

Wiepke Loos

## Cornelis Kruseman, predikend in de woestijn

Na ruim dertig jaar als bruikleen een spaarzaam verlicht transept van de St. Lambertuskerk te Etten-Leur te hebben gesierd, keerde in maart 1991 een groot schilderij met een bijbelse voorstelling naar het Rijksmuseum terug.<sup>1</sup> Het gaat om de uit 1830 daterende zogenaamde '*Graflegging van Christus*' (afb. 1), vervaardigd door de in zijn tijd beroemde kunstenaar Cornelis Kruseman (1797-1858).<sup>2</sup> Hiermee stelt het museum weer het enige religieuze tafereel van een Noordnederlandse kunstenaar uit de periode van de romantiek tentoon, dat zijn collectie rijk is.<sup>3</sup> Deze gebeurtenis was de aanleiding om in dit speciale *Bulletin* nader in te gaan op Krusemans oeuvre, en in het bijzonder op zijn schilderijen met bijbelse onderwerpen. Dat dit specifieke genre niet de zonnigste kant van Krusemans carrière betreft, doet de titel boven dit artikel wellicht reeds vermoeden. Terwijl de kunstenaar vanaf het begin van zijn loopbaan (omstreeks 1820) tot aan zijn dood gepreoccupeerd schijnt te zijn geweest met verheven, aan het evangelie ontleende onderwerpen, ontving hij relatief weinig opdrachten in deze richting. Liever vroeg men hem als portret-, genre- of historieschilder. Het 'bijbels-historieel' behoorde weliswaar ook tot het terrein van de historieschilder, maar in het protestantse Noord-Nederland onder de Oranjevorstten Willem I en Willem II bestond meer belangstelling voor de verbeelding van de vaderlandse geschiedenis, dan voor illustraties van de Heilige

Schrift.<sup>4</sup> Des te tragischer is het dan ook, dat Krusemans hoofdwerk in zijn favoriete genre, de door Willem II bestelde levensgrote *Johannes de Doper, predikend in de woestijn* (1847), de kunstenaar welhaast meer kritiek dan lof heeft bezorgd. Daar komt nog bij, dat het doek door een slechte schildertechniek reeds spoedig na ontstaan in verval is geraakt en men het in 1971 uiteindelijk heeft vernietigd.<sup>5</sup> Hetzelfde lot was overigens ook Krusemans enige echte *bataille*, de eveneens voor Willem II geschilderde *Slag bij Boutersem* beschoren, een stuk waar de kunstenaar van 1831 tot 1838 aan had gewerkt.<sup>6</sup> Naast het oordeel van zijn tijdgenoten over Krusemans al dan niet juiste interpretatie van de bijbel in zijn religieuze voorstellingen, speelde bij de waardering ervan ook de kwestie van smaak. Wanneer we de contemporaine kunstkritiek er op naslaan, blijkt dat men destijds vaak evenveel moeite had met de wat slappe composities en de larmoyante taferelen, als de beschouwer nu. Stilistisch gezien vertoont het werk bovendien de sporen van een uit de hand gelopen bewondering voor en navolging van Rafaël. Zijn bijnaam 'de Italiaanse Kruseman' (hem ook gegeven om hem te onderscheiden van zijn neef, de historieschilder Jan Adam Kruseman) kwam hem toe: hij verbleef twee keer langdurig in Italië en specialiseerde zich in de schildering van pittoreske Italiaanse volkstaferelen. De voorspelling in een in 1823 aan de jonge Kruseman opgedragen

Afb. 1 (onder). Cornelis Kruseman, *De 'Graflegging van Christus'*, 1830. Olieverf op doek, 330 × 290 cm. Rijksmuseum, Amsterdam.

Afb. 2 (p. 467, links). Cornelis Kruseman, *'Godsvrucht'*, ca. 1823. Olieverf op doek, 153 × 122,5 cm. Rijksmuseum, Amsterdam.

Afb. 3 (p. 467, rechts). Cornelis Kruseman, *De kruisdraging*, 1851. Olieverf op doek, 300 × 198 cm. St. Jozefkerk, Utrecht (bruikleen van Rijksmuseum Het Catharijneconvent, Utrecht).



