557. Linkerluik: Prediking van Johannes de Doper. Olieverf op paneel, 194 x 87 cm. Rijksmuseum Amsterdam, schenking Hoogendijk 1912.
Afb. 110. Verso van voorgaande, Johannes de Doper.



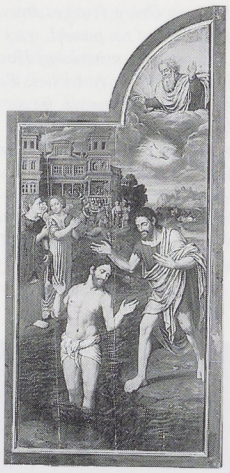
108



109



110



111



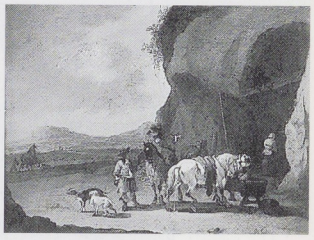
112

Afb. 111. Zuidnederlandse school, Triptiek met scènes uit het leven van Johannes de Doper, 1557. Rechterluik: Doop van Christus. Olieverf op paneel, 194 x 87 cm. Rijksmuseum Amsterdam, schenking Hoogendijk 1912.
Afb. 112. Verso van voorgaande, St. Barbara met stichteres, Berbel van der Noot.
Afb. 113. Vlaamse school, Graflegging, ca. 1530. Olieverf op paneel, 89 x 87 cm. Rijksmuseum Amsterdam, schenking Hoogendijk 1912.
Afb. 114. Lucas Cranach (toegeschreven aan), Mansportret. Olieverf op paneel, 64 x 48 cm. Rijksmuseum Amsterdam, schenking Hoogendijk 1912.

Afb. 115. Meester van het Salemer Altaar, De verkondiging aan Maria. Olieverf op paneel, 103 x 91 cm. Rijksmuseum Amsterdam, schenking Hoogendijk 1912.
Afb. 116. Pieter Balten, Vlaamse kermis. Olieverf op paneel, 112 x 157 cm. Rijksmuseum Amsterdam, schenking Hoogendijk 1912.
Afb. 117. Andries Both, De kaartspelers. Olieverf op paneel, 32 x 44 cm. Rijksmuseum Amsterdam, schenking Hoogendijk 1912.
Afb. 118. P. Bout, De halteplaats. Olieverf op paneel, 23,5 x 34,5 cm. Rijksmuseum Amsterdam, schenking Hoogendijk 1912.



117



118



113



115



114

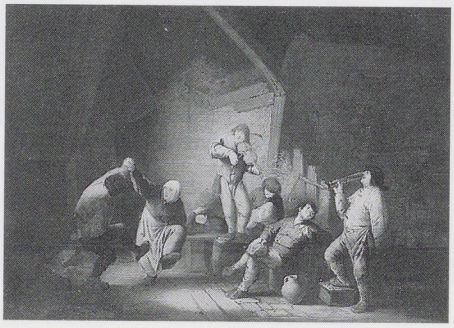


116

Afb. 119. Atelier van Pieter Coecke van Aelst, Triptiek met de Aanbidding der koningen. Olieverf op paneel, 75 x 50 cm (middenpaneel), 75 x 21 cm (zijluiken). Rijksmuseum Amsterdam, schenking Hoogendijk 1912.
Afb. 120. Manier van Jan Joest van Calcar, Opstanding van Christus. Olieverf op paneel, 70 x 37 cm. Rijksmuseum Amsterdam, schenking Hoogendijk 1912.
Afb. 121. Jan Jansz Buesem, Boerenmaaltijd. Olieverf op paneel, 20,5 x 29 cm. Rijksmuseum Amsterdam, schenking Hoogendijk 1912.
Afb. 122. Adriaen van Ostade, Dansend paar. Olieverf op paneel, 38 x 52 cm. Rijksmuseum Amsterdam, schenking Hoogendijk 1912.
Afb. 123. Barend van Orley (toegeschreven aan), Maria met kind. Olieverf op paneel, 37,5 x 28 cm. Rijksmuseum Amsterdam, schenking Hoogendijk 1912.
Afb. 124. Willem Willemsz. van Vliet, Portret van een jongetje, 1638. Olieverf op paneel, 93 x 76 cm. Rijksmuseum Amsterdam, schenking Hoogendijk 1912.
Afb. 125. Cornelis Troost, Een tuin in Amsterdam. Olieverf op doek, 66 x 56 cm. Rijksmuseum Amsterdam, schenking Hoogendijk 1912.
Afb. 126. Jan Provoost (toegeschreven aan), Madonna met kind, St. Hiëronymus, Johannes de Doper en een karthuizer monnik. Olieverf op paneel, 75,5 x 65 cm. Rijksmuseum Amsterdam, schenking Hoogendijk 1912.



119



122



120



123



125



121



124

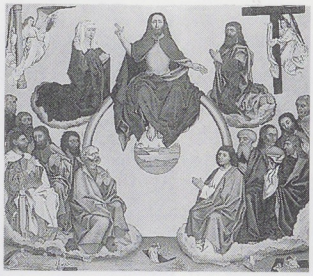


126

Afb. 127. Noordnederlandse school, De Verkondiging aan Maria, ca. 1530. Olieverf op paneel, 44 x 31 cm. Rijksmuseum Amsterdam, schenking Hoogendijk 1912.
Afb. 128. Noorditaliaanse school, Een heilige, vermoedelijk Bonaventura. Olieverf op paneel, 50 x 36 cm. Rijksmuseum Amsterdam, schenking Hoogendijk 1912.
Afb. 129. Westfaalse school, Laatste oordeel, ca. 1500. Olieverf op paneel, 149 x 175 cm. Rijksmuseum Amsterdam, schenking Hoogendijk 1912.
Afb. 130. Beierse school, Kruisiging, eind 15de eeuw. Olieverf op paneel, 123 x 103 cm. Rijksmuseum Amsterdam, schenking Hoogendijk 1912.
Afb. 131. Zuidduitse school, Kruisiging met Maria, Johannes en Maria Magdalena, vroeg 16de eeuw. Olieverf op paneel, 109 x 77 cm. Rijksmuseum Amsterdam, schenking Hoogendijk 1912.
Afb. 132. Noordduitse school, Drie apostelen, ca. 1500. Olieverf op paneel, 134 x 57 cm. Rijksmuseum Amsterdam, schenking Hoogendijk 1912.
Afb. 133. Noordduitse school, 2de kwart 15de eeuw, Kruisiging met de heiligen Cosmas en Damianus. Olieverf op paneel, 157,5 x 157,5 cm. Rijksmuseum Amsterdam, schenking Hoogendijk 1912.



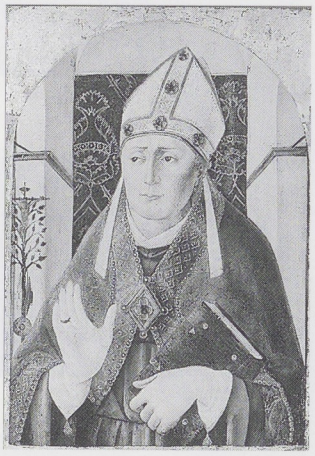
127



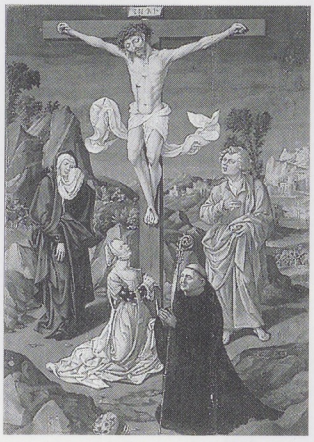
129



130



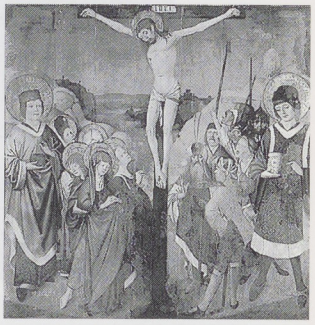
128



131



132



133

Afb. 134. Pseudo Ambrodigio di Baldese (toegeschreven aan), Madonna en kind. Olieverf op paneel, 111 x 54 cm. Rijksmuseum Amsterdam, schenking Hoogendijk 1912.
Afb. 135. Meester van de Brunswijkse Diptiek, De geboorte van Jezus. Olieverf op paneel, 46 x 35 cm. Rijksmuseum Amsterdam, schenking Hoogendijk 1912.
Afb. 136. Zuidnederlandse school, Maria met kind, ca. 1500. Olieverf op paneel, 37 x 28,5 cm. Rijksmuseum Amsterdam, schenking Hoogendijk 1912.
Afb. 137. Nijmeegse school, Eén van de drie koningen, 2de helft 15de eeuw. Olieverf op paneel, 26,5 x 21 cm. Rijksmuseum Amsterdam, schenking Hoogendijk 1912.
Afb. 138. Nijmeegse school, Balthasar met een bediende, ca. 1483. Olieverf op paneel, 40 x 24 cm. Rijksmuseum Amsterdam, schenking Hoogendijk 1912.
Afb. 139. Eduard Karsen, Het Spui te Amsterdam. Olieverf op doek, 40 x 54 cm. Rijksmuseum Amsterdam, schenking Hoogendijk 1912.
Afb. 140. Herman Saftleven, Riviergezicht bij Kleef. Olieverf op paneel, 32 x 40 cm. Door S. van der Horst in 1912 op de Hoogendijk-veiling gekocht en in 1925 geschonken aan het Rijksmuseum.
Afb. 141. Ch. F. Daubigny, De boomgaard. Olieverf op doek, 55 x 107,5 cm. Door A. van Wezel in 1912 op de Hoogendijk-veiling gekocht en in 1922 gelegateerd aan het Rijksmuseum.


134


136


138


135


137


139


141


140

Afb. 142. Eduard Karsen, Vaart met zeilende scheepjes. Olieverf op doek, 45 x 32 cm. Door A. van Wezel in 1912 op de Hoogendijk-veiling gekocht en in 1922 gelegateerd aan het Rijksmuseum. Rijksmuseum Amsterdam.
Afb. 143. Atelier van L. Cranach , Philip Melanchton. Olieverf op paneel, 36 x 23 cm. Rijksmuseum Amsterdam, schenking Hoogendijk 1912.
Afb. 144. Cornelis Gerritsz Decker, Weverswerkplaats, 1659. Olieverf op paneel, 45 x 57 cm. Rijksmuseum Amsterdam, schenking Hoogendijk 1912.



142



143



144

De veiling

De veiling Hoogendijk – in mei 1912 – werd algemeen als een sensatie ervaren. Niet alleen vanwege de uitzonderlijke kwaliteit van de oude schilderijen, maar ook door de omvang en de kwaliteit van werken van moderne meesters.[121] Het veilinghuis Fred. Muller en Co., dat tientallen jaren daarvoor al internationale faam had gekregen, spande zich extra in om het belang van de veiling onder ieders aandacht te brengen. De geruchtenmachine liep al maanden vóór de veiling plaats vond op volle toeren.

Ambroise Vollard was één van de eersten die poolshoogte kwam nemen in Amsterdam. Immers, een belangrijk deel van de werken die geveild zouden worden, waren afkomstig uit zijn zaak! Hij zocht daarom contact met Kranenburg die hij nog kende van de tijd dat hij samen met Hoogendijk bij hem inkopen kwam doen: *Hooggeachte Heer van Riemsdijk! M. Vollard, de Paris, wenscht de Cézanne's van de collectie Hoogendijk nog eens te zien. Ik voor mij heb daartegen geen bezwaar.* Van Riemsdijk berichtte kort daarop: *Den heer Vollard was een en al verrukking toen hij zijn oude Cézanne's terugzag: elk had een geschiedenis.*[122] Vollards concurrent Durand-Ruel was in dezelfde tijd bezig zijn positie voor de komende veiling te bepalen. Hij vroeg Auguste Renoir om zijn mening over twee kapitale werken die de kunstenaar meer dan dertig jaar daarvoor had gemaakt. De kunstenaar kende geen terughoudendheid over zijn vroege werk: *Mon cher Durand-Ruel, je viens de recevoir les photographies des deux tableaux par le même courier que cette lettre. La femme à la perruche a dû être faite à peu près à la même époque que la femme nue, au plus tard en 71, car après j'ai perdu de vue le modèle qui a posé pour ces tableaux. Ce sont du reste deux choses sans valeur, surtout la femme à l'oiseau. Je ne vous engage pas à vous emballer sur ces croûtes.*[123]

Zelfs Odilon Redon merkte dat er wat aan de hand was: *Il y a quelques jours Hessèle (le cousin de Bernheim) me demanda votre adresse,* [Bonger] *dans le désir qu'il avait de voir votre collection. Je n'ai pas cru devoir le lui refuser. Il allait là-bas à l'occasion d'une*

Omslag veilingcatalogus van de moderne werken uit de collectie Hoogendijk, 21–22 mei 1912.

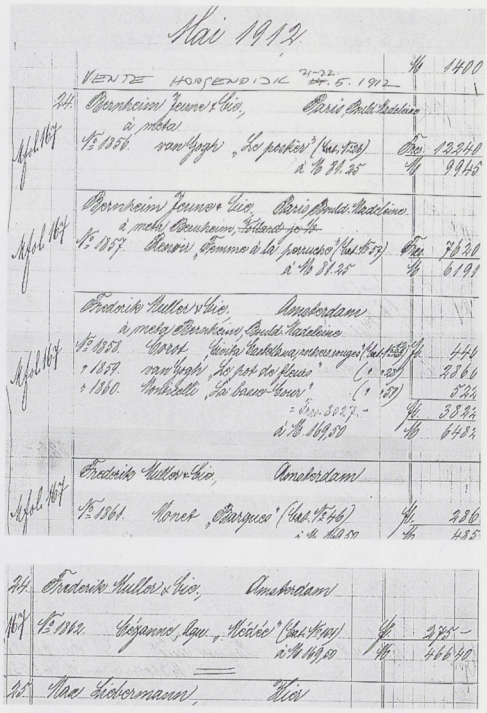
VENTE 21—22 MAI 1912
A AMSTERDAM CHEZ
FREDERIK MULLER & Cie

COLLECTIONS

C. HOOGENDIJK

TABLEAUX MODERNES
AQUARELLES, DESSINS, PASTELS

Notities in het kasboek van Paul Cassirer betreffende aankopen op de veiling Hoogendijk.


Mai 1912

VENTE HOOGENDIJK 21–22 dto 5. 1912 M 1400

24/5 Bernheim Jeune & Cie, Paris, Boulevard Haussmann
à mettre à Bernheim, Hollande 30 fr.
Afspl. 16/7 N° 1856 van Gogh „Les peupliers" (Kat. 534) M 12040
à M 81.25 M 9945

Bernheim Jeune & Cie, Paris, Boulevard Haussmann
à mettre à Bernheim, Hollande 30 fr.
Afspl. 16/7 N° 1857 Renoir „Femme à la parasol" (Kat. 573) M 7820
à M 81.25 M 6197

Frederik Muller & Cie, Amsterdam
à mettre à Bernheim, Boulevard Haussmann
Afspl. 16/7 N° 1858 Corot „Jeune Femme à la Mandoline" (Kat. 159) M 444
„ 1859 van Gogh „Les pot de fleurs" („ 534) „ 8864
„ 1860 Monticelli „La source" („ 457) „ 524
= M 10.032.– M 5832
à M 169.50 M 6483

Frederik Muller & Cie, Amsterdam
Afspl. 16/7 N° 1861 Renoir „Bouquet" (Kat. 576) M 286
à M 169.50 M 485

24/5 Frederik Muller & Cie, Amsterdam
16/7 N° 1862 Jongkind „Hollandse" (Kat. 439) M 275.–
à M 169.50 M 46640

25/5 Max Liebermann, Berlin

vente, où il aura des tableaux qui il recherche. Je crois que plusieurs marchands ont fait une exode pour la même raison. On m'a dit qu'il y aurais là des dessins de moi, mais n'en suis pas bien sûr.[124]

De Duitse kunsthistoricus Karl Lilienfeld gaf een voorbeschouwing over de veiling van oude werken, en liet daarbij zijn eigen voorkeur spreken: *Die Firma Fred. Muller und Co. hält am 14. Mai zwei bedeutende Auktionen ab. Am Vormittag kommt die Sammlung C. Hoogendijk zum Verkauf, deren Hauptbestand durch die leihweise Ausstellung im Rijksmuseum allgemein bekannt ist. Unter dem vielen Guten, das diese Kollektion enthält, wäre hervorzuheben: ein prächtiger, ziemlich früher Jac. van Ruisdael, ein vorzüglicher Salomon Ruysdael von 1641, zwei sehr feine Porträts ter Borchs und ganz besonderers zwei Werke Jan Steens. [...] Ausser den Genannten sind noch Qu. Brekelenkam mit einem hübschen Spätwerk, Jan van Goyen mit zwei Landschaften, Adr. van Ostade mit einem Dorfbild, Roel. Saverij mit einer typischen Gebirgslandschaft und verschiedene Meister des 16. Jahrhunderts gut vertreten. [...] Besonders gut sind die Stilleben durch signierte Werke von A. v. Beyeren, A. Cuyp, W. Cl. Heda, Jan D. de Heem und J. van Son vertreten. Unter den Landschaften ist ein Winterbild des A. van der Neer, das früher in der Sammlung Rothan in Paris hing, sehr bedeutend. Daneben wären noch die Landschaften Avercamps, van Goyens und der beiden Ruisdaels zu nennen.*[125]

De veiling van de moderne meesters kreeg aparte aandacht in *Der Cicerone: Am 21. Mai beginnt bei Frederik Muller und Co. die Auktion der importanten Sammlung C. Hoogendijk, die hervorragende Proben des französischen und holländischen Malerei des 19. Jahrhunderts vereinigt, darunter Hauptwerke von Corot, Cézanne, Van Gogh, Daubigny, Monticelli, Daumier, Renoir und von den Holländern vor allem Arbeiten von Maris, Voerman uns. Die Qualität der Objekte ist exzeptionell. Man darf gespannt sein, die Ergebnisse dieser bedeutsamen Vente zu erfahren. Ein mit Lichtdrucktafeln ausgestatteter Katalog, der 334 Nummern verzeichnet, gibt*

des Näheren Aufschluss. Eine besondere Abteilung dieser Sammlung gilt den 125 Originalzeichnungen von Steinlen, über die ein Separatkatalog mit reichen Illustrationen orientiert, der auch des kulturhistorischen Interesses nicht entbehrt.[126]

Het veilinghuis Fred. Muller en Co. had zijn best gedaan de veilingcatalogi zo aantrekkelijk mogelijk te maken. Er verschenen er drie: één gewijd aan de oude meesters, één aan de moderne en een aparte catalogus, geheel gewijd aan de unieke collectie tekeningen en pastels van Steinlen. In een korte inleiding zette de directie nog eens het belang van de collectie uiteen: [...] *Mais il restait encore de nombreux, et les meilleures de la collection. Aussi, la Direction du Musée de l'Etat Neérlandais fut-elle heureuse lorsqu'on lui confia ces tableaux à titre de prêt en 1907. Les plus beaux furent exposés au 'Rijksmuseum' à Amsterdam, d'autres de valeur plus décoratives allèrent orner le Château de Muyden, près d'Amsterdam. Outre ces tableaux, la famille en avait conservé de très beaux qui jusqu'ici n'ont pas été montrés. Le décès de Monsieur Hoogendijk survenu l'année dernière, vient changer la face des choses et entraîne la vente de ces tableaux auxquels la famille était loin de réserver pareille destinée. Le catalogue qui suit donnera une idée du bel ensemble que cette réunion de tableaux constitue, et combien elle comprend d'oeuvres importantes. Notre catalogue mentionne quels sont les tableaux qui ont figuré au Musée de l'Etat et donne les numéros au catalogue officiel (édition de 1911).*[127]

De kunsthandelaar J.H. de Bois gaf naar aanleiding van de veiling zijn mening over de collectie:

'De heer Hoogendijk kocht graag en veel. En zijn verzamelliefde schijnt met zijn kennis van het materiaal niet altijd gelijken tred te hebben gehouden. Soms kocht hij blijkbaar goed, vaak ook echter liet zijn critische zin te wenschen. Zoo zagen wij in zijn verzameling oude schilderijen een mooi schilderij van Terborgh 'Damesportret', dat voor 32500 gulden aan de Amerikaansche kunstkoopersfirma Knoedler ging, en een bijzonder goede Jan van Goyen, die voor ruim 10000 gulden een nieuwen Hollandschen bezitter vond. Maar daar vlak naast bijvoorbeeld een aantal van Goyen's, die in qualiteit voor den eersten bij verre moesten onderdoen – zoodat hunne aanwezigheid in de nabuurschap van dien éénen mooien bijna een paskwil werd. En deze curieuse onderlinge onafhankelijkheid is bij de moderne kunst van denzelfden verzamelaar nog veel sterker.

De formator der Hoogendijk-collectie leefde geruime tijd in Parijs en had, belangstellend in schoone kunsten met veel jongeren van naam geregelden omgang. Daardoor ontwikkelde zich bij hem een kunstsmaak die veel verder ging dan tot wat men in Holland in die jaren (1880–1890) cultiveerde. Het is curieus den verzamelaar van oude kunst hier te zien omgroeien tot een ijverig bewonderaar van het meest moderne in zijn dagen. De heer Hoogendijk werd tot één der zeer weinige Hollanders, die Cézanne, Van Gogh en Gauguin kochten en er een vrij uitgebreide verzameling van aanlegden. Voor de kunst van een vroegere periode, die der z.g. Barbizonners, kwam hij een weinig te laat. De groote namen zijn in zijn verzameling vertegenwoordigd doch feitelijk is geen enkele der groote paysagistes met een meesterwerk aanwezig. Dat juist Daumier, die heel lang op rechtvaardige waardeering heeft moeten wachten, met een subliem schilderijtje aanwezig is, pleit weer voor den smaak en het tijdige inzicht van den verzamelaar.

Echt uit dien tijd is 's heeren Hoogendijk's bewondering voor Steinlen geweest. Van dezen artist bezat hij niet minder dan honderd en dertig. Vreemd mag het niet heten, dat deze echt-Parijsche teekeningen ons niet meer zoo sterk ontroeren als een vijftien jaar geleden, toen elk[e] *Gilblas-illustré met een prent van Steinlen een evenement voor ons was. Zola was toen op het toppunt van zijn roem en Steinlen's realisme sloot zich daar geheel en al bij aan. Nu hebben wij weer meer geleerd en zegt ons de inderdaad bijzondere techniek van den meester niet meer zóóveel.*

Doch ook de jongere Hollanders werden niet door den heer Hoogendijk over 't hoofd gezien. Eigenaardig alweer is daarbij zijn voorliefde voor Voerman, van wiens werk hij een 15-tal specimens bezat, en zijn vereering voor den, toen nog niet zo hoog aangeschreven Willem Maris, van wien hij twee werkelijke meesterwerken kocht. En Toorop èn Thorn Prikker èn

Afb. 145. Vincent van Gogh, De postbode. Olieverf op doek, 81 x 65 cm, F. 432. Museum of Fine Arts, Boston.



Afb. 146. A. Renoir, Vrouw met papegaai. Olieverf op doek, 92,1 × 65,1 cm. The Guggenheim Museum, New York, collectie J. Thannhauser.



Afb. 147. Vincent van Gogh, Cineraria's. Olieverf op doek, 55 x 46 cm, F. 282. Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam.



Afb. 148. A. Renoir, La baigneuse au griffon. Olieverf op doek, 184 x 115 cm. Museu de Arte de Sao Paulo.



Afb. 149. Gustave Courbet, Portret van Madame Jolicler. Olieverf op doek, 44,5 x 37 cm. Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo.

Rops èn, enfin al wat in die jaren opkwam en revolutionair was, ge vindt ze in dezelfde Hoogendijk-verzameling, die ook Ter Borgh, Jan Steen en Vlaamsche primitieven bij aantal bevatte. Een enorme veelzijdigheid, die echter vaak vergissingen met zich bracht. Een publieke veiling houdt daarover later gewoonlijk gericht. Wat ook hier geschied is.'[127]
De veiling van de oude werken had plaats op 14 mei 1912. De kunsthandelaren waar Hoogendijk in de jaren negentig zijn werken had gekocht, waren aanwezig terwijl ook vertegenwoordigers van de jongere generatie, zoals bijvoorbeeld Goudstikker, acte de présence gaven. De berichtgeving in *Der Cicerone* is het meest specifiek: *Dem Besitz des wolhbekannten Sammlers ging ein wohlbegründeter Ruf voraus, so dass die Resultate der Auktion nicht hinter den Erwartungen zurückstehen konnten. An wichtigsten Preisen zahlte man in der ersten Abteilung für das Damenbildnis von Gerard Ter Borch 68.000 fr. das in den Besitz von Knoedler überging. Ein Herrenporträt des selben Meisters brachte demgegenüber nur 19.500 fr. Das ausgezeichnete Interieur von Janssens, der dem Geschmack Pieter de Hoochs nahesteht, brachte 32.000 fr.; eine Winterlandschaft von Aert van der Neer wurde von Herrn Kleinberger um 29.000 fr. erworben. Von Brekelenkam, der immer mehr auf dem Kunstmarkt zur Geltung kommt, stammte ein Interieur mit einem in der Bibel lesenden Knaben dass mit 27.000 fr. gewertet wurde. Unter den Arbeiten des Jan van Goyen erreichte die Ansicht der Stadt Arnheim 21.000 fr. Die übrigen Bilder schwankten zwischen 6 und 14.000 fr. Der schöne Jan Steen ging in den Besitz eines holländischen Amateurs zum Preise von 22.000 fr. über.* Opvallend zijn de hoge prijzen die betaald werden voor werken uit de vijftiende en zestiende eeuw: *Unter den Primitiven muss das grosse Triptychon aus der Schule des Rogier van der Weyden zu erst genannt werden, dass 21.500 fr. ergab. Ein Bildnis des Herzogs von Gelre aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts zeitigte 9400 fr.; ein Porträt des Chevalier Jean van Nassenaer aus derselben Zeit 6200 fr. und das unter nr. 61 dem Antonello da Messina zugewiesene Porträt eines jungen Mannes 16.500 fr.*[128] De Nederlandse verslaggevers wisten nog te melden dat *de namiddagzitting een niet minder gunstig verloop had dan de ochtendzitting*. De opbrengst van deze veiling werd als bijzonder ervaren: *In totaal bracht de veiling het ongewoon hooge bedrag van ruim driehonderdduizend gulden op.*[129]



De veiling, een week later, van de werken van moderne meesters, moet een sensatie zijn geweest. Alle handelaren en collectionneurs van de 'ultra-modernen' waren aanwezig: Perls en Cassirer uit Berlijn, Vollard en Bernheim-Jeune uit Parijs, terwijl enkele belangrijke Nederlandse collectionneurs zich niet onbetuigd lieten. Het ronduit sensationele gedrag van 'ein holländischer Amateur' komt verderop nog ter sprake. Paul Cassirer sleepte zeven werken in de wacht: Van Goghs *Postbode* (afb. 145), Renoirs *Femme à la Perruche* (afb. 146), Corots *Civita Castellana*, Van Goghs *Cineraria's* (afb. 147), een Monticelli, *Boten* van Monet, èn Cézanne's *Medea*! De Haarlemse collectionneur A. van

Afb. 150. Vincent van Gogh, Gezicht op Saintes-Maries. Olieverf op doek, 64 x 53,5 cm, F. 416. Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo.





Afb. 151. Vincent van Gogh, Bokkingen. Olieverf op doek, 45 x 38 cm, F. 203. Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo.

Wezel kocht een prachtige Daubigny en een bloemstuk van Monet.[130] De Zwitserse verzamelaar Hahnloser legde beslag op een kapitaal stuk van Gauguin. Vollard stelde zich tevreden met één Cézanne en één Van Gogh, die abusievelijk in de catalogus als een Caillebotte was aangekondigd. Bernheim-Jeune – enkele werken werden samen met Cassirer gekocht – verwierf tenslotte de *Baigneuse* (afb. 148) die zijn collega Durand-Ruel toch maar niet aandurfde.[131] De Amsterdamse kunsthandelaar Van Wisselingh zal zeker verscheidene werken uit de vroege Franse negentiende eeuw hebben gekocht: in ieder geval verwierf hij Courbets *Portret van Madame Jolicler* (afb. 149).
H. P. Bremmer – 'ein holländischer Amateur' – en zijn opdrachtgeefster mevrouw Kröller-Müller hebben ongetwijfeld bijgedragen tot het sensationele karakter van deze veiling. In de maanden voorafgaande aan de veiling



Afb. 152. Camille Corot, Gezicht op Soissons. Olieverf op doek, 80 x 100 cm. Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo.

Afb. 153. Ch. F. Daubigny, Onweersbui boven een korenveld. Olieverf op doek, 46 x 81 cm. Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo.

waren zij op een 'strooptocht' langs de meeste Parijse kunsthandelaren getrokken om werk van Van Gogh te verwerven.[132] Die tocht kwam voorlopig in Amsterdam tot een einde: Bremmer kocht drie schilderijen van Van Gogh en een tekening! Aangezien het werk van Van Gogh zelden op openbare verkopingen kwam was deze veiling, waar niet minder dan negen schilderijen en vier tekeningen werden aangeboden, een unieke kans. Bremmer was echter niet de enige die op jacht was: er werd stevig tegen elkaar opgeboden! De verslaggever van *Der Cicerone*: *Im Mittelpunkt dieser hochinteressanten Versteigerung standen wohl mit Recht die Bilder von Vincent van Gogh, die der Sammler Hoogendijk gekauft hatte, als sie noch 300 oder 400 fr. das Stück kosteten. Für eine 'Ansicht der Brücke von Arles' zahlte ein holländische Amateur den sensationellen Preis von 32.000 fr. und eine zweite bescheidener Ansicht der Stadt Arles erzielte 16.000 fr* (afb. 150).[133] Het werk van Van Gogh was voor het grootste deel in handen van de familie en enkele kunsthandelaren, vooral in Parijs. Deze bepaalden dus ook de marktwaarde. De hoge prijzen die nu op de veiling Hoogendijk betaald werden, betekenden zo'n waardestijging dat het werk van Van Gogh tot het kostbaarste begon te horen.[134] Maar Bremmer hield niet op bij Van Gogh. Van de zes werken van Odilon Redon op de veiling, nam Bremmer er vier mee naar huis, terwijl hij erop stond om ook het kapitale werk van Corot, *Gezicht op Soissons*, aan de verzameling van mevrouw Kröller-Müller toe te voegen, à raison van 25.000 fr. Verder verwierf deze 'Hollandse amateur' werk van E. Breton, G. Courbet, Daubigny, Daumier, Ed. Karsen, Toorop, Monticelli, Guillaumin, Voerman en Thorn Prikker (afb. 151–156). De kern voor het historische overzicht dat



Afb. 154. Honoré Daumier, Studie van de kop van Don Quichotte. Olieverf op paneel, 31,5 × 25 cm. Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo.



Afb. 155. Honoré Daumier, Don Quichotte en het dode muildier. Olieverf op paneel, 23,5 × 45 cm. Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo.

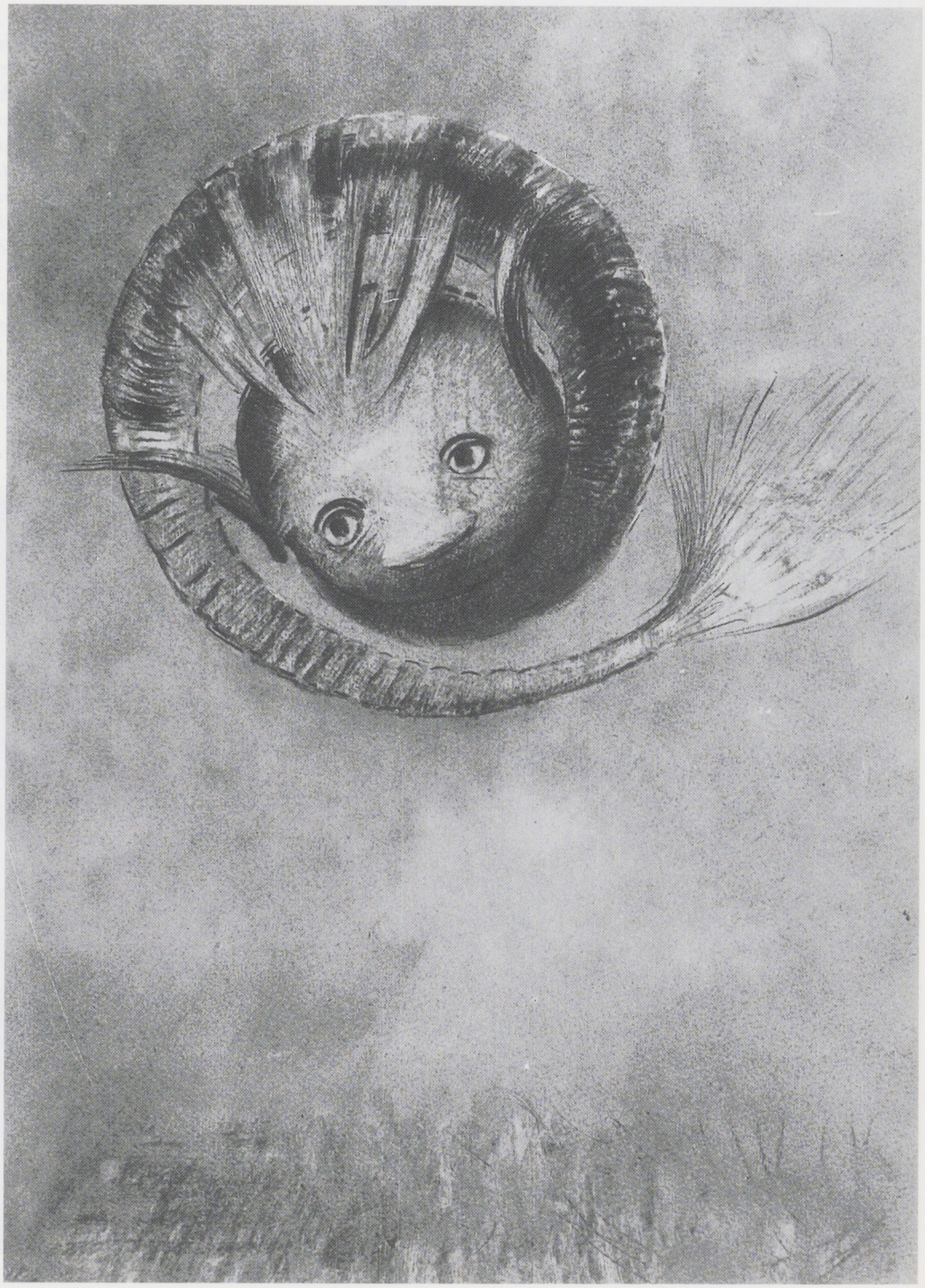
mevrouw Kröller-Müller in haar collectie wilde laten zien, was hiermee voor wat betreft de 19de-eeuwse schilderkunst op één veilingdag goeddeels gerealiseerd!
Willem Steenhoff zal ongetwijfeld op de veiling aanwezig zijn geweest. Immers, de Van Goghs die hij zo graag permanent in zijn 'Rijksmuseum voor Moderne Kunst' had willen hebben, verwisselden hier voor recordbedragen van eigenaar! Ook vele van de andere werken die hij in zijn nieuwe opstelling in 1909 in de nieuwe Drucker-uitbouw had opgenomen, verdwenen voor goed (afb. 157–159). Maar er was misschien nog een herkansing mogelijk: de familie van Cornelis Hoogendijk had wel het grootste deel van de verzameling afgestoten, maar er bleven nog enkele tientallen werken van hoge kwaliteit binnen de familie. En bovendien was de strijd om de werken van Cézanne nog niet gestreden: de meeste waren nog in depot bij het Rijksmuseum!.

Het proces

Kort na het overlijden van Cornelis Hoogendijk op 27 februari 1911, kreeg de ambitieuze Duitse verzamelaar en museumdirecteur Karl Ernst Osthaus (1874–1921), een brief van de



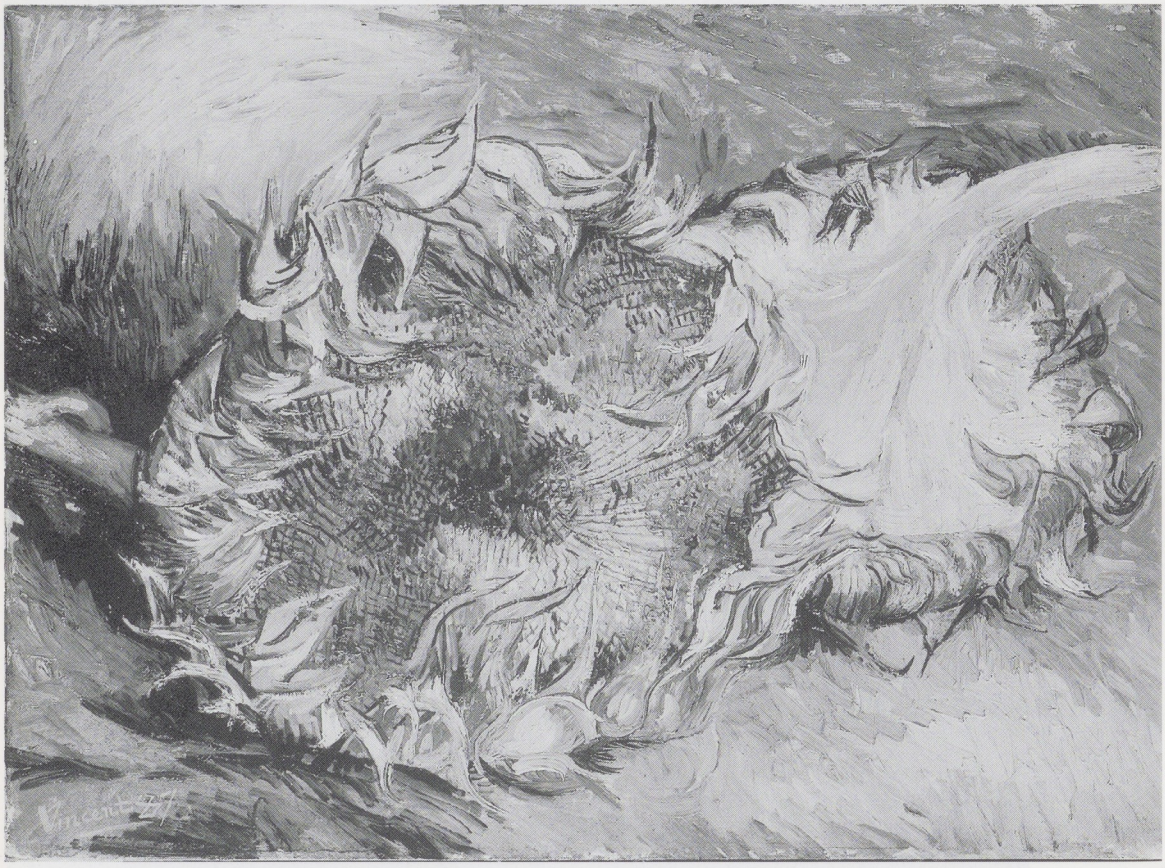
Afb. 156. Odilon Redon, Fantastisch monster. Potlood, 480 x 340 mm. Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo.





Afb. 157. Odilon Redon, Têtes de deux figures orientales. Pastel, 29 x 27,5 cm. Verblijfplaats onbekend.
Afb. 158. Vincent van Gogh, Zonnebloemen. Olieverf op doek, 43,2 x 61 cm, F. 375. Metropolitan Museum, New York.

Amsterdamse kunsthandelaar D. Komter (1871–1957). Komter was gespecialiseerd in Aziatische kunst en verkocht regelmatig aan Osthaus. Hij was goeddeels onbekend met eigentijdse kunst. Osthaus zal zeker verwonderd geweest zijn het volgende aanbod van Komter te lezen: *Sehr Geehrter Herr! Hierdurch beehre ich mich Ihnen ergebens mitzuteilen dasz ich hoffentlich bald in die Lage komme, eine Kollektion von ungefähr 30 erstklassigen Gemälden von Cézanne, unter denen auch die Sammlung die Sie im Rijksmuseum hier gesehen haben, zu sehr niedrigen Preisen anzubieten. Ich erlaube mir daher bei Ihnen anzufragen, ob Sie, prinzipiell, sich für einen spekulativen Ankauf dieser Sammlung (en bloc) interessieren möchten. Falls Sie nicht alle Gemälde selbst behalten wollen, würde es*



Afb. 159. Gerrit van Blaaderen, Het dorp Samois in Frankrijk. Olieverf op doek, 84 x 104. Schenking van de kunstenaar aan het Rijksmuseum in 1914.

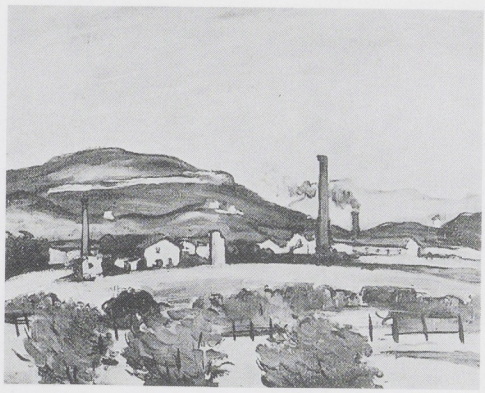


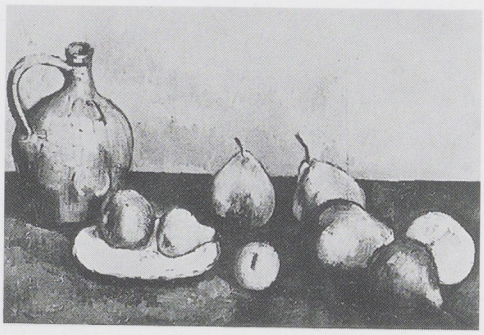
sehr wohl möglich sein in verschiedene Städte Deutschlands kleine Ausstellungen einzurichten um der anderen los zu werden. Eventuell bin ich gern bereit von diesen Ausstellungen die Leitung zu übernehmen. Ihrer geschätzten Rückäuszerung gern entgegen sehend, zeichne ich ...[135]

Osthaus – de enige museumdirecteur die Cézanne in Aix had opgezocht, kort voor diens overlijden[136] – antwoordde per kerende post: *Verehrter Herr Komter! Wie ich mich erinnere, waren unter den Bildern im Reichsmuseum einige Stücke, die ich gern in der Sammlung meines Museums sähe. Die ganze Sammlung käme jedoch für mich auf keinen Fall in Betracht. Sollte sie aber wirklich sehr billig zu haben sein, so würde ich dem Gedanken einer spekulativen Erwerbung, vielleicht in Verbindung mit einigen anderen Herren, wohl näher treten. Ich bitte Sie darum, mich zunächst näher über die Angelegenheit zu orientieren, evtl. würde ich im Laufe der nächsten Zeit nach Amsterdam kommen, um mir die Sammlung anzusehen.*[137]

Komter sloeg aan het rekenen en stelde Osthaus een vaste prijs per stuk voor. Osthaus – overtuigd van de betrouwbaarheid van de informatie van Komter – ging in principe akkoord met deze prijsstelling, maar bracht een ander element in het geding, namelijk: de zaak moest zo snel mogelijk afgehandeld worden: *Die Entscheidung in dieser Angelegenheit muss aber in den nächsten drei Wochen fällen, wie einerseits das zustandekommen der Ausstellung für den Ankauf der Cézanne-Bilder bei mir sprechen würde, könnte mich andererseits der geschehene Ankauf der Bilder bestimmen, die Leitung*

Afb. 160. Paul Cézanne, Fabrieken bij Mont de Cengle. Olieverf op doek, 41 x 55 cm, V. 58. Particuliere collectie.
Afb. 161. Paul Cézanne, Stilleven. Olieverf op doek, 43 x 63 cm, V. 500. Particuliere collectie.





jener Ausstellung zu übernehmen, weil ich dann ein Mittel mehr in der Hand hätte, das Unternehmen interessant zu gestalten. [...] *Ich wäre in der Lage in den ersten Tagen des April nach Amsterdam zu kommen, um die Bilder anzusehen und möchte Sie bitten bis dahin die Angelegenheit entsprechend vorzubereiten. Kann ich den Bilderkauf nicht wie angedeutet, mit dem Ausstellungsgedanken in Verbindung bringen, so würde ich mich wahrscheinlich nicht zur Erwerbung eines so grossen Objektes entscheiden können* (afb. 160–161).[138]

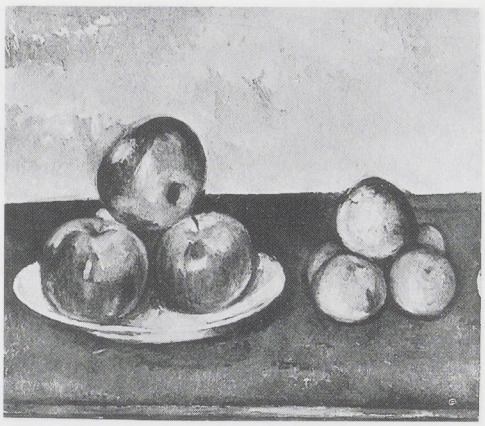
Osthaus was al bezig met collega's in Berlijn en Mannheim een tentoonstellingsprogramma voor de verzameling werken van Cézanne uit te werken. De snelle afwikkeling van de koop, zoals Komter in het begin suggereerde, liet op zich wachten. Komter was namelijk niet de enige die op de verzameling Cézanne's aasde. De internationale kunsthandel was gealarmeerd: zowel Bernheim-Jeune en Vollard in Parijs, als ook Perls in Berlijn waren op de hoogte van de kwaliteit van de verzameling. Maar de belangrijkste concurrent van Komter was de jonge Haagse kunsthandelaar J. H. de Bois (1878–1946). De Bois was zeer goed op de hoogte van de internationale kunstmarkt op het gebied van de eigentijdse schilderkunst en zag zijn kans schoon om met zijn informatie de onderhandelingen van Komter met de familie Van Blaaderen-Hoogendijk volledig te frustreren.[139] Vanaf de zomer van 1911 werd er een spel gespeeld waarbij Komter hoe langer hoe meer in het nauw kwam. De problemen waarmee hij te maken kreeg, waren de volgende. In de eerste plaats de verkoopprijs: alleen bij een lage aankoop was Osthaus geïnteresseerd. Op grond van informatie van De Bois was het de verkoper duidelijk geworden dat de prijs die Komter bood zeker ca. 30% lager lag dan de internationale markt zou kunnen bieden.[140] Komter, die vast zat aan de prijzen die hij aan Osthaus had genoemd, probeerde dit op te lossen door niet alle schilderijen bij de koop te betrekken, maar er enkele uit te laten, waardoor het totaal bedrag gehandhaafd kon worden (afb. 162–163). In oktober had Komter de indruk dat de onderhandelingen nu afgesloten zouden kunnen worden en berichtte Osthaus dat nu eindelijk de zaak rond gemaakt zou kunnen worden. Osthaus herhaalde zijn argumenten en voegde er één aan toe: *Billig muss die Sammlung aber auch sein, wenn man sie als ganzes kaufen soll. Denn es ist klar, dass man grosse Schwierigkeiten haben wird, gerade die weniger erheblichen Bilder zu verkaufen und mich würde die Sache reizen wenn ich Aussicht habe, die besten für mich zurückzubehalten. Ich meine, dass der Preis von 110.000 Gulden schon ungefähr der Summe gleich kommt, was die Bilder in Einzelkauf kosten würden. Man hätte also nur die Mühe ohne den Nutzen, was mich nicht sehr reizt. Ich bitte Sie daher, mit dem Besitzer zu sprechen, und mir mitzuteilen, ob einigermassen Aussicht besteht, die Bilder für 80.000 Gulden zu erwerben, und ob hinsichtlich der Zahlungsbedingungen eine gleichmässige Verteilung auf mindensten 3 Jahren eingeräumt wird.*[141]

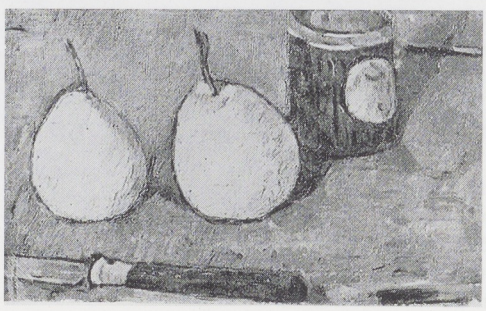
Komter verkeerde in de veronderstelling dat hij – in juridische zin – al koper van de

Afb. 162. Paul Cézanne, Stilleven. Olieverf op doek, 38 x 46 cm, V. 501. Particuliere collectie.
Afb. 163. Paul Cézanne, Stilleven. Olieverf op doek, 20 x 30 cm, V. 349. Particuliere collectie.

Afb. 164. De familie Van Blaaderen-Hoogendijk, foto ca. 1913.

werken was, ook al waren de 'details' van de voorwaarden voor de verkoop nog niet geregeld.[142] Hij berichtte Osthaus dan ook dat hij zijn financiële dekking nodig had – ten bedrage van f. 75.000,– – om de koop door te laten gaan. De verkoper was echter niet van plan de schilderijen af te geven voordat alle details optimaal waren geregeld. Komter was in grote moeilijkheden, want het zag er naar uit dat hij zijn toezeggingen aan Osthaus niet zou kunnen waarmaken. Om Osthaus volledig op de hoogte te brengen en zijn instemming te vragen voor de te volgen strategie, reisde hij zelfs naar Hagen af: *Sehr Geehrter Herr Osthaus! Zu meinem Bedauern habe ich Sie gestern nicht daheim gefunden. Der Zweck meines Besuches war folgender: Die Verkäufer der Sammlung wollen mir unmöglich machen den gestellten Bedingungen der Zahlung entgegenzukommen weil Sie von anderer Seite ein beträchtlich höheres Gebot für die Sammlung erhalten haben, während ich bereits Kaufer war. Sie wollen den Kauf rückgängig machen, falls ich nicht Montag oder Dienstag bei Empfang der Gemälde den Betrag auszahlen kann. Um nun in den Besitz des Geldes zu geraten, brauche ich Ihre Versprechung, dasz Sie mir, bei Lieferung der Gemälde in Hagen, eine Promesse auf 45 Tage zum Betrag von f. 75.000 überreichen. Diesen Akzept kann ich verdiskontieren und mit dem Gelde, dasz ich dafür erhalte, die Summe die ich auf einige Tage jetzt bereits leihen musste, rückzahlen.*[143] De wanhopige poging van Komter om zo snel mogelijk aan alle door hem veronderstelde voorwaarden te voldoen, moest echter schipbreuk lijden. Hoewel Osthaus onmiddellijk na thuiskomst de benodigde financiële dekking verzorgde, moest Komter hem enkele dagen later meedelen dat hij niet in staat was de werken aan hem af te leveren omdat de eigenaar ze niet wilde afgeven aangezien niet aan de door de erven gestelde voorwaarden was voldaan. Komter schakelde vervolgens zijn advocaat in om alsnog aflevering van de werken af te dwingen.

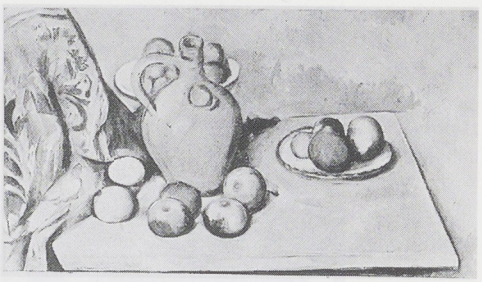


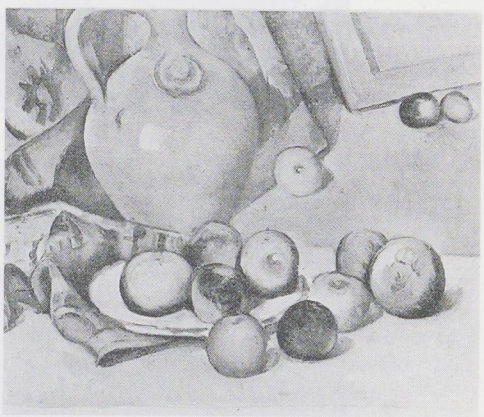




Afb. 165. Paul Cézanne, Stilleven. Olieverf op doek, 43 x 63 cm, V. 499. Particuliere collectie.
Afb. 166. Paul Cézanne, Stilleven. Olieverf op doek, 38 x 46 cm, V. 622. Particuliere collectie.

De processtukken en in het bijzonder het verslag van de kruisverhoren, maken duidelijk dat er zich achter de schermen nogal het een en ander afspeelde (afb. 164). Het gedrag van de meeste spelers in dit spel was op zijn minst discutabel. Komter hield vast aan de volgens hem overeengekomen prijs van f. 60.000, terwijl hij een commissie van 10% bedong: de verkoop aan Osthaus was afgemaakt op f. 75.000.–! Een totale provisie van ruim 30%! Máár: Komter wilde meer: *Hebt gij, gedaagde van Blaaderen, vervolgens niet tot eischer (Komter) gezegd: 'Nu jij gekocht hebt, moet je me nog even een advies geven en mij eens zeggen, hoe ik nu moet handelen met De Bois, aan wien ik de collectie ook heb aangeboden en wel voor f. 100.000,–' – en gaf eischer daarop niet den raad, zoo spoedig mogelijk – en wel door een telegram, gevolgd door bevestigingsbrief – aan De Bois te laten weten, dat de collectie reeds verkocht was en dat dus het aanbod verviel?* Maar zo eenvoudig was het niet. Komter speelde dubbelspel: *Hebt gij, gedaagde Van Blaaderen vervolgens niet de reeds op 9 November tevorens door Uwe echtgenoote geuite beschuldigingen aan het adres van eischer (Komter), nl. dat eischer op 7 November 1911 door onware voorstellingen, speciaal door de bewering dat hij voor een Duitsch museum kon koopen, U beiden had overgehaald tot het sluiten der koopovereenkomst, zulks, terwijl eischer nog geen kooper had, en dat eischer dan ook de collectie Cézanne nog op 8 november 1911 aan den Heer de Bois te 's Hage te koop had aangeboden, – in heftige bewoordingen herhaald?*[144]
De verwikkelingen werden dermate gecompliceerd dat nauwelijks iemand nog de werkelijke gebeurtenissen kon ontrafelen. Ook Steenhoff niet toen hem gevraagd werd als onpartijdige een bemiddelende rol te spelen. Osthaus bleef echter hopen dat hij de collectie alsnog kon verwerven. De belangen die voor hem op het spel stonden waren vrij groot. Als één van de organisatoren van de Sonderbund-tentoonstelling die in mei 1912 in Keulen zou worden gehouden, was hem er veel aan gelegen een grote vertegenwoordiging van het werk van Cézanne te kunnen presenteren.[145] In de eerste maanden van het jaar 1912 is hem duidelijk geworden dat de juridische verwikkelingen veel langer gingen duren dan hij zich had voorgesteld (afb. 165–166).
Komter moest hem berichten dat de rechtszaak nog zeker vele maanden zou duren: een afhandeling vóór 1 mei was dan ook uitgesloten. Door de veiling van de moderne werken uit de collectie Hoogendijk in mei en de kort daarop volgende opening van de Sonderbund-tentoonstelling, was het voor iedereen duidelijk dat de faam van Cézanne verder was toegenomen en dat dit zijn weerslag had op de prijzen die voor het werk betaald moesten worden. Daarmee waren de kansen voor Komter om ooit nog de verzameling te verwerven voor de door hem gestelde prijs, nihil geworden (afb. 167–168).
De Sonderbund-tentoonstelling in Keulen werd een doorslaand succes en werd één van de mijlpalen in de presentatie van de avantgarde kunst in Europa. Op de laatste dag van de tentoonstelling arriveerde Walt Kuhn, één van de organisatoren van de Armory





Afb. 167. Paul Cézanne, Bloemstilleven. Olieverf op doek, 40,5 x 29,5 cm, V. 752. Particuliere collectie.
Afb. 168. Paul Cézanne, Bloemstilleven. Olieverf op doek, 55 x 46 cm, V. 513. Particuliere collectie.





Show, die het jaar daarop in New York gehouden zou worden, in Keulen om alsnog het eigen tentoonstellingsconcept bij te stellen. Hij schreef in grote opwinding op 30 september 1912 aan zijn vrouw: *Sonderbund great show, Van Gogh and Gauguin great! Cézanne didn't hit me so hard. Am going back in half an hour.* Enkele dagen later – de organisatoren hadden hem toestemming gegeven tijdens de afbraak van de tentoonstelling, nog rond te lopen – schreef hij: *Van Gogh and Gauguin are perfectly clear to me. Cézanne only in part, although they say his exhibit is not evenly good, two or three are perfectly beautiful, a couple of portraits and one or two still lifes, his landscapes are still Greek to me, but wait, I'll understand before I get home.* Kuhn reisde dwars door Europa om zo snel mogelijk op de hoogte te raken van de jongste ontwikkelingen in de moderne kunst. Na de Sonderbund-tentoonstelling stond het voor hem vast dat Van Gogh en Cézanne een belangrijke plaats op de tentoonstelling in New York zouden moeten innemen. Daarvoor reisde hij ook naar Den Haag om te zien of hij daar de benodigde bruiklenen zou kunnen loskrijgen: *So far as I've gone everything has been OK and if I get the promised Van G's and Cézanne's from the Hague and Berlin I think I can say that I have had more than a success.*[146] Werken van Van Gogh en Cézanne in Den Haag? De Van Goghs kon hij bewonderen in de collectie van mevrouw Kröller-Müller èn bij de kunsthandelaar De Bois. Bij zijn bezoek aan Den Haag heeft Kuhn in ieder geval De Bois bezocht. Dit bezoek was immers het begin van de waardering van het werk van Odilon Redon in de Verenigde Staten! De Bois was een fervent bewonderaar van Redon. Bij De Bois zag Kuhn zijn eerste Redons en was dermate verrukt dat hij zijn collega's overtuigde een speciale plaats op de Armory Show toe te kennen aan dit werk, dat zo goed als onbekend was in New York.[147] De Bois leverde de meeste werken voor de tentoonstelling.[148] Maar Cézanne? Had De Bois nog steeds hoop dat hij, en niet Komter, uiteindelijk beslag zou kunnen leggen op de Hoogendijk-Cézanne's? Het proces sleepte zich in ieder geval voort en viel uiteindelijk

negatief voor Komter uit. Hoewel Osthaus nog geprobeerd had Komter onder druk te zetten omdat hij niet aan zijn toezeggingen had voldaan, ging de zaak als een nachtkaars uit.[149]

Cézanne terug in het Rijksmuseum voor Moderne Kunst

Willem Steenhoff zal niet ongelukkig geweest zijn met deze gang van zaken. Immers, de Cézanne's waren voor het grootste deel nog steeds in het Rijksmuseum. Soms kwam er een buitenlandse bezoeker die toestemming vroeg de 'geheime' Cézanne's te mogen zien, wat nooit geweigerd werd.
Het is waarschijnlijk dat een klein aantal van de Cézanne's voor kortere of langere tijd geëxposeerd bleef samen met de Van Goghs. De werkzaamheden ten behoeve van de uitbreiding van de Drucker-uitbouw namen meer tijd in beslag – ook door het uitbreken van de Wereldoorlog – dan de bedoeling was. Bij het gereedkomen van de uitbreiding van de Drucker-uitbouw in 1916 stond de directie voor een dilemma. De nieuwe zalen waren klaar, maar wat moest er gehangen worden? Door de oorlogsomstandigheden was het niet mogelijk het bruikleen van de Druckers dat daarvoor bestemd was uit Londen te laten overkomen!
Er deed zich nu een unieke kans voor Steenhoff voor om nogmaals zijn ideeën over een 'Rijksmuseum voor Moderne Kunst' te etaleren. Doordat hij enkele belangrijke bruiklenen kon verwerven, waaronder één van H. P. Bremmer, was hij in staat opnieuw Van Gogh breeduit te presenteren, aangevuld met werk van Verster, Toorop, Van Rijsselberghe, Gestel en Piet Mondriaan. Wat lag er meer voor de hand dan dit prachtige ensemble aan te vullen met enkele tientallen Cézanne's uit de Hoogendijk-collectie, die toch maar in de depots verbleven?[150]
De fascinatie van velen ging nog steeds uit naar het werk van de twee reuzen van de recente kunst, Cézanne en Van Gogh: *In den uitbouw van het Rijksmuseum, bestemd om er de Drucker-collectie definitief in onder te brengen, zijn thans eenige zalen ingeruimd voor werk van Cézanne en van Gogh. Een der benedenzalen, den dag ontvangende uit het zuiden, behelst bijna uitsluitend schilderijen van Cézanne, voor het meerendeel dezelfde, die vroeger reeds eens in een andere zaal van het Rijksmuseum werden geexposeerd, evenals op de eerste expositie van den 'Moderne Kunstkring' als een 'hommage' aan den Meester. Sindsdien stonden zij tengevolge eener procesquaestie te beschimmelen op de zolders van het museum, totdat zij door een gezegend toeval weerom aan het licht zijn gebracht.*
Deze nieuwe presentatie van Steenhoffs ideeën, aangevuld met werken van zeer recente datum zoals bijvoorbeeld Mondriaans *Lijnencompositie*[151], werd wederom alom toegejuicht: *Desniettegenstaande heeft men de bewerkers dezer tentoonstelling dank te heeten voor hun initiatief en deze gelegenheid om gedurende den oorlog de kunstvoortbrengselen van de twee grootste voorgaande meesters der vorige generatie gretig aan te grijpen. Een lichtpunt in den oorlogstoestand!* In zijn interpretatie van het werk van beide kunstenaars was Kasper Niehaus, wiens verwoording voor ons grenst aan het ontoelaatbare, geen uitzondering: *Hieraan komt het groote onderscheid dat bestaat tusschen het germaansche en romaansche raskarakter te voorschijn: Cézanne voor alles zoekend naar een organische ontwikkeling van de uiterlijke elementen der schilderkunst, zich logisch aansluitend bij de oude meesters, Vincent vooral de ontwikkeling zijner kunst van eene verdieping en verinnerlijking van zijn menschelijkheid verwachtend.* De verschillende niveaus waarop het werk van Cézanne was ontvangen, was voor Niehaus duidelijk. Aan de ene kant de mysticus – *tot welk een monumentaliteit de visioenen van dezen mysticus konden aanzwellen...* – aan de andere kant die van het werk door de jongere generatie: [...] *hoewel met nadruk gezegd dient te worden, dat de jongeren en dan heb ik voornamelijk de stilistische cubisten op het oog, op den weg dien hij heeft ontdekt veel verder zijn gegaan, en soms tot resultaten zijn gekomen, meer met de groote oude meesters verwant. Op deze tentoonstelling blijkt met groote klaarheid de juistheid van Cézanne's uitspraak: 'Je reste le primitif sur la voie que j'ai découverte'.* De beide schilders – hoe verschillend van persoonlijkheid – bleven echter bakens: *Vincent is een uiterste, een spits,*

Afb. 169. Vergadering van de commissie van toezicht met de hoogleraar-directeur van de Rijksacademie (1913); v.l.n.r. M.P. Voûte, Mr. F. Kranenburg, secr.; prof. Der Kinderen; Mr. H.K. Westendorp; E. Heldring; mr. den Tex, voorzitter.

Cézanne de breede basis, het vaste fundament, waarop de architectuur onzer jonge moderne kunst is verrezen.[152]

De eigenaars van de werken van Cézanne waren in ieder geval verrast door het snelle initiatief van Steenhoff: *geachte Heer van Riemsdijk!*, schreef Kranenburg, *Op het courantenbericht ben ik de in het Rijksmuseum tentoongestelde schilderijen van Cézanne gaan zien, en zag toen dat dit de stukken waren van de vroegere collectie Hoogendijk. Mevrouw van Blaaderen zegt mij dat ook haar over Uw plan deze stukken tentoon te stellen niets bekend was. Dit ligt dan ook niet in de bedoeling. Gaarne zou ik thans van U vernemen, voor hoelang U deze schilderijen wenscht tentoontestellen. Mocht het bewaren nochthans bezwaren opleveren dan kunnen wij daarin zeer goed op andere wijze voorzien.*[153] Van Riemsdijk – bang dat nu alles verloren zou gaan – antwoordde per kerende post: *Ik haast mij U te antwoorden dat ik in de stellige meening verkeerd heb dat Uw schoonzuster en U geen bezwaar hadden tegen de tentoonstelling der Cézanne schilderijen die 1 ½ jaar geleden ook tentoongesteld zijn geweest in een der bovenzalen van den Druckeruitbouw. Ze ruimden na eenige weken hun plaats in voor de Frans Halstentoonstelling die circa 6 maanden geduurd heeft. Ik meen dat ik toen uw toestemming gevraagd heb, maar zeker weten doe ik dat niet. Nu ik zeker weet dat U bezwaar hebt tegen deze expositie die werkelijk hoogst belangrijk is, zal ik de zalen zoo spoedig mogelijk doen ontruimen en de schilderstukken opbergen* (afb. 169).[154]

Kranenburg was zeker niet onwelwillend en er ook niet op uit om een relletje te schoppen: *Het ligt volstrekt niet in onze bedoeling thans een soort van éclat te maken, en deze tentoonstelling plotseling te doen eindigen, nu ze eenmaal begonnen is. Wat ons betreft behoeft U de schilderijen deze week dus niet weer op te bergen. Ze kunnen gerust een behoorlijke tijd blijven hangen. Alleen tegen een permanente expositie hebben wij bezwaar. Dat is wat ik U bedoelde te schrijven en tevens dat wij het op prijs zouden hebben gesteld bij de uitvoering van uw plan, te zijn gekend.*[155]

Hiermee was de kous af en bleven de Cézanne's waar ze waren.[156] Een jaar later voegde mevrouw Van Blaaderen er nog één werk aan toe. Steenhoff had nog eenmaal de kans gekregen zijn concept te presenteren in de luwte van de oorlogsomstandigheden. Na 1918 gingen de grenzen weer open en werd het vervoer van kostbare kunstwerken weer gemakkelijker. Het gevolg voor Steenhoff was echter dat zijn opstelling uiteen viel. De Van Goghs gingen naar hun eigenaar terug en het nieuwe bruikleen van Drucker arriveerde uit Londen. De geruchten over de onttakeling van Steenhoffs presentatie, wekte veel verzet.



Cornelis Veth 'gromde' over de kortzichtigheid om weer zo'n belangrijke plaats toe te kennen aan werk van de meesters van de Haagse School: *Een paar kleine zalen boven boden n.l. aan schilderijen van Vincent van Gogh en van Cézanne plaats, en ik heb van verschillende zijden vernomen, dat deze gelegenheid, intiem met al deze zoo uiterst belangrijke kunst kennis te maken, op hoogen prijs werd gesteld. Ik behoef hier stellig niet nog eens te zeggen hoeveel Vincent van Gogh – van wien er twee zeer complete landschappen uit zijn gelukkigen tijd bij waren – voor de jongeren van allerlei richting beteekent, en de mooiste Cézanne's hebben menigen schilder en kunstliefhebber tot een pelgrimstocht naar deze zalen bewogen. Hoe groot was nu mijn schrik, toen ik eenigen tijd geleden vernam, en mij sedert door eigen oogen bevestigd werd, dat deze gansche heerlijkheid alweer tot het verleden behoorde. De Cézanne's zijn verdwenen. De Van Gogh's ten dele in een veel minder gunstig licht geplaatst, en de achterste zalen waar zij hingen (en waar ook de fraaie en belangwekkende Tibetaansche schilderingen te zien zijn geweest) waren afgesloten!*
De oude strijd, die Steenhoff al tijdens de discussies rond de opening van de eerste Drucker-uitbouw had geïnitiëerd, stak weer de kop op: *De oorzaak van dit alles schijnt te zijn, dat er nog een groot deel der collectie Drucker nakomt. Maar zo vraagt men zich af – is er niet in die bovenzalen op een andere manier plaats te maken voor datgene, dat dan bepaald gehangen moet worden, dan juist door deze zalen te ontruimen die zulke buitengewone stalen van de hier nog te weinig te bestudeeren groote voorgangers der moderne kunst herbergden? Dit is zeer zeker het geval en het is zeer jammer dat men niet veel middelmatigs en onrijps heeft verwijderd, in plaats van deze bruikleen collecties van eersten rang, vóór ze nog door de eigenaars opgevraagd zijn (hetgeen nog in lange niet moge geschieden!).* De discussie die tien jaar daarvoor was begonnen, was immers allang beslecht: *Een zo exclusieve en zoo critieklooze bevoorrechting van de impressionistische scholen bevredigt niemand meer.*[157]
Maar de omstandigheden waren veranderd en het tij was definitief gekeerd: Steenhoff moest toezien hoe de mogelijkheden zijn visie te realiseren steeds beperkter bleken. Ruim tien jaar was hij in staat geweest onder steeds wisselende omstandigheden zijn idealen te verwezenlijken. De invloed die zijn concept op kunstenaars, critici en verzamelaars moet hebben gehad, is nauwelijks te peilen. Ook aan het bruikleen Hoogendijk moest een einde komen. Op 13 mei 1920 verzocht Kranenburg Van Riemsdijk alles voor te bereiden voor de teruggave van het bruikleen: *Reeds te lang hebben wij gebruik gemaakt van uw vriendelijkheid om de schilderijen van Cézanne in uw dépôt te bewaren. Mevrouw van Blaaderen heeft thans zelf gelegenheid deze schilderijen te bergen, en zal ze dus gaarne laten terughalen. Wilt U zoo goed zijn mij even te laten weten op welken dag en tijd dit gelegen komt, dan zal ik iemand zenden.*[158]
De Parijse kunsthandelaar Paul Rosenberg – met financiële dekking van Josse Hessel (Bernheim-Jeune) en Durand-Ruel – was er in geslaagd 27 werken van Cézanne uit de voormalige Hoogendijk-collectie te bemachtigen. De werken werden eind mei, begin juni 1920 van Amsterdam overgebracht naar Parijs.[159] De handelaar René Gimpel noteerde in zijn dagboek: *June 5. Several dealers have just acquired the Hoogendijk Collection for a very high price. He was a Dutchman, only moderately well-off, who bought only Cézanne's. His family claimed that he was squandering his fortune and went to court to have him certified insane. They obtained a courtorder. Thus the unfortunate man died in an asylum. The collection could not, in theory leave Holland without a very large customs duty being paid. A certain person undertook to get the pictures past the frontier. He told the excise man that they were all his own work, which he was going to try to sell in Paris, and the man answered pityingly that he wouldn't have any success!*[160] Durand-Ruel bleek in staat om binnen één maand dertien van de zevenentwintig werken te verkopen aan de Amerikaanse verzamelaar 'the terrible Dr. Barnes' zonder dat Barnes de werken zelf had gezien.[161]
De kunsthandelaar De Bois kon niet nalaten meesmuilend – want ook hij had zijn plannen met de Cézanne's niet kunnen verwezenlijken

Afb. 170. Paul Cézanne, Mont Sainte-Victoire. Olieverf op doek, 54 x 65 cm, V. 456. Stedelijk Museum, Amsterdam.



– op te merken in zijn Bulletin: *Dat de Cézanne-verzameling die, als Rijksmuseum-bruikleen, zoo langen tijd den modernen onder onze schilders een oogenvreugd en werkbron was, voor twee en een halve ton naar Frankrijk verkocht is, zou minder te betreuren zijn zoo, voor de genoten hospitaliteit der rijkscollectie een mooi exemplaar gereserveerd ware gebleven. Het breede gebaar eener schenking ware, bij deze zoo gunstige conjunctuur, niet misplaatst.*[162]

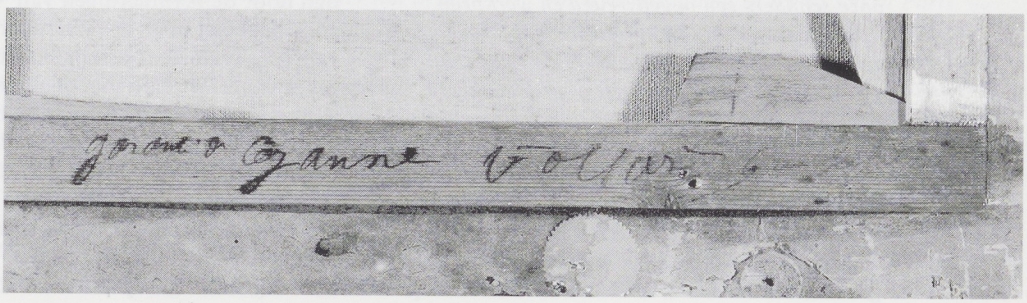
Het laatste substantiële deel van de collectie van Cornelis Hoogendijk was hiermee uiteengevallen. Minstens drie Cézanne's bleven nog in de familie met enkele andere stukken (afb. 170–172). De mythevorming rond zijn verzamelen was begonnen en werd nog eens bevestigd door de herinneringen van Vollard die voor het eerst in 1936 verschenen. Het beeld van de verzamelaar en zijn collectie, dat zeker vanaf het eind van de jaren negentig zo aanwezig was geweest in het Nederlandse kunstleven, vervaagde. Een mythe, geheel naar de smaak van Vollard, kwam er voor in de plaats.[163]

Jan Sluyters vereeuwigde de kinderen Van Blaaderen – Tom, Sonja en Ina – in 1921 op een magistraal groepsportret. De werken

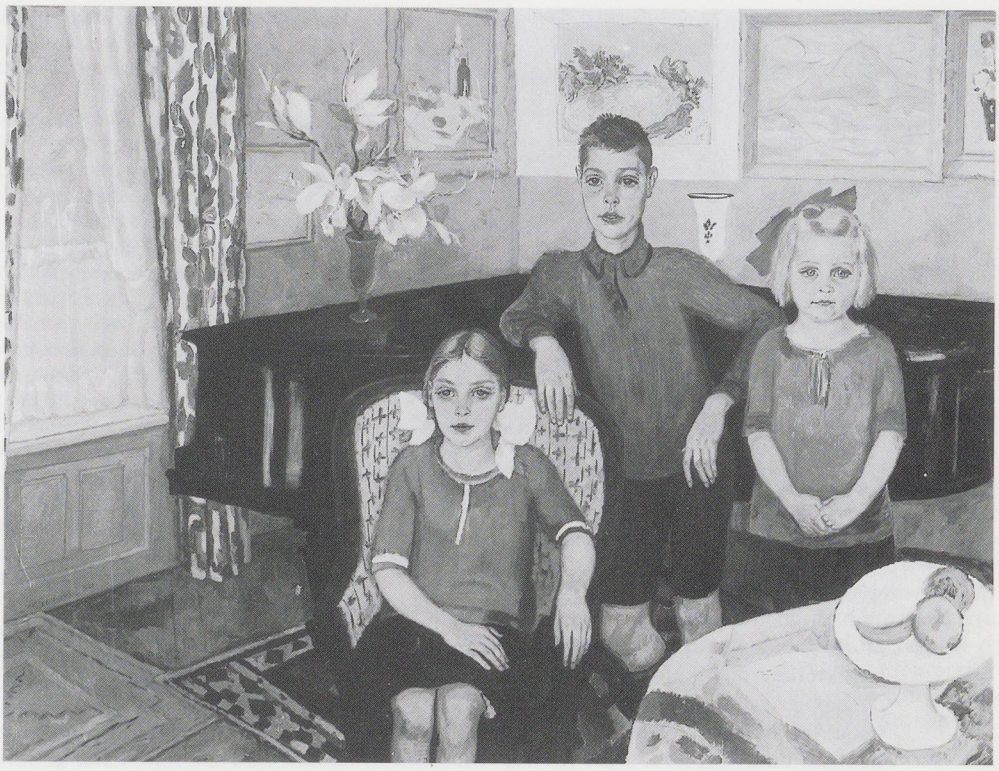
Afb. 171. Paul Cézanne, Stilleven met flessen en appels. Olieverf op doek, 50 x 52 cm, V. 604. Stedelijk Museum, Amsterdam.



Afb. 172. Detail spieraam van voorgaande met tekst: garantie de Cézanne Vollard.



Afb. 173. Jan Sluyters, Portret van de kinderen Van Blaaderen-Hoogendijk, 1921. Olieverf op doek, 124 x 159 cm. Particuliere collectie.



Afb. 174. Jan Sluyters, Voorstudie voor Portret van de kinderen Van Blaaderen-Hoogendijk. Zwart krijt en waterverf, 325 x 410 mm. Particuliere collectie.



Afb. 175. Jan Sluyters, Voorstudie voor Portret van de kinderen Van Blaaderen-Hoogendijk. Zwart krijt en waterverf, 370 x 440 mm. Particuliere collectie.



waarmee zij groot gebracht waren – Cézanne, Van Gogh en Toulouse-Lautrec – beeldde hij af op de achterwand (afb. 173). Hiermee karakteriseerde hij niet alleen het milieu van de geportretteerden. Het was ook een hommage van hemzelf aan die schilders die ruim tien jaar daarvoor zo'n grote rol hadden gespeeld in de vorming van zijn eigen kunstenaarschap.[164]

Illustraties

Alle werken die in dit artikel zijn afgebeeld, maakten ooit deel uit van de collectie van C. Hoogendijk, tenzij anders vermeld.

Afkortingen

V. = L. Venturi, *Paul Cézanne, son art, son oeuvre*, Paris 1936.

F. = J. B. de la Faille, *The works of Vincent van Gogh*, Amsterdam 1970.

Noten

* Deze publicatie maakt deel uit van een onderzoek naar de receptie van het werk van Cézanne in Nederland ca. 1890–1956. Het hieraan in chronologie voorafgaande deel – 'Emile Bernard, Bonger en Cézanne' – zal in de nabije toekomst gepubliceerd worden. Het derde deel – 'Cézanne in het Haags Gemeentemuseum 1920–1956' – zal kort daarna verschijnen.

Zowel Wouter Kloek, voormalig redactiesecretaris van het *Bulletin van het Rijksmuseum*, als dr. P.J.J. van Thiel waren een grote steun bij het onderzoek en lieten voortdurend van hun interesse blijken. Door een gelukkig moment kon de samenwerking met het *Bulletin van het Rijksmuseum* opnieuw opgenomen worden. Freek Heijbroek, als geen ander gulzig naar alles wat te maken heeft met de geschiedenis van zijn museum en de collecties die daar ooit gehuisd hebben, zette zich als collega èn als redactiesecretaris op uitputtende wijze in om dit onderzoek zó te presenteren dat recht wordt gedaan aan belang en gewicht van het onderwerp.
Menig gesprekspartner is tijdens dit onderzoek geconfronteerd met eindeloze suggesties voor mogelijke oplossingen van problemen bij het onderzoek. Marko, Ernest en Jessica bleven vaak op humoristische wijze informeren naar de stand van zaken betreffende 'Mijnheer Hoogendijk'.
Ina van Blaaderen – zelf een gerenommeerd kunstenares en voorvechtster van vernieuwingen in het kunstonderwijs – wist door haar kennis van de familie en het zorgvuldig bewaren van veel documenten menig interpretatieprobleem op te lossen. De vele gesprekken in Seillans en de daarop volgende briefwisseling waren steeds een inspiratie om de ontbrekende schakels in de beeldvorming te achterhalen en misverstanden bij te stellen. Mrs. Coates en mevrouw Van Blaaderen-Stok dank ik voor hun gastvrijheid en de hulp die zij gaven bij het inzien van documenten.
Prof. dr. John Rewald werkte niet alleen door zijn eigen weergaloze onderzoeksresultaten, maar ook in persoonlijke gesprekken en brieven, bijzonder inspirerend op de voortgang van het onderzoek. Rewalds *Cézanne and America* (1988) zal altijd een model blijven voor elk receptie-onderzoek. Ook door zijn hulp en medewerking kan hier een bescheiden maar belangrijk stuk van de Europese receptie van het werk van Cézanne gepubliceerd worden. Kort voor het ter perse gaan van dit nummer overleed John Rewald. De kunstgeschiedenis verliest in hem één van haar prominente veldonderzoekers. Zijn onderzoek gedurende meer dan zestig jaar zal een monument blijven.

Ik stel het bijzonder op prijs aanvullingen, open aanmerkingen te mogen ontvangen, alsmede de huidige verblijfplaats te vernemen van werken die ooit deel hebben uitgemaakt van de Hoogendijk-collectie.

[1] *Raadselachtig en ondoordringbaar, geslepen en uiterlijk argeloos, zwijgzaam en praatgraag – zoo was Vollard. Zijn gestalte zal onafscheidelijk verbonden blijven met zijn schilderijen wier glorie zijn leven en tegelijk hemzelf rijk hebben gemaakt.* John Rewald, 'In memoriam Ambroise Vollard', *De Groene Amsterdammer* 5 augustus 1939, p. 7. Ter gelegenheid van zijn reis naar de Verenigde Staten in 1936 gaf de uitgever Little, Brown and Company (Boston) Vollards herinneringen voor het eerst uit, en wel in het Engels: *Recollections of an Art Dealer*. Het jaar daarna verscheen de originele versie in het Frans: *Souvenirs d'un marchand de tableaux*.
Op het schutblad van de tweede druk van de populaire uitgave van Vollards biografie van Cézanne in 1924 (de eerste druk verscheen in 1919) werd de verschijning van *Mes Souvenirs* reeds aangekondigd.
Vollard was in de Verenigde Staten onder andere de gast van de verzamelaar *the terrible dr. Barnes*. Hier zal hij talloze werken hebben teruggezien die ooit in zijn kunsthandel te zien waren geweest. Zeker zal het hem plezier hebben gedaan veertien werken van Cézanne terug te zien die ooit door Hoogendijk aan het eind van de jaren negentig bij hem waren gekocht en door Albert C. Barnes aan het begin van de jaren twintig in Parijs waren verworven. Zeker ook, omdat hij in zijn zojuist verschenen herinneringen enkele pagina's wijdt aan een Nederlandse verzamelaar die alle kenmerken draagt van de verzamelaar Cornelis Hoogendijk.
Het zal de lezer niet moeilijk vallen – na lezing van het voorgaande artikel – deze kenmerken te herkennen. Ook kan nu het ingenieuze weefsel van 'Dichtung und Wahrheit' dat Vollard hier spint op zijn meest saillante punten ontrafeld worden.

[2] A. Vollard, *Paul Cézanne*, Parijs 1919, pp. 102–103: *Pour changer les idées du maître, je lui appris qu'un amateur venait d'acquérir, d'un coup, à mon magasin, trois tableaux de lui. 'C'est un compatriote?' s'enquit Cézanne. 'C'est un étranger, un Hollandais.' 'Ils ont de beaux musées!' Désireux de montrer mes connaissances en art je vantai la Ronde de Nuit. Cézanne m'interrompant: 'Je ne connais rien de plus crevant que tous les gens se pressant dans la salle de la Ronde de Nuit, avec un air d'extase, les mêmes qui vomiraient dessus, si Rembrandt se mettait à baisser de prix... Mais en attendant, si j'avais seulement besoin de me moucher, il fallait m'en aller.* Vollard situeerde dit gesprek in 1896; zijn kasboeken geven aan dat Hoogendijk in 1897 voor het eerst bij hem kocht.
Zie over het veronderstelde bezoek van Cézanne aan Nederland: G. Mack, *Paul Cézanne*, New York 1935, p. 325.

[3] L. Venturi, *Cézanne, son art, son oeuvre*, Parijs 1936.

[4] P. J. J. van Thiel, 'Chronological History', in: P. J. J. van Thiel e.a., *Alle schilderijen van het Rijksmuseum te Amsterdam. Volledig geïllustreerde catalogus*, Amsterdam 1976, p. 35.

[5] Zie voor een attendering op de collectie Hoogendijk: Herbert Henkels, 'Het lieve leven van de impressionisten', *Haagse Post* 26 oktober 1974, pp. 62–65.

[6] Gegevens over de bezittingen van Cornelis Dirksz. Hoogendijk werden ontleend aan: Jhr. L. F. Teixeira de Mattos, *De Waterkeeringen, waterschappen en polders van Zuid-Holland*, dl. III, afd. 1, Den Haag 1927; *Jaarverslagen van het Hoogheemraadschap van de Krimpenerwaard*, geschreven inventaris I-14-24; Gemeenteverslagen van Krimpen aan de IJssel 1883–1913; *Schoonhovensche Courant* 11 en 18 februari 1883; 'Nieuw Archief van de gemeente Krimpen aan de IJssel', *Streekarchivariaat Krimpenerwaard*.

[7] Het Centraal Bureau voor Genealogie in Den Haag en de heer C. J. Lans, eveneens in Den Haag, stelden veel gegevens over het geslacht Hoogendijk ter beschikking.

[8] C. Hoogendijk woonde in Rotterdam op de bovenste etage van het pand Wijnhaven 39. Op 5 november 1883 verhuisde hij naar het adres Van Brakelstraat 35; vandaar werd hij op 26 oktober 1885 uitgeschreven naar Gouda. Met dank aan de Archiefdienst van Rotterdam. C. Hoogendijk vestigde zich op 31 oktober 1885 aan de Westhaven B 177, vertrok op 10 november 1887 naar Leiden, kwam vanuit Zoeterwoude als student op bovengenoemd adres terug op 13 april 1892, en vertrok op 4 november 1893 naar Den Haag. Met dank aan het Archief in Gouda.

[9] C. Hoogendijk werd op 24 september 1887 ingeschreven aan de Universiteit van Leiden. Hij deed op 11 oktober 1888 kandidaatsexamen en op 20 april 1891 doctoraalexamen. Met dank aan de conservator van het Academisch Historisch Museum der Rijksuniversiteit Leiden.

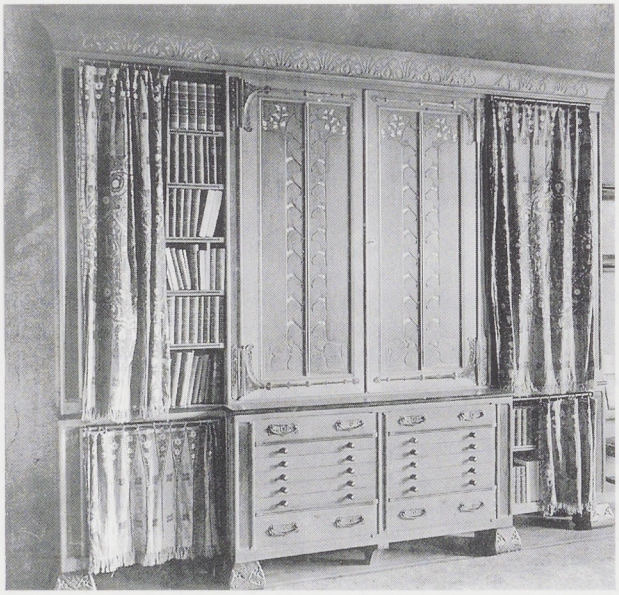
[10] Archief Rijksacademie (Rijksarchief in de provincie Noord-Holland, Haarlem), register van studenten.

[11] C. Hoogendijk vestigde zich op 4 oktober 1893 op het adres Kneuterdijk 3; daarna verhuisde hij naar Prinsegracht 13. Op 22 oktober 1898 vestigde hij zich met zijn twee zusters op het adres Bezuidenhoutseweg 325. Met dank aan het Gemeentearchief van Den Haag. Hoogendijk had een apartement in Parijs, 59 rue Blanche; midden in de wijk waar de meeste kunsthandelaren waren gevestigd! Het is niet onwaarschijnlijk dat hij ook een apartement in Brussel had.

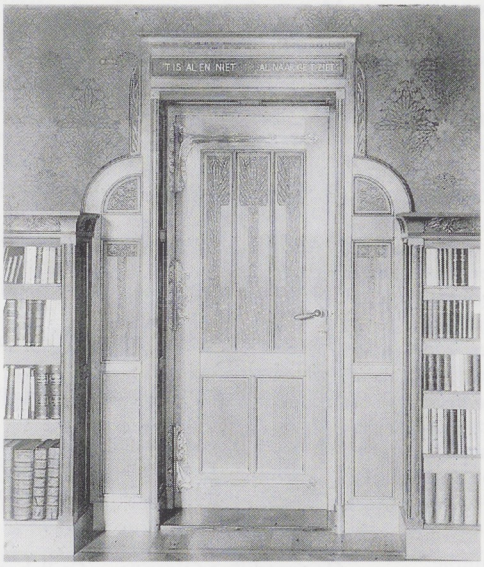
[12] Gegevens over de kapitaalbeleggingen in huizen in Den Haag werden verkregen uit de *notariële archieven na 1842*: nr. 3444, minuut nrs. 4977 en 4978; nr. 3445, minuut 5188; nr. 3444, minuut nr. 5058; nr. 3448, minuut nr. 5523 (1894 en 1895). Alle transacties liepen via het notariskantoor Ligtenberg. Met dank voor alle hulp aan drs. H. Bordewijk, voormalig gemeentearchivaris van Den Haag.

[13] Ferdinand Kranenburg werd op 10 maart 1870 in Groningen geboren en studeerde in die stad rechten. Hij huwde Wilhelmina Hoogendijk op 22 augustus 1895 in Groningen. Zij verhuisden op 8 oktober 1895 naar Amsterdam, waar Kranenburg zich als advocaat vestigde. Wilhelmina overleed op 18 september 1907. Na kantonrechter in Amsterdam geweest te zijn, was Kranenburg van 1924 tot april 1940 lid van de Hoge Raad. Hij overleed in 1948. Een brief van Kranenburg aan de hoofddirecteur van het Rijksmuseum, jhr. B. W. F. van Riemsdijk d.d. 21 december 1914, geeft enig inzicht in de relatie van Kranenburg met Cornelis Hoogendijk: *Zeer geachte heer van Riemsdijk, Onder de papieren van den Heer Hoogendijk bevinden zich een paar cahiers, waarin hij soms zijne aankopen en ruilingen aanteekende, uitermate onvolledig. Anders bestaat er niets. Indien U mij de stukken wilt opgeven waarover men inlichtingen wenscht, zal ik die gaarne opzoeken. De Joost Provoost heb ik zelf indertijd met hem bij Bourgeois in Keulen voor 20.000 Mark gekocht tegelijk met den Brekelenkam. Ik weet zeker dat Mevr. van Blaaderen geene aanteekeningen van haar broeder bezit* (Archief Rijksmuseum).
Kranenburg was jarenlang lid van het bestuur van de Rijksacademie in Amsterdam.
In 1899 gaf Kranenburg de interieurkunstenaar Theo Nieuwenhuis opdracht zijn kamer in zijn kantoor aan de Keizersgracht in Amsterdam opnieuw in te richten (zie afb. 176–179). Nieuwenhuis voltooide deze opdracht in 2,5 jaar. De firma E. J. van Wisselingh, waar Nieuwenhuis voor werkte, publiceerde in 1904 verschillende foto's van dit interieur. Het interieur bleef tot in de jaren zestig intact. In 1969 verwierf het Haags Gemeentemuseum de meeste meubelen uit deze kamer: één grote schrijftafel, één kleine tafel, twee fauteuils, vier stoelen, één armstoel, één theetafel, één boekenkast, één theekast, één kast, één vloerkleed. Achter de deuren van de grote kast bevinden zich schappen waar archiefdozen op geplaatst zijn. Op verscheidene van deze dozen bevinden zich nog steeds handgeschreven etiketten met de naam 'Hoogendijk' (Kunstnijverheid; Ontwerpen van G. W. Dijsselhof, C. A. Lion Cachet en T. Nieuwenhuis uitgevoerd in de werkplaats van E. J. van Wisselingh en Co., Amsterdam z.j. (1904);
H. Olyslager, Theo Nieuwenhuis (1866–1951), Rotterdam 1991, afb. 174).
Kranenburg had zelf ook een collectie schilderijen, aquarellen en tekeningen. Hij vergezelde Hoogendijk blijkbaar regelmatig op diens reizen en kocht dan ook vaak voor zichzelf. Van Voerman kocht Kranenburg regelmatig en liet door deze in 1898 een portret van zijn vrouw schilderen. Dit werk is nog niet teruggevonden. Zie: Anna Wagner, *Jan Voerman, de IJsselschilder*, Zwolle 1991. Op de herdenkingstentoonstelling voor Voerman in 1942 in Utrecht waren tien nummers afkomstig uit de collectie van Kranenburg. Voor de *Eere-Tentoonstenstelling Jacob Maris* die in december 1899 in *Arti et Amicitiae* werd georganiseerd, leende Kranenburg één werk uit, *Schelpenvisschers* (cat.nr. 102, olieverf op doek, 35 x 50,5 cm). Hij zou ook een Van Gogh in zijn bezit hebben gehad. Volgens de opgave in het jaarverslag over 1909 van het Rijksmuseum was *L'Allée* van Van Gogh 'à titre de prêt de mr. F. Kranenburg'. In 1912 werd het verkocht als komende uit de nalatenschap van C. Hoogendijk (F 277, afb. 73). In de catalogus *Zestig jarig bestaan der vereeniging tot het vormen van eene openbare verzameling van hedendaagsche kunst, Tentoonstelling van Aquarellen, Sted. Museum Amsterdam 24 november-16 december 1934* worden vijf werken vermeld als bruiklenen van mr. F. Kranenburg: nr. 44 Breitner, nr. 49 G. W. Dijsselhof, nr. 130 Jan Voerman, nr. 138 J. H. Weissenbruch en nr. 45 W. Witsen. Kranenburg was van 1911 tot 1928 lid van het bestuur van deze vereniging. Prof. mr. J. H. Dalhuisen, een schoonzoon van Kranenburg, deelde mij nog mee dat zich tot voor kort werk van de volgende kunstenaars in het bezit van de familie bevond, alle direct afkomstig uit de verzameling van F. Kranenburg: *Het betrof hier 5 Voerman, 1 Toulouse-Lautrec, 3 Isaac Israels* (brief van J. H. Dalhuisen aan Herbert Henkels, 6 november 1991).
B. Westendorp-Osieck schilderde een portret

Afb. 176–179. T. Nieuwenhuis, Interieur van de kamer van mr. F. Kranenburg, Amsterdam, 1899–1902.









van Kranenburg in diens functie als lid van de Hoge Raad. Kranenburg was een fervent verzamelaar van boeken, vooral Franse. Het lijkt me niet onwaarschijnlijk dat hij deze liefde deelde met zijn zwager C. Hoogendijk. Met dank aan mr. F. Kranenburg (Den Haag), prof. mr. J. H. Dalhuisen (Londen), Mr. Scholtens (Wassenaar).

[14] M. I. A. Hoogendijk was gedurende de studiejaren 1896–1897 en 1897–1898 ingeschreven als leerling van de Rijksacademie in Amsterdam (Archief Rijksacademie, register studenten, Rijksarchief in de provincie Noord-Holland, Haarlem). Nadat zij naar Den Haag verhuisde, volgde zij nog lessen aan de Academie van Beeldende Kunsten aldaar (zie: P. A. Scheen, *Lexi-*

con Nederlandse Beeldende Kunstenaars 1750–1950, Den Haag 1969).

[15] Het is mogelijk dat Cornelis Hoogendijk al in de laatste maanden van 1899 ziek geworden is. Op 6 december 1899 haalde F. Kranenburg de laatste aankopen van Hoogendijk bij Vollard af.

[17] Brief E. van Faassen, directiesecretaris psychiatrisch ziekenhuis 'Veldwijk' in Ermelo, aan Herbert Henkels, 9 april 1990.

[18] Joh. Wormser, 'Het krankzinnigengesticht 'Veldwijk' te Ermelo', *Eigen Haard* 1893, pp. 92–94.

[18] Op 13 juni 1902 werd F. Kranenburg door de rechtbank in Den Haag benoemd tot provisioneel bewindvoerder. Dr. H. van Andel, voormalig geneesheer-directeur van 'Veldwijk' aan Herbert Henkels, 20 mei 1977. In de archieven van de arrondissementsrechtbank in Den Haag (Gemeentearchief Den Haag) werd geen dossier betreffende deze zaak aangetroffen. Eind 1989 werden alle dossiers ouder dan tien jaar uit het archief van 'Veldwijk' verwijderd. E. van Faassen aan Herbert Henkels, 9 april 1990. Cornelis Hoogendijk overleed op maandag 27 februari 1911 om tien uur 's avonds (overlijdensakte bevolkingsregister gemeente Nunspeet).

[19] *De eerste is een geschenk van den heer A. Preyer, die al meermalen van zijn vriendelijke belangstelling in onze musea heeft doen blijken. Dit geschenk omvat de geheele, zeer uitgebreide, verzameling veilings-, collectie- en tentoonstellings-catalogi door den heer Preyer in zijn loopbaan bijeengebracht. Van historische beteekenis zijn daarbij o.a. de catalogi met aanteekeningen van de firma Pappelendam en Schouten, van welke firma de heer Preyer de opvolger was. Zij loopen van 1874 af. De andere Hollandsche, Fransche, Duitsche en Engelsche (Amerikaansche) catalogi ontleenen groote waarde o.a. aan de talrijke prijsnotities, welke erin zijn aangebracht. Mededeelingen van den Dienst voor Kunsten en Wetenschappen der Gemeente 's-Gravenhage* 1 (1919), p. 37.

[20] Het stamboek bevindt zich nog in de familie; met dank aan A. Wagner.

[21] *Tentoonstelling van Schilderijen door Ed. Karsen, te houden in het lokaal Spui 23[,] Amsterdam*, Amsterdam (E. J. van Wisselingh & Co.) 11 november-7 december 1895. De catalogus telt 64 nummers.

[22] *Tentoonstelling van Werken van den Heer J. Voerman, bijeengebracht door de Heeren Frans Buffa en Zonen*, Amsterdam (Maatschappij 'Arti et Amicitiae') september-oktober 1894. De catalogus telt 45 nummers.

[23] Aug. 30, 1897
Hoogendijk espèces 2550
Sept. 1, 1897
Hoogendijk espèces 25000 [?]
Sept. 16, 1897 (twice)
Hoogendijk espèces 1000
Hoogendijk espèces 700
Sept. 17, 1897
Hoogendijk espèces 1000
Sept. 20, 1897
Hoogendijk espèces 2550
Oct. 1, 1897
Hoogendijk espèces 2000
Oct. 9, 1897
Hoogendijk Vuillards espèces 250
Dec. 11, 1897
Hoogendijk espèces 4000
Feb. 11, 1898
Hoogendijk espèces 1000
May 7, 1898
Hoogendijk espèces 200
May 24, 1898
Hoogendijk espèces p[ou]r solde 1090
July 16, 1898
Hoogendijk espèces à compte 10200
Sept. 23, 1898
Hoogendijk espèces p[ou]r solde 3500
Oct. 22, 1898
Hoogendijk 50 dessins et croquis Steinlen 3000
Dec. 21, 1898
Hoogendijk espèces à compte 3000
Jan. 20, 1899
Hoogendijk espèces pour solde 4100
March 30, 1899
Hoogendijk espèces pour solde 4000
May 17, 1899
Hoogendijk onze pastels de Steinlen, cinq Cézanne un Van Gogh, deux marines de Cézanne, un Monet (douze mille huit cents francs) 12800
June 3, 1899
Hoogendijk 5 Cézanne, 2 Caillebotte 5200
July 12, 1899
Hoogendijk sept Cézanne, deux Van Gogh *dix mille neuf cents francs* reçu e [t] c[om]pte sept mille neuf cents francs 7900
Dec. 6, 1899
Hoogendijk par Kranenburg p[ou]r solde 3000
Een ander kasboek geeft nog enige aanvullingen:
Aug.29 (1897)

Doit Monsieur Hoogendijk
1 tableau étude d'arbres Corot 1500
6 pastels et gravures de Maurin 1050 2550
payé
Sept.1
Doit Monsieur Hoogendijk
1 lot tableaux Van Gogh, Méry, Maurin 2000
payé
Sept.15
Doit Monsieur Hoogendijk
1 lot tableaux Cl. Monet/Fleurs [afb. 55]
Renoir pastel enfant, et deux et peintures
de Maurin 2700
Payé
Sept.20
Doit Monsieur Hoogendijk
1 lot tableaux et dessins
....., Redon, Méry, Ch. Maurin 2550
payé
Oct.6
Doit Monsieur Hoogendijk
23 pastels de Steinlen 3200
avoir Ms. Hoogendijk
1 peinture de Maurin 1200
payé
Met dank aan prof. dr. J. Rewald.

[24] Prof. dr. J. Rewald aan Herbert Henkels, 2 augustus 1989.

[25] Den Haag 17 december 1902
Weledelzeer geleerde Heer,
Bij het onderhoud, dat ik in het laatst der vorige maand met U had, deelde U mij mede, dat het Uw wensch was, Uwe taxatie der oude schilderijen en teekeningen van den Heer C. Hoogendijk te motiveeren. Ik ontving dezer dagen van den Heer Mr. Kranenburg Uwe taxatien van een en ander, en kom U thans beleefd vragen mij wel te willen mededeelen hoe U Uwe motiveering der taxatie èn van de oude schilderijen èn van de teekeningen wenscht te formuleeren. In afwachting van Uw antwoord, H. W. F. Ligtenberg. Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie, Archief Hofstede de Groot, dossier Hoogendijk. Ik veronderstel dat Ligtenberg niet alleen de lijst van oude schilderijen hier bedoelt maar evenzeer de lijst van oude tekeningen. Welke tekeningen dat geweest moeten zijn, is niet duidelijk. De enige oude tekeningen uit de collectie Hoogendijk die ik vermeld heb gevonden, zijn twee bladen die indertijd aan Rembrandt werden toegeschreven. Hofstede de Groot, *Die Handzeichnungen Rembrandts, Versuch eines beschreibenden und kritischen Katalogs,* Haarlem 1906, nr. 1312, *Esau verkauft sein Erstgeburtsrecht*; nr. 1313, *Brunnen vor einer Bauernhütte*, pentekening op grijs papier, 130 x 152 mm. Eerstgenoemde tekening bevindt zich nu – als school van Rembrandt – in de verzameling van het Rembrandthuis in Amsterdam; zie J. P. Filedt Kok, *Rembrandt, Etchings and drawings in the Rembrandt House,* Amsterdam 1972, p. 24.

[26] Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie, Archief Hofstede de Groot, dossier Hoogendijk.

[27] In het Archief Hofstede de Groot (Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie), bevindt zich tevens een handgeschreven lijst op twintig foliovellen in het bekende 'geheimschrift' van Hofstede de Groot.

[28] Inleiding bij *Catalogue des Tableaux Anciens dépendant des Collections formées par M. C. Hoogendijk de La Haye, dont la vente par suite de son déces aura lieu à Amsterdam le Mardi 14 Mai 1912 à 11 heures du Matin dans la Salle de vente Doelenstraat 16–18, sous la direction de Frederik Muller et Cie.*

[29] RM archief dossier Hoogendijk.

[30] RM archief dossier Hoogendijk.

[31] Het exemplaar van Martin bevindt zich in de bibliotheek van het Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie in Den Haag.

[32] Dr. C. Hofstede de Groot, *Beschreibendes und Kritisches Verzeichnis der Werke der hervorragendsten holländischen Maler des* XVII. *Jahrhunderts*, 10 dln., Esslingen/Stuttgart/Parijs 1907–1928.
Uit de collectie Hoogendijk werden 48 werken van de volgende kunstenaars opgenomen: Bakhuyzen (1 werk), N. Berchem (1 werk), G. ter Borch (3 werken), A. Brouwer (1 werk), A. Cuyp (1 werk), J. van Goyen (13 werken), J. van Huysum (1 werk), N. Maes (1 werk), A. van der Neer (4 werken), A. van Ostade (6 werken), I. van Ostade (4 werken), J. van Ruisdael (1 werk), Jan Steen (11 werken).

[33] Bijvoorbeeld: Fl. Verster, *Anemonen*, was te zien op de *Tentoonstelling ter Herdenking van het tienjarig bestaan van de Haagsche Kunstkring*, 22 januari-13 februari 1902.

[34] *Jaarverslag Rijksmuseum over 1908*, pp. 19 en 20.

[35] RM archief, dossier Hoogendijk.
Een met prijzen geannoteerd exemplaar van de veilingcatalogus bevindt zich in de Kunsthistorische Bibliotheek van het Haags Gemeentemuseum.

[36] Ik raadpleegde exemplaren van de veilingcatalogi in het bezit van het Rijksbureau voor

Kunsthistorische Documentatie, de Kunsthistorische Bibliotheek van het Haags Gemeentemuseum en de bibliotheek van The Metropolitan Museum in New York.

[37] Schilderijen van de volgende kunstenaars werden op de veiling in 1912 aangeboden: E. Boudin (2 werken), E. Breton (1 werk), G. Caillebotte (4 werken plus 1 werk dat in werkelijkheid een Van Gogh is), P. Cézanne (2 werken), J.-B.-C. Corot (9 werken), G. Courbet (8 werken), Ch. F. Daubigny (4 werken), H. Daumier (3 werken), G.-A. Decamps (1 werk), E. Delacroix (2 werken), C. dell'Aqua (1 werk), N. V. Diaz de la Peña (1 werk), I.-H.-J.-Th. Fantin-Latour (1 werk), Faverot (1 werk), J. Flandrin (1 werk), P. Gauguin (1 werk plus 1 werk dat in werkelijkheid een Van Gogh is), Van Gogh (9 werken), E. Gonzalez (1 werk), A. Guillaumin (3 werken), E. Isabey (1 werk), Ed. Karsen (5 werken), E. Manet (1 werk), J. Maris (1 werk), W. Maris (2 werken), Ch. Maurin (1 werk), A. Mauve (1 werk), J.-F. Millet (1 werk), Cl. Monet (2 werken), A. Monticelli (10 werken), J. Muller (1 werk), O. Redon (1 werk), A. Renoir (3 werken), Th. Rousseau (2 werken), J. Toorop (1 werk), A. Vollon (1 werk), J. Voerman (1 werk), E. Vuillard (2 werken). Het totale aantal bedroeg 93 werken.

[38] Uit de collectie Hoogendijk werd werk van de volgende kunstenaars ter veiling aangeboden: G. Bottini (2 aquarellen), E. Cottin (1 aquarel), H. Daumier (7 tekeningen), W. Estall (1 aquarel), J. Flandrin (1 pastel), H. de Groux (1 pastel), A. Guilleaume (3 aquarellen), A. Guillaumin (1 aquarel), H. Harpignies (1 aquarel), P. Helleu (3 pastels, 3 tekeningen), I. Israels (5 tekeningen, 2 aquarellen), A. Jacquin (1 gouache), J. B. Jongkind (2 aquarellen), L. Legrand (5 pastels), A. Legros (1 tekening), W. Maris (2 aquarellen, 1 tekening), Ch. Maurin (17 pastels, 10 tekeningen), C. Méry (1 tekening), J.-F. Millet (1 tekening), H. Paillard (1 pastel), H. Parabère (8 tekeningen), Hermann Paul (4 tekeningen), C. Pissarro (1 gouache), A. Rassenfosse (27 bladen aquarel en pastel), O. Redon (1 pastel, 4 tekeningen), A. Renoir (1 pastel, 4 tekeningen), P. Renouard (68 bladen), H. Rivière (1 aquarel, 4 houtsneden), F. Rops (3 tekeningen, 1 aquarel), K. X. Roussel (1 pastel, 1 aquarel), E. Saint-Marcel (10 tekeningen), A. Sisley (3 pastels), J. Thorn Prikker (2 tekeningen), J. Toorop (1 tekening, 3 etsen), C. Troyon (1 pastel), J. Voerman (17 aquarellen), Th. P. Wagner (1 aquarel), A. Willette (6 tekeningen), J. H. Weissenbruch (1 aquarel). Een vijftal verzamelnummers vermeldt nog 74 werken.
Van de categorie prenten vallen de volgende ensembles op: Ch. Maurin (31 bladen), A. Willette (4 litho's en 2 cahiers), *Album d'estampes de la Galerie Vollard* (2e année, 1897, bevattende 32 bladen). Drie verzamelnummers vermelden nog eens 38 werken. Van Jan Toorop wordt nog een beeldhouwwerk vermeld: *Extase, Bas-Relief, sculpté en plâtre, signé et daté 1897, encadré 30 x 19 cm.*

[39] Archief Pulchri Studio (Gemeentearchief Den Haag). De bestuursvergadering werd gehouden op woensdag 21 december 1898.

[40] Archief Pulchri Studio (Gemeentearchief Den Haag). De bestuursvergadering van 28 december 1898. Zie ook de notulen van de bestuursvergadering van 1 februari 1899.

[41] Archief Pulchri Studio (Gemeentearchief Den Haag), afschrift van brief d.d. 10 januari 1899 van Taco Mesdag aan C. Hoogendijk, afschrift van brief van Fl. Arntzenius aan C. Hoogendijk d.d. 2 februari 1899, kopieboeken nrs. 86 en 106.

[42] Archief Pulchri Studio (Gemeentearchief Den Haag), afrekening over 1898–1899, inv. 291.

[43] C. Hofstede de Groot, 'De verzameling Hoogendijk in Pulchri', *De Nederlandsche Spectator*, 18 februari 1899, pp. 57–58.

[44] Anoniem, 'Oud-Hollandsche Meesters in 'Pulchri Studio'', *Dagblad voor Zuid-Holland en 's Gravenhage*, 10 januari 1899, tweede blad. Zie ook de recensie door 'G.' in *Het Vaderland*, 12 januari 1899, eerste blad.

[45] Archief van de Rotterdamsche Kunstkring.

[46] Het archief van de Haagsche Kunstkring (Gemeentearchief Den Haag) is zeer incompleet over deze jaren. Over de tentoonstelling was in dit archief geen enkel document te vinden.

[47] De enige bron die ik voor deze tentoonstelling heb kunnen vinden is de recensie *De Haagsche Kunstkring* door 'G.' in *Het Vaderland*, 16 februari 1899, eerste blad; alle citaten stammen uit deze recensie.

[48] *Catalogus van de Tentoonstelling van Fransche, Duitsche en Engelsche Journalistieke Prentkunst waaronder 70 oorspronkelijke teekeningen van Steinlen in het Suasso-Museum te Amsterdam, georganiseerd door de Vereeniging 'Kunst aan het Volk', te Amsterdam 1904.*

[49] *98. Steinlen (Alexandre Théophile) (geb. Lausanne 14 Juli 1859). 'La Grève', Schilderij in Olieverf.; 99–147. Oorspronkelijke teekeningen voor de 'Gil Blas' en 'Le Rire'; 148–156. Serie*

van 9 Teekeningen voor de 'Assiette au Beurre'; 157–173 Studies; 174–180 Etsen; 181–183 oorspronkelijke Lithografieën; 184–191. Proefdrukken uit de 'Chambard Socialiste'; 192-268. Serie platen uit de 'Gil Blas' 1891–1900; 269–290. serie platen uit de 'Chambard Socialiste' (1893–1894); 291–306. serie platen uit 'La Feuille' (1899); 307–308. serie platen uit 'Assiette au Beurre'; 309–317 Affiches; 318 Portret van Steinlen. Gravure (proefdruk) door Prof. P. Dupont.

[50] Zie bijvoorbeeld: F. Lapidoth, *Fransche teekenaars*, 's-Gravenhage z.j. [1894].

[51] Veilingcatalogus 22 en 23 mei 1912: *321. P. Dupont. Intéressante collection d'eaux-fortes à sujets de paysages hollandais et de vues d'Amsterdam. Elles sont toutes signées et datées par le maître, et pour la plupart imprimé sur chine.- 13 feuilles. Ces feuilles se rencontrent rarement dans le commerce.*

[52] M. J. Brusse, 'Over de Prentkunst van Steinlen', *De Gids* (1904), pp. 488–510.

[53] Brusse was niet de enige die door de jaren heen het werk van Steinlen had verzameld. Ook Jan Veth deed dit. Deze wijdde bovendien een beschouwing aan de kunstenaar in *Portretstudies en Silhouetten*, Amsterdam z.j. [1908], pp.32–36.

[54] W. J. Steenhoff, 'Tentoonstelling van 'Kunst aan het Volk' in het Stedelijk Museum', *De Amsterdammer*, 20 november 1904, pp. 9–11.

[55] Volledige tekst in *Het Nieuws van den Dag*, 15 december 1904.

[56] *Het Volk*, 23 december 1904.

[57] C. Veth, 'Th. Alexandre Steinlen', *Elsevier's Geïllustreerd Maandschrift* XV (1905) dl. XXIX, pp. 147–158. Verschillende afbeeldingen van werk van *Steinlen* in dit artikel kunnen geïdentificeerd worden met de illustraties in de veilingcatalogus *Steinlen* 1912: afb. op p. 148 is veilingcatalogus *Steinlen* 1912 nr. 226; afb. op p. 152 is veilingcatalogus *Steinlen* 1912 nr. 245; afb. op p. 155 is veilingcatalogus *Steinlen* 1912 nr. 210; afb. op p. 146 is veilingcatalogus *Steinlen* 1912 nr. 254.
De vereniging 'Kunst aan het Volk' gaf naar aanleiding van de tentoonstelling een brochure uit, *Steinlen, vier opstellen naar het Fransch van A. France, Lucien Puech, Madame George Renard en Camille de Sainte-Croix*, Amsterdam 1905.
Het *Nieuwsblad voor Nederland* van 24 oktober 1904 meldt: *Op maandag 14 november zal de heer M. J. Brusse een lezing houden in Handwerkers Vriendenkring over het Fransche werk dat in 'Suasso' is te zien; later in dezelfde maand volgen voordrachten van de heeren H. E. Greve over Duitsche, en C. Veth over Engelsche prentkunst.* Zie ook *Nieuwsblad voor Nederland* van 15 december 1904, *De Telegraaf* van 10 december 1904; De Walportsheim (pseudoniem van J. H. de Bois), 'Aanteekeningen over Kunst, XXVI, Steinlen', *Haarlems Dagblad* van 16 november 1904; Anoniem, 'Kunst aan het Volk', *Nieuwe Rotterdamsche Courant* van 8 november 1904. Zie ook *Steinlen / Vier en Twintig Platen / met medewerking en onder toezicht van den kunstenaar / Levensbeschrijving en Tekst van Leo Lauer / met eene Inleiding van Is. Querido*, Amsterdam z.j. [1907].

[58] *De Kroniek* 10 (1904), pp. 381–383.

[59] *De Kroniek* 10 (1904), pp. 387–389: Steinlen in discussie.

[60] *Het Volk*, 1 juli 1902.

[61] *De Kroniek* 8 (1902), p. 102.

[62] De Nederlandse chroniqueur van het stadsleven, de schilder *Isaac Israels*, onderhield nauwe contacten met Steinlen. Zie A. Wagner, *Isaac Israels*, Amsterdam 1969.
De vereniging 'Kunst aan allen' organiseerde in april 1909 in samenwerking met de Haagsche Kunstkring een tentoonstelling van Steinlens werk in het gebouw van de Kunstkring in Den Haag. Zie: W. C. A. Ridderhof, 'Steinlen-Tentoonstelling', *Maandblad voor Teekenonderwijs* 27 (1909) nr. 1–2, pp. 11–12.

[63] Catalogus van de *Eerste Internationale Tentoonstelling, 's Gravenhage 1901, 9 Mei-12 Juni, Boschoord Bezuidenhout*. De omslag van de catalogus is naar een ontwerp van Jan Toorop; het totaal aantal nummers bedroeg 254. In de tuin van de villa 'Boschoord' bevond zich een manège waar de tentoonstelling werd gehouden. De villa was gelegen aan het begin van de huidige Boschlaan, op slechts enkele honderden meters afstand van het huis van de Hoogendijks aan de Bezuidenhoutseweg 325. In de jaren zestig werd de villa afgebroken na ettelijke malen te zijn verbouwd.

[64] 'G', 'De Internationale Tentoonstelling', *Het Vaderland* 16 mei 1901.

[65] Redons 'Le Livre' werd waarschijnlijk tijdens de tentoonstelling gekocht door J. W. H. Leuring. Zie: J. F. Heijbroek en E. Wouthuijsen, *Kunst, kennis en commercie. De kunsthandelaar J. H. de Bois (1878–1946)*, Amsterdam 1993, p.126.

[66] 'G', 'De Internationale Tentoonstelling II', *Het Vaderland* 25 mei 1901

[67] Dezelfde recensent maakte bijvoorbeeld in een recensie in *Het Vaderland* van 18 mei 1901 een vergelijking tussen het werk van A. Abrahams, schilderes van voornamelijk stillevens, en Cézanne: *Voor hen zal deze aquarel van mej. Abrahams de meest verrassende teekening zijn. De suggestieve behandeling, de donzige vastheid der perziken, welke aan Cézanne doen denken, de beschaafde tonaliteit, maken voor ons deze teekening, misschien op dit gebied het beste wat deze schilderes presteerde, tot een waar genot.*

[68] J. Lacomblé, 'De Internationale Tentoonstelling in 'Boschoord'', *Dagblad voor Zuid-Holland en 's-Gravenhage* 18 mei 1901, Middag- en Avondblad.

[69] 'De Internationale Tentoonstelling', *Haagsche Courant* 20 mei 1901.

[70] D.B., 'Internationale Kunst', *De Kroniek* 7 (1901), pp. 186–188.

[71] A. Plasschaert, 'De Haagsche Internationale Tentoonstelling', *De Kroniek* 7 (1901), pp. 194–195, 212.
Camille Pissarro bracht in oktober 1898 een bezoek aan Nederland en zag in Den Haag de tentoonstelling V. van Gogh: *Je suis allé voir M. Uterwijk, il était, m'a-t'on dit, sorti pour peu de temps; depuis je n'en ai pas entendu parler. En somme, sa petite boutique sent l'art belge, les meubles de Van de Velde, dans le salon d'exposition, des Van Gogh accrochés tout autour sans cadres. Cela me paraît pas sérieux, je ne suis pas fâché d'avoir vu par moi-même ce que c'était: c'est du Bing en petit.* J. Bailly-Herzberg, *Correspondances de Camille Pissarro*, dl. 4 (1895–1898), Parijs 1989, pp. 514–515 (brief aan Lucien Pissarro van 28 oktober 1898).

[72] *Het Vaderland* besteedde voortdurend aandacht aan de *Internationale Tentoonstelling in Boschoord.*
Woensdag 24 april 1901. 'G.' schreef hier geruime tijd geleden over een 'Haagsche Internationale Kunsttentoonstelling' die in de zaal van den heer Verbrugge, Bezuidenhout, in Mei zal worden geopend. Nader vernemen wij dat de zaak op touw gezet o.a. door Toorop , Zilcken en Thorn Prikker. De tentoonstelling zal 5 en 6 weken duren en het plan is die elken zomer, telkens met andere inzenders te herhalen. Dit jaar zullen er 40 Hollanders en 32 à 34 buitenlanders zijn. De tentoonstelling zal door literaire en muziekmatinées worden opgeluisterd. O.a. komt Stefan George, in Mei; daarna Streuvels, misschien Verhaeren, en hoogst waarschijnlijk Eekhoud. Het Toonkunstkwartet zal zich doen hooren, o.a. in een klavierkwintet van Jan Blokx, met Blokx aan het klavier.'
'Donderdag 2 Mei. De Haagsche Internationale Kunsttentoonstelling zal op 10 Mei worden geopend en tot 12 Juni geopend blijven. Op de eerste muziekmatinée zal zich o.a. de jonge violist Sarmettini doen hooren.'
'Zondag 13 Mei 1901. Streuvels komt hier Maandag in de Internationale Kunsttentoonstelling een paar van zijn novellen voordragen (3 uren). Van de tentoonstelling zijn reeds verkocht een teekening van Hidde Nijland, een schilderij van Maurice Denis, verschillende etsen van Storm van 's-Gravezande en aardewerk van Hoeker en Mevr. Schmidt.'
'Woensdag 15 Mei 1901. Zaterdag 3 uren in de Internationale Kunsttentoonstelling matinée door het Haagsche Toonkunstkwartet met medewerking van Oberstadt. Programma: Klavierkwintet van Blokx, klavierkwartet van d'Indy, Fuga van Koeberg, scherzo van Cherubini.'
'Zaterdag 18 Mei 1901. Op de Internationale Kunsttentoonstelling die zich in een toenemend bezoek mag verheugen , zijn nog verkocht: litho's van Van Leeuwen en Moulijn, etsen van Witsen, een pastel van Odilon Redon; verder aardewerk van Hoeker, Schmidt Pecht, Brouwer en Rörstand, zilver van Hoeker. Aangekomen zijn nog vier teekeningen en pastels van Odilon Redon en een collectie veldspaatvazen van Rörstand.'
'Zondag 19 en Maandag 20 Mei. Muziek in Boschoord. Er waren nogal belangstellenden opgekomen voor het Haagsche Toonkunstkwartet en Oberstadt en aan succes ontbrak het niet. Na de mooie Fuga van Koeberg bracht Toorop een mooie krans voor het kwartet en na het kwintet van Blokx werden de vijf heeren met warmte teruggeroepen. Maandag anders over deze uitvoering.'
'Dinsdag 21 Mei. Jammer dat Toorop een beetje laat kwam met den krans, of een beetje vroeg, zooals men het nemen wil. aan het slot toch was het applaus het hartelijkst.'
'Woensdag 24 Mei. Op de Internationale Kunsttentoonstelling zijn nog verkocht etsen van Witsen, een ets van Storm van 's- Gravezande, 'Mijnpaard' van Meunier, een ets van Ensor, litho's van Lemmen en Moulijn; aardewerk van Hoeker en Schmidt-Pecht, een veldspaatvaas van Rörstand, zilver- en koperwerk van Hoeker en visiteboekjes van Loeber. aangekomen zijn nog tapijten van de 'Finska Handarbetels Vänner' (Helsingfors) en zilverwerk van Mlle A. Hollebach (Brussel).'
'Stefan George zal 24 Mei te 3 uren een lezing houden in de Internationale Tentoonstelling in Boschoord. De slechte plaatsing van den vorigen

conférencier was niet aan de regelingscommissie, maar aan Streuvels zelf, die niet op een podium wenschte te staan.

[73] *'t Is allerellendigst weer, verleden jaar was ik om dezen tijd juist uit Indië. Hoe meer het toen regende en hoe somberder het was toen, des te prettiger vond ik het. Ik probeer nu weer 't zelfde te voelen, maar dat wil niet gelukken. Nooit komt 't zelfde terug.* Brief van Riet Hoogendijk aan Toorop, d.d. 8 december 1901 (archief Toorop, Koninklijke Bibliotheek, Den Haag). In dit archief bevindt zich een achttal brieven van Riet Hoogendijk aan Toorop, vaak met annotaties van Toorop.

[74] Ongedateerde brief (waarschijnlijk eind 1901) van Riet Hoogendijk aan Toorop (archief Toorop, Koninklijke Bibliotheek, Den Haag, TCC 120).

[75] A. van der Woud, 'Toorop en zijn Sphinx', cat.tent. *J. Th. Toorop, de jaren 1885 tot 1910*, Otterlo (Rijksmuseum Kröller-Müller) 1978/1979, pp. 31–47.

[76] Brief van Riet Hoogendijk aan Toorop, d.d. 19 februari 1902, vanuit Nice (archief Toorop, Koninklijke Bibliotheek, Den Haag).
De familie was blijkbaar bezig verschillende opties om de collectie onder te brengen te onderzoeken. Het is niet bekend of men overwogen heeft een eigen 'Museum Hoogendijk' te stichten.

[77] Het vermogen stond geheel ter beschikking van de familie. Cornelis Hoogendijk verzamelde, zoals we gezien hebben, ook met het oogmerk velen door middel van tentoonstellingen mee te laten genieten van zijn collectie. Hoe belangrijk het voor de particuliere verzamelaar was om een bijdrage te leveren aan het openbare culturele leven, zal nog duidelijker worden bij het uitvoeren van zijn intenties na zijn overlijden. Zijn zuster Riet deelde zijn opvattingen over de rol die de particulier kon spelen in het bestrijden van sociale misstanden. Aan het einde van het jaar 1901 kocht zij grond in het Transvaalkwartier in Den Haag. Naar ontwerp van de architect J. F. van der Pek (1865–1914) werden in 1903 op deze grond 78 daglonerswoningen gerealiseerd. Dit vroege voorbeeld van sociale woningbouw werd door haar ondersteund met een schenking van f 180.000,–! Met dank aan Carol Schade, die een publicatie over dit project voorbereidt.
Zie ook een brief van Riet Hoogendijk aan Jan Toorop, d.d. december 1901 (Archief Toorop, Koninklijke Bibliotheek, Den Haag): *'t Land heb ik gekocht, grond bedoel ik; v.d. Pek is nog niet hier geweest maar hij heeft erg tegen op dezen grond, maar er is niets meer aan te doen.*
Bij haar toelating tot de Rijksacademie in Amsterdam gaf Riet Hoogendijk op dat zij les had gehad van de schilderes Schaap in 's Graveland. W. J. van der Pek huwde in 1896 de schilder E. R. Schaap (1862–1939). De architect J. E. van der Pek was tevens een niet onverdienstelijk amateurschilder.

[78] Zie: P. A. Scheen, s.v. G. W. van Blaaderen; J. Slagter, 'G. W. van Blaaderen', *Elsevier's Geïllustreerd Maandschrift* 36 (1926) deel LXXI, pp. 305–314.

[79] Archief K. P. C. de Bazel, dossier 'De Maerle', Nederlands Architectuurinstituut, Rottterdam; M. van Blaaderen-Hoogendijk aan K. P. C. de Bazel d.d. 12 maart 1906.

[80] M. van Blaaderen-Hoogendijk aan K. P. C. de Bazel d.d. 26 maart 1906 (Archief K. P. C. de Bazel, Nederlands Architectuurinstituut, Rotterdam) en M. van Blaaderen-Hoogendijk aan K. P. C. de Bazel, ongedateerd (waarschijnlijk eind maart-begin april 1906), archief K. P. C. de Bazel, Nederlands Architectuurinstituut, Rotterdam.

[81] G. W. van Blaaderen aan K. P. C. de Bazel d.d. 27 augustus 1906; id., d.d. 10 september 1906; id., d.d. 1 oktober 1906; M. van Blaaderen-Hoogendijk aan K. P. C. de Bazel, d.d. 17 oktober 1906; G. W. van Blaaderen aan K. P. C. de Bazel, d.d. 13 november 1906; bestek nr. 53, augustus 1906; contract *Tusschen de ondergeteekenden: G. W. van Blaaderen wonende te 's Gravenhage ter eene zijde en G. Wegerif aannemer wonende te Apeldoorn ter andere zijde is overeengekomen ... november 1906 Bussum.* Alle documenten in het archief K. P. C. de Bazel, Nederlands Architectuurinstituut, Rotterdam.

[82] A. C. Reinink, *K. P. C. de Bazel*, Leiden 1965, pp. 130–133. De auteur publiceerde hierin de plattegronden van de villa en plaatste haar in het oeuvre van de architect.

[83] C. Kikkert, 'G. W. van Blaaderen bij Van Gogh, Kunstberichten uit Amsterdam', *Onze Kunst* 8 (1909) dl. 15, pp. 165–166.

[84] J. F. Heijbroek (m.m.v. Herbert Henkels), 'Het Rijksmuseum voor Moderne Kunst van Willem Steenhoff. Werkelijkheid of utopie?', *Bulletin van het Rijksmuseum* 39 (1991), nr. 2.

[85] Archief Rijksmuseum, dossier Hoogendijk.

[86] Archief Rijksmuseum, dossier Hoogendijk.

[87] Archief Rijksmuseum, dossier Hoogendijk.

[88] *De Kroniek* 12 (1906), p. 295. Korte tijd

daarna meldde *De Kroniek* het overlijden van de meester van Aix: *Op zesenzestig jarige leeftijd is Paul Cézanne overleden, de fransche schilder die wel eens werd aangeduid als de neo-impressionistische school* (*De Kroniek* 12 (1906), p. 359).

[89] Archief Rijksmuseum, dossier Hoogendijk.

[90] Archief Rijksmuseum, dossier Hoogendijk.

[91] Archief Rijksmuseum, dossier Hoogendijk.

[92] Bevolkingsregister gemeente Bloemendaal.

[93] *Jaarverslag Rijksmuseum over 1909*, pp. 19–20.

[94] In een brief van Van Riemsdijk aan Kranenburg wordt melding gemaakt van het uitlenen van werken van Cézanne voor een tentoonstelling in Parijs: *bestaat er nog plan enkele dezer 'Sésance's' naar Parijs te expedieeren of kunnen wij ze allen ophangen?* (Archief Rijksmuseum, dossier Hoogendijk, d.d. 16 november 1908; het is niet duidelijk om welke tentoonstelling het hier gaat; misschien waren er plannen geweest om enkele doeken af te staan voor de herdenkingstentoonstelling in de Salon d'Autômne van oktober 1907.)

[95] Brief van jhr. B. W. F. van Riemsdijk aan F. Kranenburg, d.d. 29 januari 1909, afschrift nr. 4673, Archief Rijksmuseum.

[96] Het ging om werk van: Corot (2x), Courbet, Ch. Daubigny, Daumier (2x), Delacroix, Fantin-Latour, Harpignies, Isabey, Millet, Monticelli (4x), Pater, Th. Rousseau, Scherrewitz en A. Vollon (3x). De twee Corots, de Daubigny, de Delacroix, de Harpignies en de twee werken van Monticelli werden op de veiling van 1912 weer ingebracht.

[97] J. F. Heijbroek (m.m.v. Herbert Henkels), *op. cit.* (noot 84), passim.
In het volgende vertrek (no. 354) zijn o.m. de portretten van de schilders Paul Cézanne en Vincent van Gogh, benevens eenige werken van beide meesters. (W. P. Brons, *Wegwijzer door 's Rijksmuseum, betrouwbare wandelgids voor ieder die van het museum en zijne kunstschatten wil genieten*, Amsterdam z.j. [1910], p. 106.)

[98] W. Steenhoff, 'De collectie Drucker in het Rijksmuseum', *Elsevier's Geïllustreerd Maandschrift* 20 (1910), dl. 40, pp. 361–374.

[99] W. Steenhoff, 'De meest moderne kunst in het Rijksmuseum', *De Ploeg, Geïllustreerd Maandblad der Wereldbibliotheek* 2 (1909–1910), pp. 230–236.

[100] J. F. Heijbroek (m.m.v. Herbert Henkels), *op. cit.* (noot 84), pp. 180 e.v.

[101] M. D. Henkel, 'Das Rijksmuseum für Moderne Kunst zu Amsterdam', *Kunstchronik*, Neue Folge, XXI (1909–1910), nr. 13, pp. 210–215.

[102] *In Amsterdam ging hij* [C. Lewis Hind] *naar het Rijksmuseum, naar de afdeeling van moderne schilderijen. 'Ik was,' zegt hij, 'in de verwachting mij te verlustigen aan de heldere, zonnige, atmosfeervolle landschappen van Jacob Maris en Weissenbruch, ik trad binnen – en stond, méér dan verbaasd, in een zaal vol doeken van Cézanne en van Gogh. De eerste indruk was die van een harde, opdringerige leelijkheid, van felle en schreeuwende kleur, een soort hecht, compacte Impressionisme. Een aanhaling van Cézanne zelf, die ik later las, zegt hij, geeft zeer goed den indruk van sommige dezer doeken weer: 'Ik wenschte het Impressionisme te maken tot iets blijvends en vasts, zooals de kunst der musea.' Die schilderijen wekten een vreemde gewaarwording in hem. Tegen alle regelen der bewuste aesthetica in, leken zij hem toch nieuwe vergezichten van schoonheid en ontroering te openen, al zouden deze wellicht naar een afgrond leiden. Bijna tegen zijn wil bleef hij er wijlen en maakte de volgende aanteekeningen: 'Van Gogh's Zelfportret: kras zelf-ontleding, goed geteekend, goed van structuur, een schril-ongenadige opstand tegen alle zoogenaamde waarheden. Een Stilleven van Van Gogh: helemaal niet 'stil'; trillend en stralend van licht. Onderwerp? Citroenen in een mand op een duin tegen het blauw-groen van dennetakken in contrast met een diepblauwe lucht – het blauw nog eens herhaald in een blauwen handschoen op den voorgrond. Alleen het weergeven van de sobere waarheid. Een Landschap, verbazend knap: een ruig bouwland, geheel en al den indruk gevend van de kracht en het voortbrengingsvermogen der aarde. Korenveld op een heuvel: alleen de omtrek van den heuvel, het goud van het koren, de wind die er golvende lijnen in trekt en een man die maait met rythmisch gebaar.' Van Cézanne zegt hij: 'Zijn werk is massief en goed in evenwicht. Hij voelt de ledige ruimte. Zijn kunst is niet zozeer de kunst van schilderijen maken als wel de kunst om de werkelijkheid te schilderen buiten de tegenwoordige visie om. Een geheel nieuwe manier van zien. Een plotselinge, oogenblikkelijke impressie van het leven. Cézanne's grootste eigenschap is zijn evenwicht. Hij is zoo fijn en zoo krachtig, dat iedere sensatie grof lijkt wanneer men zijn werk beziet. Zelfs zijn witte schotel met de groen-roode appelen heeft iets verhevens.' 'Ziet,' zegt Lewis Hind, 'zoo is mijne vorming in de nieuwe beweging*

begonnen. Cézanne veroverde mij, maar inderdaad heeft hij een plaats buiten iedere beweging. Hij staat alleen: een sombere figuur in zijn sombere woestijn. Van onzen Tijd, Nieuwe Reeks, 11 (1910–1911), dl. 1, nr. 12. Het artikel van C. Lewis Hind, 'The Post-Impressionists' in *The English Review*, december 1910, werd grotendeels vertaald in *Wetenschappelijke Bladen*, juni 1911, pp. 436–453. Zie ook *Nieuws van den Dag* 6 oktober 1911.

[103] Maria Viola, 'De Cézanne's in den nieuwen Museumbouw', *Het Centrum* 18 december 1909, eerste blad, en 24 december 1909, vierde blad. Viola parafraseert bronnen die zij aan het slot van het eerste artikel aangeeft: *Bernard schrijft veel over kunst; over Cézanne o.a. in de Mercure de France, en in l'Occident. zijn werk is hier van een onlangs gehouden tentoonstelling in den Rotterdamsche Kunstkring bekend, de Katholieke Illustratie reproduceerde meermalen schilderijen van Bernard.*

[104] Giovanni, 'Cézanne in het Rijksmuseum', *Algemeen Handelsblad* 12 maart 1910.

[105] F. Vermeulen, 'Paul Cézanne (In 's Rijksmuseum voor Moderne Kunst)', *De Amsterdammer*, 7 augustus 1910, p. 7. M. Rummens, *De verleiding van het decoratieve*, diss. universiteit van Amsterdam 1991.

[106] D. Robbins, 'Abbreviated Historiography of Cubism', *The Art Journal* 47 (1988), pp. 277–283; D. Robbins, 'Le Fauconnier (1881–1946) a pioneer cubist', tent.cat. *Henri Le Fauconnier*, New York (Salander/O'Reilly Galleries Inc.) 1990.

[107] Vooral de veranderde houding van Emile Bernard ten aanzien van het werk van Cézanne na diens overlijden leidde ertoe dat enkele leden van de groep kunstenaars die vanaf ca. 1890 het werk van Cézanne als inspiratie voor hun eigen werk hadden gekozen, zich sterk distantieerden van de interpretaties van zowel Bernard als de cubisten. Redon distantieerde zich van een interpretatie waarin het geometrische in het werk van Cézanne benadrukt werd. Dit was strijdig met zijn eigen interpretatie die zo duidelijk het uitgangspunt was geweest voor Maurice Denis' *Hommage à Cézanne* (1900). Redon bleef een groot bewonderaar van Cézanne, zoals moge blijken uit het feit dat hij deel uitmaakte van het comité dat een monument wilde oprichten voor Cézanne. J. Rewald, 'Quelques notes et documents sur Odilon Redon', *Gazette des Beaux-Arts* 98 (november 1956) dl. 48, pp. 81–124 (herdrukt in J. Rewald, *Studies in Post-Impressionism*, London 1986, pp. 215–244); cat.tent. *Emile Bernard 1868–1941, A pioneer of modern art,* Amsterdam (Rijksmuseum Vincent van Gogh) 1990.
'Een gedenkteken voor Cézanne. Er heeft zich een comité gevormd, bestaande uit kunstenaars, schrijvers en collectionneurs, om de nagedachtenis van den schilder Cézanne – van wien ons Rijksmuseum verschillende stukken heeft – te huldigen door een monument. Het zal een symbolische figuur zijn, welke op een reeds bestaande fontein geplaatst zal worden in het centrum van de stad Aix-en-Provence, waar Cézanne heel zijn leven gewoond en gewerkt heeft. Den beeldhouwer Maillol is het werk opgedragen'. Van onzen Tijd, Nieuwe Reeks 10 (1909/1910), p. 303. Kort daarvoor was het comité tot stand gekomen. Erepresidenten waren Cl. Monet en A. Renoir; voorzitter F. Jourdain. O. Redon en de verzamelaar A. Pellerin waren vice-presidenten. Het beeld van A. Maillol kwam in 1912–1915 tot stand en bevindt zich nu in het Musée d'Orsay. Zie: C. Geelhaar, 'Die richtigen Augen der Maler, zur Rezeption von Cézannes Badenden', in: M. L. Krumrine, *Die Badenden*, Basel 1989, pp. 275–303

[108] 'Moderne Kunstkring', *Opregte Haarlemsche Courant* 7 oktober 1911.

[109] G.H. Marius, 'Internationale Tentoonstelling van moderne kunst – Stedelijk Museum Amsterdam', *Het Nieuws van den Dag* 10 en 14 oktober 1911.

[110] F. Vermeulen, 'De Ultra-Moderne Tentoonstelling in het Stedelijk Museum te Amsterdam', *Opregte Haarlemsche Courant*, 4 november 1911. Een andere criticus, 'R.', sloeg door naar een mening waaruit zijn onvermogen om zich met beeldende kunst bezig te houden duidelijk werd. Dit onvermogen deelde hij met vele critici vóór en ná hem: *En dan die hyper-naïven, die trekkers van arabesken, die brutaal erotischen (wier werk van deze tentoonstelling is geweerd) en die anderen die landschappen bouwen van blokjes, kubusjes en onregelmatige veelvlakken. Doen zij het onbewust of opzettelijk? Wij mogen onbewezen niemands kwade trouw aannemen. Maar als wij uitgaan van de veronderstelling dat dit alles te goeder trouw geschiedt, dan schrikken wij, want dan kunnen wij niet meer van ons zetten de gedachten aan de studie over de kunst bij de krankzinnigen, waarvoor dr. Friedenthal onlangs de aandacht vroeg, en aan de gepubliceerde proeven, door den psychiater dr. Marie, geneesheer aan het gesticht Saintjuif bij Parijs genomen, met de aan zijn zorgen toevertrouwde geesteszieken.* Zie: *Opregte Haarlemsche Courant* 17 oktober 1911.

Het verslag van het bezoek dat J. Borély in 1902 aan P. Cézanne in Aix bracht publiceerde hij in 1911. De redactie van *Van onzen Tijd* attendeerde op deze uitgave en citeerde enkele korte stukken, *Van onzen Tijd*, Nieuwe Reeks 12 (1911–1912), pp. 268–269.
Een herdruk van deze herinneringen in: P. M. Doran (ed.), *Conversations avec Cézanne*, Paris 1978, pp. 18–23. De samensteller van deze bundel veronderstelt ten onrechte dat deze herinneringen pas in 1926 in *l'Art Vivant* werden gepubliceerd.

[111] Maria Viola, 'Tentoonstelling van de 'Moderne Kunstkring' te Amsterdam. Paul Cézanne', *Van onzen Tijd*, Nieuwe Reeks 12 (1911–1912), pp. 62–64.
Ook de criticus A. Plasschaert was goed op de hoogte:
In Cézanne erkennen de jongsten hun voorganger; ze hopen door hem op hun toekomst. [...] *Het is bekend dat hij zocht naar het Evenwicht in zijn werken (van daar hun decoratieve werking, verhoogd door een gobelin-achtige kleur). Cézanne heet ten slotte de lijn te haten, volgens eigen woord, maar hij ontkent ze minder dan ge zoudt verwachten. Hij is het heil der Cubisten.* [...] *E. Bernard (een tijdlang Cézanne's leerling) noemt hem haast een mysticus. Meier-Graefe is een voortdurend aanbidder.* [...] *Het werk dat in Amsterdam te zien was, bleek het belangrijkst in een landschap met den hoogen berg, in het zelfportret, in een boom die over een vijver hing (gloedvol decor) en in de warrig van perspectief zijnde stillevens. Het was met Verster en Toorop, bij verre het diepst. Tegenover de nieuwe pogingen deed Cézanne soms klassiek.* A. Plasschaert, *Kritieken III*, Ooltgensplaat 1911, pp. 10–12.

[112] F. Kranenburg aan jhr. B. W. F. van Riemsdijk, d.d. 5 juni 1911 (Archief Rijksmuseum, dossier Hoogendijk).

[113] Jhr. B. W. F. van Riemsdijk aan mevr. Van Blaaderen-Hoogendijk, d.d. 4 december 1911 (Archief Rijksmuseum, dossier Hoogendijk).

[114] Jhr. B. W. F. van Riemsdijk aan de minister van Binnenlandse Zaken, d.d. 6 december 1911 (Archief Rijksmuseum, dossier Hoogendijk).

[115] De minister van Financiën aan de minister van Binnenlandse Zaken, d.d. 20 december 1911 (Archief Rijksmuseum, dossier Hoogendijk).

[116] Ongedateerd ontwerp van Van Riemsdijk aan de minister van Binnenlandse Zaken (Archief Rijksmuseum, dossier Hoogendijk).

[117] Ongedateerde brief van Van Riemsdijk aan F. Kranenburg (Archief Rijksmuseum, dossier Hoogendijk).

[118] *Verslag der handelingen van de Tweede Kamer der Staaten-Generaal, gedurende het zittingsjaar 1912–1913*, p. 254 (12de vergadering, 25 oktober 1912, 77, *Vrijstelling van successierecht voor verkrijging van schilderijen uit de nalatenschap van C. Hoogendijk*).

[119] *Nederlandsche Staatscourant*, 16 november 1912.

[120] *Jaarverslag Rijksmuseum over 1912*, pp. 10–13 en 14–19.

[121] Rudolf Bangel, 'Die Sammlung Hoogendijk im Rijksmuseum', *Der Cicerone* 7 (1915), pp. 171–189.

[122] Brief van Van Riemsdijk aan F. Kranenburg, d.d. 9 maart 1912. Archief Rijksmuseum, dossier Hoogendijk.

[123] Brief van A. Renoir aan Durand-Ruel, d.d. 23 maart 1912 (L. Venturi, *Les Archives de l'Impressionisme*, Parijs/New York 1939, dl. 1, pp. 202–203).

[124] O. Redon aan A. Bonger, d.d. 22 mei 1912, Bonger-archief, Rijksmuseum.

[125] K. Lilienfeld, 'Der Kunstmarkt, Bevorstehende Auktionen, Amsterdam', *Der Cicerone* 4 (1912), p. 364.

[126] 'Der Kunstmarkt, Bevorstehende Auktionen, Amsterdam', *Der Cicerone* 4 (1912), p. 404.

[127] De inleiding werd afgedrukt in de catalogus van de veiling van oude meesters. De Bois' artikel verscheen in het *Haarlems Dagblad* 22 mei 1912; geciteerd uit J. F. Heijbroek en E. Wouthuysen, *Kunst, kennis en commercie. De kunsthandelaar J. H. de Bois (1878–1946)*, Amsterdam 1993. Wat De Bois op deze veiling heeft gekocht is niet bekend; in ieder geval een pastel van Redon (*Têtes de deux figures orientales* voor f. 600,–) en tekeningen van A. Rassenfosse.

[128] 'Der Kunstmarkt, Stattgehabte Auktionen, Amsterdam', *Der Cicerone* 4 (1912), pp.450–451.

[129] *Nieuwe Rotterdamsche Courant* 15 mei 1912.
Een anonieme schrijver die enkele didactische stukken wijdde aan hoe een verzameling tot stand komt, greep de Hoogendijk-veiling aan om zijn theorieën met een directe verslaggeving uit de praktijk te illustreren:
De vorige week heeft er bij de firma Frederik Muller in de Doelenstraat te Amsterdam, een groote tweedaagsche veiling van kunstwerken plaatsgevonden, die weder uiterst leerzaam is

geweest. In de groote veilingzaal zat op een podium achter een tafel, de heer Mensing, bijgestaan door een drietal leden zijner firma. Het was een ware areopages. In de zaal op rijen stoelen, juist als in een concertzaal de kooplustigen, Directeuren van musea uit 't binnen- en buitenland, Nederlanders, Franschen, Duitschers, Engelschen, Amerikanen; kunstkenners en liefhebbers uit vele landen, schilders en schrijvers die belang in de kunstwerken stelden. De veiling is dan aanleiding voor de schrijver om zijn lezers toch vooral duidelijk te maken dat kunstwaarde moeilijk in geld te meten is: *Op de veiling Hoogendijk brachten werken van Voerman en van Karsen prijzen op, die toonden hoe men deze meesters waardeert. Daarentegen bracht een groote compositie van Jozef Israels, 'David en Saul', slechts f 1600 op omdat dit werk, ondanks zijn prachtige kwaliteiten, tot een 'vroegere' periode van Israels behoorde. Nu is er echter groote kans, dat na verloop van tijd, juist deze 'vroegere' periode van Israels weder gewaardeerd zal worden. Dan hoort men op een dag met verbazing dat een 'Saul en David' in 1912 voor slechts f 1600 verkocht voor f 100.000 is gekocht. Want dit werk bezit als schilderij kwaliteiten die men gaarne 'eeuwig' zou willen noemen; wij bedoelen, dat zij gewaardeerd zullen blijven zoolang werkelijke kenners, die boven de mode en de smaak van hun tijd staan, kunstwerken zullen blijven beoordeelen naar de waarde die in de kunstwerken schuilt, en niet in de andere dingen die met de kunst zelve niets gemeen hebben. Een staaltje van mode en gril op kunstgebied waren de prijzen die voor werken van Vincent van Gogh op deze veiling werden besteed. Een teekening in zwart krijt, voorstellende een boerin f 625; een dergelijke teekening f 1900; schilderijen van Van Gogh brachten in de duizenden op en werden door de Fransche kunstkoopers gekocht. Echter het werk dat hier van Van Gogh werd geveild, was gewoonweg afschuwelijk. Van Gogh was een man, die veel wilde maar weinig bereikte. Hij is krankzinnig geworden en heeft zich van het leven beroofd, waarschijnlijk omdat hij juist als Nietzsche kunstwerken wilde scheppen zonder door de natuur daartoe geroepen te zijn.* [...] *En het is wellicht dit, wat hem nu zoo gezocht doet zijn. Zijn werk heeft dus niet zoozeer waarde als kunstwerk, maar meer als curiositeit. Haarlemsche Courant* 31 mei 1912, derde blad, pp. 2-3.

[130] Van Wezel legateerde vervolgens in 1922 deze werken aan het Rijksmuseum waardoor indirect weer enkele werken die ooit tot de collectie Hoogendijk hadden behoord in een openbare verzameling terecht kwamen.

[131] Met dank aan dr. W. Feilchenfeldt, die mij de gegevens over Cassirer verschafte. W. Feilchenfeldt, *Vincent van Gogh and Paul Cassirer, Berlin: The reception of Van Gogh in Germany from 1901 to 1914*, Zwolle 1988; en W. Feilchenfeldt, 'Zur Rezeptionsgeschichte Cézannes in Deutschland', in: G. Adriani, *Cézanne Gemälde*, Köln 1993, pp. 293–312.

[132] J. van der Wolk, *Honderd jaar Kröller-Müller. Kröller-Müller, honderd jaar bouwen en verzamelen*, Haarlem 1988, p. 83.

[133] 'Der Kunstmarkt, Stattgehabte Auktionen, Amsterdam', *Der Cicerone* 4 (1912), p. 451. Het bericht geeft interessante informatie over prijzen en dergelijke: *Das Porträt eines Postboten wurde von einem französischen Sammler um den Preis von 11.000 fr. erstanden. Die Stilleben van Goghs erzielten 8400 fr. (Nr. 31), bzw. 6000 fr. (Nr. 27) und 5300 fr. (Nr. 28). Ein kleines Bild von Cézanne erreichte 13.500 fr.; eine Frau bei der Lampe von Gauguin 2500 fr. und ein zweites Bild desselben Meisters, ein Mädchen von Tahiti darstellend, 7600 fr. Zu den importantesten Bildern der Sammlung zählte ein grosser Renoir aus der ersten Zeit mit der Darstellung einer Badenden, der 38.000 fr. erzielte. Für einen grossen Willem Maris, 'Drei Kühe an einem holländischen Kanal', zahlte ein Amateur 43.000 fr. Ein interessanter Corot aus der ersten Periode mit der Ansicht von Soissons, ehemals in der Sammlung Desfosés, wurde von einem holländischen Amateur um 25.000 fr. erstanden. Unter den übrigen Nummern seien noch folgende notiert: Nr. 19 ein kleiner Daumier, 'Don Quichotte auf dem Marsche': 9200 fr.; Nr. 43 Willem Maris: 16.500 fr.; Nr. 348, Israels, Bildnis des Herrn Helweg: 12.500 fr.; Nr. 349 ders., Alte Frau: 11.500 fr.; Nr. 356 Jacob Maris, Ansicht von Dordrecht: 15.000 fr.*
Auch die Handzeichnungen und Pastelle dieser Versteigerung wurden zu guten Preisen verkauft. So erzielten zwei Bleistiftzeichnungen von van Gogh 1300 und 2100 fr. Die zeichnerischen Arbeiten von Odilon Redon brachten u.a. 1200 und 1700 fr. Unter den Aquarellen der holländischen Maler seien Nr. 140 Willem Maris, Zwei Kühe: 700 fr.; Nr. 394 Breitner, Pferde: 2300 fr.; Nr. 402 Mauve, Kleines Aquarell: 7300 fr.; und Nr. 404 Neuhuys, Grosses Aquarell: 10.000 fr. notiert.

[134] De veiling van de moderne schilderijen uit de verzameling Hoogendijk heeft ongetwijfeld een belangrijke rol gespeeld op de kunstmarkt. De toenemende acceptatie van werk van neo-impressionisten en Nabis bij vele verzamelaars zorgde ervoor dat niet alleen de prijzen voor het

werk van deze kunstenaars sterk stegen, maar ook die van het werk van de jongere generatie. M. Cowan Fitzgerald, 'Skin Games', *Art in America* (februari 1992), pp. 71–83 en 139–141.

[135] Alle documenten betreffende deze affaire bevinden zich in het archief van Karl Ernst Osthaus, Folkwang Museum, Essen, Duitsland. Het archief is genummerd; de correspondentie loopt van eind 1910 tot 1918; de verdeling over de verschillende jaren ziet er als volgt uit: 1911 (nrs. 15–62), 1912 (nrs. 65–93), 1913 (nrs. 96–101), 1914 (nrs. 103–115), 1916 (nrs. 118–124), 1918 (nr. 129). Niet alle brieven in de nummering betreffen de affaire maar gaan over andere zaken. De eerste vijftien nummers betreffen andere zaken; de brieven uit 1915 en 1917 ook. Van de honderd brieven waarin de affaire ter sprake komt, is het overgrote deel, namelijk 75, in 1911 en 1912 geschreven. Uit de intensiteit van de briefwisseling uit de jaren 1911 en 1912 kan men concluderen dat in deze twee jaren de belangrijkste zaken zich afgespeeld hebben. Na 1913 is de zaak in feite voor Osthaus afgedaan. Behalve de briefwisseling bevinden zich in het archief ook afschriften van de belangrijkste processtukken, zoals de kruisverhoren e.d.
Proces Komter-Van Blaaderen/Hoogendijk: *in zake Douwe Komter, kunsthandelaar, wonende te Laren (N-H), zijn handel en bedrijf uitoefenende te Amsterdam, Eischer bij exploit van dagvaarding van den deurwaarder C. A. Colder d.d. 5 december 1911, verschijnende bij den procureur Mr. H. J. Biederlack, contra I. M. Hoogendijk, echtgenoote van G. W. van Blaaderen, alsmede dezen G. W. van Blaaderen, zoo voor zichzelf als tot bijstand van zijne voornoemde echtgenoote, wonende deze gedaagden te Huizen in hunne villa genaamd 'De Maerle', 2. Johanna Maria Hoogendijk, meerderjarig en ongehuwd, wonende deze gedaagde, hebbende zij althans haar werkelijk verblijf te Bussum in het pension 'Beeresteyn', Gedaagden bij voormeld exploit van dagvaarding, verschijnende de gedaagden sub. 1. bij den procureur Mr. G. Kieberger en de gedaagde sub 2. bij den procureur Mr. L.R. Voûte.*
Zie ook: H. Hesse-Frielingshaus (hrsg.), *Karl Ernst Osthaus: Leben und Werk*, Recklinghausen 1971, pp. 148–149, 234. Brief van Komter aan Osthaus, d.d. 7 maart 1911, archief Osthaus.

[136] K. E. Osthaus, 'Cézanne', *Das Feuer* 1920–1921, pp. 81-85; in Franse vertaling opnieuw uitgegeven, P. M. Doran, *Conversations avec Cézanne*, Parijs 1978, pp. 96–101 en 205–207.

[137] Brief van Osthaus aan Komter, d.d. 8 maart 1911, nr. 18, archief Osthaus.

[138] Brief van Osthaus aan Komter d.d. 15 maart 1911, nr. 20, archief Osthaus.

[139] De Bois was in deze tijd zeer ijverig bezig, ook om werk van Van Gogh op te kopen: *'Nu mag wel eens als curiositeit gepubliceerd worden, hoe in den zomer van 1911 schrijver dezer zich tot (toen nog) mevrouw Cohen Gosschalk wendde met een nagenoeg onbeperkte volmacht van een lastgever, die juist deze collectie in haar geheel voor zijn museum wilde bezitten, maar bot ving en ondanks de inderdaad bijster hooge offerte die hij maken mocht, met een kalmen glimlach, vastberaden naar huis werd gestuurd. Een, zoo ge wilt, commercieele nederlaag, die echter mijn respect voor haar, die mijn aanbod afsloeg, nog vermeerderde.'* J. H. de Bois, 'Van Kunst en Kunstenaars' 105, *Haarlems Dagblad* maart 1918. Het zou uitzonderlijk geweest zijn als deze museumdirecteur toevallig K. E. Osthaus zou zijn geweest.

[140] Brief van Komter aan Osthaus d.d. 28 oktober 1911, nr. 46, archief Osthaus: *Verschiedene Umstände haben dazu beigetragen dass der Preis zu dem ich die Gemälde anbieten zu können hoffte, beträchtlich höher geworden ist. Erstens haben sich die Besitzer in Paris, bei den grossen Händlern nach den Preisen für Cézanne erkundigt; ferner sind sie in Contact gewesen mit modernen französischen und holländischen Künstlern bei Feststellung des Preises ungünstig beeinflusst haben. Der Gesamtpreis für sieben-und-zwanzig Gemälde ist Hundert-zehn-tausend Gulden holl.*

[141] Brief van Osthaus aan Komter, d.d. 30 oktober 1911, nr. 47, archief Osthaus.

[142] Komter deed er alles aan om Osthaus te overtuigen dat hij zeer betrokken was bij deze zaak. Op 1 november 1911 telegrafeerde hij Osthaus: *Habe Familie gesprochen; bin überzeugt mit festem Gebot zu bedeutend niedrigen Preis Erfolg zu erzielen. Advisier Ueberkunft. Komter*, nr. 48, archief Osthaus.
Osthaus telegrafeerde op 3 november terug: *Eintreffe Morgen abend Amsterdam. Doelenhotel. Osthaus*, nr. 50, archief Osthaus.

[143] Komter aan Osthaus, d.d. 11 november 1911, nr. 53, archief Osthaus. Enkele dagen vóór deze brief had Komter Osthaus al per telegram op de hoogte gebracht van de moeilijkheden die waren ontstaan: *habe Sammlung gekauft. unendliche Mühe. Verkäufer bereuen sich jetzt. versuchen durch schwere Zahlungsbedingungen Geschäft zu annulieren. um diesen entgegen zu*

kommen erbitte mir umgehend Promesse auf ultimo Dezember. Telegram Komter aan Osthaus, d.d. 7 november 1911, nr. 51, archief Osthaus. Osthaus reageerde onmiddellijk: *Ultimo Dezember einverstanden falls Bilder umgehend eintreffen. Osthaus.* Telegram Osthaus aan Komter d.d. 7 november 1911, nr. 52, archief Osthaus.

[144] Afschriften van de kruisverhoren, d.d. 5 december 1911, archief Osthaus.

[145] A. Fortlage, 'Die Internationale Ausstellung des Sonderbunds', *Der Cicerone* 4 (1912), pp. 547–557.
W. Steenhoff hield zich goed op de hoogte van de moderne ontwikkelingen en bezocht de Sonderbund-tentoonstelling. In drie artikelen in *De Amsterdammer* deed hij verslag van zijn bevindingen: 'Moderne Kunst in Keulen', 11 augustus 1912; 'Moderne Kunst in Keulen' I, 15 september 1912; II, 29 september 1912. In het tweede artikel gaat hij uitgebreid in op de voorlopers van de meest recente ontwikkelingen: Van Gogh, Cézanne en Gauguin; in het laatste artikel bespreekt hij vooral de jongste stromingen. Steenhoffs mening over het werk van Cézanne zal zeker ook gevormd zijn door zijn dagelijkse omgang met het werk in het Rijksmuseum: *Paul Cézanne. Het kan verwonderen dat deze in 't bijzonder, door de meest vooruistrevenden onder de jongeren, hun voorganger wordt geacht, de schilder die de eerste steenen legde tot de grondvesting der komende kunst. Wellicht dat zijn theorieën over de vormherleiding tot den bol en den kubus, daartoe aanleiding gaven – meer dan de praktijk. Wat ik vermoedde en verleden te kennen gaf, vond ik hier bevestigd. Tegenover Vincent van Gogh is Cézanne de kunstenaar met begrensde, zij het dan uitgelezenen, schildershoedanigheden. Een verzameling van zijn werk geeft niet een voortdurende herhaling van verrassingen als bij Vincent; het onderscheid tusschen het eene werk en het volgende bij Cézanne is gelegen in de min of meerdere mate van volwassenheid der kwaliteiten, die zij alle gemeen hebben. Want, zij het een landschap, een portret of een stilleven, het is alles uit dezelfde geesteshouding. Zijn schilderijen zijn geen werelden op zichzelf; het zijn alle proeven van een uiterst gevoelig, van een welberaden en in één lijn zelfs diepzinnend kunstenaar, wien het schilderbedrijf zijn levensstaat was. Met de eigenaardige wisselwerking van een verfijnd kleurgevoel en een neiging tot klassieke vormopvatting, werd zijn uiting een zuiverend en veredelend element in de tegenwoordige schilderkunst. In zijn objectieve waarneming vond hij nieuwe, zeer melodieuze kleurgamma's, stijlvolle vormbepalingen. Daarin is hij werkelijk modern, en kan zijn werk waardevol materiaal aandragen voor den opbouw der komende kunst.*

[146] J. Rewald, *Cézanne and America*, London 1988, p. 169; Milton W. Brown, *The story of the Armory Show*, New York 1988[2].

[147] W. Kuhn berichtte over zijn 'ontdekking' zijn mede-organisator W. Pach, die in Parijs verbleef. Deze bezocht O. Redon in december en had een interview met de kunstenaar. Gamboni publiceerde het oorspronkelijke interview en een Franse vertaling in: D. Gamboni, *La plume et le pinceau: O. Redon et la littérature*, Paris 1989, pp. 316–320.

[148] De catalogus van de Armory Show vermeldt O. Redon onder de nummers 271 t/m 308. De nummers 291, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 301, 302, 302 waren afkomstig van J. H. de Bois, terwijl hij ook een exemplaar van het door hem uitgegeven volledige grafische oeuvre van Redon ter verkoop aanbood. Brown, *op.cit.* (noot 146), pp. 205–309 en 328; Heijbroek en Wouthuysen, *op.cit.* (noot 65), pp. 43–44.

[149] De laatste brief van Osthaus aan Komter dateert van 18 mei 1918: *Sehr geehrter Herr Komter, Bei unserer Korrespondenz im Juli 1916 hatte ich die Hoffnung, in absehbarer Zeit nach Holland zu kommen. Leider zerschlug sich dies und so blieb denn die Angelegenheit in der Schwebe. Sähe man ein Ende des Krieges ab, so würde ich eine Reise nach Amsterdam ins Auge fassen, um dort die Angelegenheit mit Ihnen zu erledigen. So aber weiss ich nicht, wann ich abkommen kann. Dass ich die javanischen Skulpturen vor einer endgültigen Entscheidung gern sehen würde, werden Sie verstehen. Ich sehe aber andererseits ein, dass ich Ihnen den Verkauf nach Amerika nicht verlegen sollte, ohne mich endgültig für die Annahme zu entscheiden. So will ich dies denn tun, und ich bitte Sie, die Skulpturen einstweilen für mich in Verwahr zu halten. Sobald ich kann, werde ich nach Amsterdam kommen, um sie dort anzusehen und mit Ihnen über die Versendung zu sprechen. Ich danke Ihnen für diese Erledigung der Angelegenheit und behalte mir meinerseits vor, Ihnen später etwas aus meiner Sammlung zur Verfügung zu stellen, was Sie vielleicht nützlich verwerten können. Interessieren würde es mich aber, was nunmehr aus der Cézanne-Sammlung geworden ist. Ein schlechtes Geschäft war es jedenfalls nicht für Herrn van Blaaderen, dass er den Kaufvertrag zerriss. Sehr ergebenst Osthaus.* Nr. 129, archief Osthaus.
Zie ook over D. Komter: H. van Calcar, 'In het

atelier van de schilder XI: D. Komter', *Dagblad De Gooi en Eemlander*, ongedateerd; J. P. Koenraads, *Gooise Schilders*, Amsterdam 1969, pp. 50–54; H. P. Bremmer, die Komter schilderlessen gaf, besprak werken van Komter in zijn tijdschrift *Beeldende Kunst* 19 (1932) nr. 21; 21 (1934) nrs. 6 en 9; 22 (1935) nr. 7; 23 (1936) nrs. 6 en 10. Zie ook: 'Tentoonstelling Verzameling D. Komter', *De Veilingbode 2* (1924) nr. 6 [augustus], ; 'Verzameling D. Komter', *De Veilingbode* 4 (1926) nr. 1 [februari], 'Verzamelingen D. Komter', *De Veilingbode* 4 (1926) nr. 2 [april].
Bij de opening van de kunsthandel van D. Komter in Amsterdam in 1906 schreef zijn latere rivaal J. H. de Bois een uiterst beminnelijke recensie: De Walportsheim [= J. H. de Bois], 'Aanteekeningen over Kunst LXIX: Kunsthandel D. Komter', *De Telegraaf*, 18 februari 1906.
Uit verschillende bronnen kan worden afgeleid dat vele werken, vooral van moderne kunstenaars, in de familie zijn gebleven. J. H. de Bois vermeldt in zijn *Tweemaandelijks Bulletin* 2 (1919) nr. 5 (9 oktober): *landschapsschilderijen van Rops komen eveneens zelden voor. Een aantal jaren geleden werd er bij Muller een geveild uit de nalatenschap van Hoogendijk, dat toen voor een betrekkelijk klein bedrag naar Duitschland verhuisde (in de collectie von Reber)*. Welke veiling De Bois hier op het oog heeft, is niet duidelijk geworden.
In *Isographieën. Systeem W. van Meurs, volledige geïllustreerde catalogus*, Amsterdam z.j., wordt een tekening van C. Corot afgebeeld (*Landschap*) die, volgens een afbeelding in *De Hollandsche Revue* 23 (1916) p. 626, afkomstig is uit de collectie Hoogendijk.

[150] Heijbroek (m.m.v. Henkels), *op. cit.* (noot 84), pp. 202 e.v.

[151] Piet Mondriaan aan S. B. Slijper, d.d. 14 maart 1917: *Cher Ami, ik was gisteren in Amsterdam en liep te veel zoodat ik weer rust moet nemen met mijn voet. Ik hoorde dat de collectie Bremmer in 't R.museum hangt en daaronder dat ding van mij. Je gaat dus wel eens kijken als je in Amsterdam bent. Maar ik kom je begin volgende week nog goeden dag zeggen. Au revoir. Piet.* Archief Slijper, Haags Gemeentemuseum.

[152] K. Niehaus, 'Paul Cézanne en Vincent van Gogh in het Rijksmuseum', *Elsevier's Geïllustreerd Maandschrift* 28 (1918) dl. 55, pp. 149–152.

[153] Kranenburg aan Van Riemsdijk, d.d. 24 november 1917, archief Rijksmuseum, dossier Hoogendijk.

[154] Van Riemsdijk aan Kranenburg, d.d. 26 november 1917, archief Rijksmuseum, dossier Hoogendijk.

[155] Kranenburg aan Van Riemsdijk, d.d. 27 november 1917, archief Rijksmuseum, dossier Hoogendijk.

[156] De schilder A. C. Willink (1900–1979) herinnerde zich vele jaren later nog welke diepe indruk de presentatie in de Drucker-zalen op hem als H.B.S.-scholier maakte: *Een paar jaar later echter kreeg mijn belangstelling – want liefde is een te groot woord voor een hardblokkende H.B.S.scholier – nieuwe brandstof. In de benedenzalen van de Drucker-uitbouw van het Rijksmuseum was een tentoonstelling ingericht van de prachtigste Cézannes die men zich kan indenken. De nadruk was overweldigend. Nu in 1950, en 34 jaar later, kan ik mij nog verschillende landschappen herinneren. Geen impressionistische sereniteit, maar een wild, voor mijn toenmalig gevoel ongelooflijk gedurfd koloriet, hard, dreigend, adembenemend. Terwijl mijn vader bij de kubisten, zoals de meeste bezoekers, hoogst vermaakt en onbezorgd gelachen had, werd hij hier werkelijk kwaad. Tenslotte richtte zijn boosheid zich, omdat ik deze voor mij toen totaal onbekende schilder wilde verdedigen, ook op mij.* Carel Willink, *De schilderkunst in een kritiek stadium*, Amsterdam 1981, p. 42 (eerste druk 1950). Met dank aan dr. A. Huussen.
Theo van Doesburg herinnerde zich vele jaren later nog het belang dat het werk van Cézanne voor zijn eigen ontwikkeling had gehad:
Februari '29.
Cézanne was feitelijk een veel rijkere bron van mogelijkheden dan Picasso. Cézanne is puur en veelzijdig. Bovenal eerlijk en een pionier van het witte schilderij. Zijn factuur is nooit burgerlijk of zelfgenoegzaam. Steeds ingehouden, zoo als in Parijs de taxichauffeurs besturen. Steeds met den rem in de hand. Mijn Stillevens uit 1916 waren de consequenties van het Cézannisme.
Eerlijk beelden construeeren met de kleur op het witte linnen, materie tegen materie. In Cézanne schuilen honderd mogelijkheden. Léger, de beste der neo-kubisten moet ook bij Cézanne z'n aanloop genomen hebben. Althans voor zoover het eerlijk is. 'Uit de dagboeknotities van Theo van Doesburg', *De Stijl*, dernier numéro 1932, p. 24. Zie ook: H. L. C. Jaffé, *Theo van Doesburg*, Amsterdam 1983, p. 23.

[157] C. Veth, 'Druckeruitbouw', *Elsevier's Geïllustreerd Maandschrift* 29 (1919) dl. LVIII, p. 72. Ook De Bois ging uitvoerig in op de grote presentatie van werken van Cézanne in de Drucker-uitbouw van het Rijksmuseum tijdens

de Eerste Wereldoorlog: *Niet dan nà 1899 kwam er publiekelijke belangstelling voor Cézannes werk. Zijn vriend Choquet was gestorven en in diens nalatenschap werden een groot aantal werken van Cézanne onder tamelijke belangstelling verkocht. Het succes was uitgebleven en dit had den kunstenaar gehinderd, doch niet geschaad. Hij was materieel onafhankelijk geweest en kon wachten. Hoe nu een dertigtal werken der modernen naar Holland verzeild raakte, daarover een volgend maal.* J. H. de Bois, 'Van Kunst en Kunstenaars' 105, *Haarlems Dagblad* maart 1918.
De Bois kwam zijn belofte niet na. Bij mijn weten heeft hij het 'verhaal' over de werken van Cézanne uit de Hoogendijk-collectie nooit gepubliceerd.

[158] Kranenburg aan Van Riemsdijk, d.d. 13 mei 1920, archief Rijksmuseum, dossier Hoogendijk. Op 20 mei ondertekende mevrouw Van Blaaderen een ontvangstbewijs van het Rijksmuseum voor 27 schilderijen van Cézanne.

[159] Rewald, *op.cit.* (noot 146), pp. 268–272.

[160] R. Gimpel, *Diary of an Art Dealer*, Londen 1966, p. 136.

[161] H. Greenfield, *The Devil and dr. Barnes*, New York 1987. Rewald, *op. cit.* (noot 146), pp. 270–272, beschrijft de moeizame manier waarop Durand-Ruel Barnes volledig moest overtuigen van het belang van deze werken. Volgens Rewald is de rekening voor de aankoop van de Cézanne's door Durand-Ruel gedateerd op 9 juli. Barnes wilde echter veel meer weten over de herkomst van de werken, waarop Durand-Ruel informatie ging inwinnen. Van wie hij zijn informatie kreeg is niet bekend. De informatie die hij tenslotte naar Barnes stuurt, ademt al geheel en al de mythevorming rond de verzamelaar Hoogendijk:
I have just received the history of the Cézanne's which you bought. A dutch amateur, Mr. Hoogendijk, purchased these paintings in Paris over twenty years ago. Nobody knows exactly what he paid; the amount must have been small, but was then considered very high. Mr. Hoogendijk was not quite sound in mind and spent part of his time in a sanatorium up to his death. His pictures were kept in the Rijksmuseum where they were admired by all visitors for many years. It was generally thought that they belonged to the museum and people were surprised when they heard that they had been purchased from the heirs by a foreign syndicate. The Cézannes were exhibited in the Rijksmuseum in the modern paintings section. (Durand-Ruel aan Barnes, d.d. 30 juli 1920). In volgende brieven geeft Durand-Ruel nog meer inlichtingen: *It is stated that members of his family had him interned in an insane asylum for wasting his fortune. I have no proof of this, but it is certain that he lived in a sanatorium until his death* [...]. *The thirteen paintings by Cézanne were bought by Vollard from the artist himself and sold by him to mr. Hoogendijk more than twenty years ago; as we wrote you before, they have hung ever since in the Rijksmuseum. There cannot be the slightest doubt as to their genuineness.* De dertien werken van Cézanne die vervolgens naar Philadelphia werden verscheept waren alleen stillevens en landschappen. Cézanne's *Jongen met het rode vest* (afb. 65) uit de Hoogendijk-collectie moet door Barnes op een later tijdstip aan zijn collectie zijn toegevoegd. Zie voor de verkoop van andere werken van Cézanne uit de Hoogendijk-collectie door het Parijse syndicaat: Venturi, *op. cit.* (noot 3), p. 399.

[162] *J.H. de Bois' Tweemaandelijksch Bulletin* jrg. 3, nr. 4 (1 augustus 1920), p. 3.
J.F., 'Het verzamelen van moderne schilderijen', *De Veilingbode* 4 (1926) nr. 8 [december]: *Kapitalen werden indertijd betaald voor werken van Jaap, Willem en Thijs Maris. De groote verzameling Cézanne's (Collectie Hoogendijk) werd echter naar Frankrijk verkocht.*

[163] D. Klomp, *De Bergensche School*, Amsterdam 1942, pp. 57–64; A. Venema, *De Bergense School*, Baarn 1976, pp. 83–93.
Klomp publiceerde de roddeltjes en cafépraat over G. W. van Blaaderen en de collectie Hoogendijk zonder iets te controleren. Venema geeft Klomps mythevorming hilarische proporties!

[164] Sluyters maakte twee voorstudies voor het schilderij. In het ene (afb. 175) – een ruimtestudie zonder de kinderen – liet hij de werken die aan de muur hangen heel duidelijk uitkomen: v.l.n.r. H. de Toulouse-Lautrec, *Partie de Campagne*, uit: *L'Album d'estampes originales de la Galerie Vollard*, 1897 (lithografie, 37 x 48,8 cm); P. Cézanne, *Stilleven met flessen*, Stedelijk Museum Amsterdam; V. van Gogh, *Citroenen en blauwe handschoenen*, particuliere collectie; P. Cézanne, *Mont Sainte-Victoire*, Stedelijk Museum Amsterdam; P. Cézanne, *Bloemen in een blauw vaasje*, particuliere collectie. In de tweede studie (afb. 176) werkte hij de totale compositie – mèt de kinderen – verder uit. Opvallend is de prominente positie van de piano: Tom ontwikkelde zich tot een uitmuntend pianist.
A. Hopmans, *Jan Sluyters (1881–1957), aquarellen en tekeningen*, Zwolle 1991, pp. 163–65, cat.nrs. 111–112a.