'liertzang', dat hij eens de 'Rafaël van Nederland' zou zijn, is echter niet uitgekomen.<sup>7</sup> Binnen de Nederlandse kunstgeschiedenis geldt Cornelis Kruseman als een fenomeen: vrijwel altijd wordt hij naast zijn in Frankrijk werkende landgenoot Ary Scheffer opgevoerd als de enige serieuze Noordnederlandse vertegenwoordiger van het religieuze genre in de negentiende eeuw.<sup>8</sup> Voorts bevatte zijn oeuvre, vooral zijn portretten, goede schilderkunstige kwaliteiten en het is recent nog eens aangetoond dat Kruseman maatschappelijk gezien een geslaagd figuur is geweest en een belangrijke positie bekleedde binnen het kunstleven van zijn tijd.<sup>9</sup> Zo bevinden zich in de collectie van het Rijksmuseum behalve de genoemde *'Graflegging'* nog veertien andere voorbeelden van zijn kunnen, waaronder de in 1824 op Italiaanse bodem ontstane *Godsvrucht* (afb. 2) en het grote historiestuk *Philips II in Vlissingen*



bij zijn vertrek uit de Nederlanden in 1559 uit 1832.<sup>10</sup>

Om de bijbelse voorstellingen van de kunstenaar thans te beschrijven op basis van nog bestaande voorbeelden, blijkt onmogelijk. Van het geringe aantal overgebleven stukken zijn voornamelijk alleen de *'Graflegging'* en de moeilijk zichtbare, hoog in een kerk opgehangen *Kruisdraging* (afb. 3) te achterhalen. Om toch een idee te krijgen van zijn productie op dit gebied, zijn we aangewezen op de schriftelijke overlevering.

#### De Amsterdamse jaren en de eerste Italiaanse reis

Cornelis Kruseman werd op 25 september 1797 in Amsterdam geboren, als zoon van de apotheker Alexander Hendrik Kruseman en diens echtgenote Cornelia Bötger. Op 6 oktober van hetzelfde jaar werd hij (aan huis) Evangelisch Luthers gedoopt.<sup>11</sup> Over de sfeer



Afb. 4. Cornelis Kruseman, 'Huiselijk geluk', 1817. Olieverf op paneel, 49,5 × 40 cm. Rijksmuseum, Amsterdam.



in het ouderlijk huis schreef Krusemans biograaf Van Westrheene in 1859 in de *Kunst-kronijk*: *In de woning en in het gemoed der ouders heerschte die stille godsdienstige zin, welke het kenmerk uitmaakt van den stand, waarin Néerland's vroed- en vroomheid bij voorkeur kan geheeten worden bewaard te blijven. De invloed, door eene geloovige christelijke moeder in haren huiselijken kring uitgeoefend, deed zich ook bij den knaap gevoelen en de sporen daarvan gingen zijn gantsche leven lang niet verloren, vertoonden zich telkens weder in de zucht van de kunstenaar om zijn talent te wijden aan voorstellingen aan het Evangelie ontleend, – in zijne vurige, nooit geheel bevredigde begeerte om die onderwerpen te behandelen met al de waardigheid en verhevenheid, welke zij vereischen.*<sup>12</sup> Al op jonge leeftijd kreeg Cornelis tekenles, met als eerste leermeesters de portretschilders Charles Howard Hodges (1764–1837) en Petrus Antonius Ravelli (1788–1861). Vanaf zijn veertiende jaar bezocht hij de Amsterdamse

Stads Teeken-Akademie, waar hij in 1814 zijn eerste onderscheiding ontving. In hetzelfde jaar debuteerde hij op de Tentoonstelling van Levende Meesters in Amsterdam met een aantal portretten en een academiestudie, waarna hij in 1816 naast portretten ook twee genrestukken toonde.<sup>13</sup> Het jaar daarop in Den Haag hingen niet minder dan vier genreschilderijtjes van zijn hand, waaronder 'Huiselijk geluk' dat in het Rijksmuseum is terechtgekomen (afb. 4).<sup>14</sup> In de *Algemeene Konst- en Letterbode* oordeelden men in 1817 dat er wat betreft Krusemans genrestukken (*zoo natuurlijk in schikking en bewerking*) weinig te wensen over bleef.<sup>15</sup> Eén van zijn inzendingen naar de tentoonstelling van 1819 in Den Haag, was de voorstelling van een oude blinde man bij kaarslicht.<sup>16</sup> Dit genrestuk, waarvan de huidige verblijfplaats onbekend is, werd door koning Willem I als geschenk voor zijn gemalin aangekocht.<sup>17</sup> Later is verondersteld dat de kunstenaar zoveel succes oogstte met deze kaarslicht-scène, dat verschillende liefhebbers dergelijk werk bij hem bestelden. Omdat voor Kruseman niet het licht-effect maar de oude bedelaarskop de hoofdzaak van het schilderij zou zijn geweest, is hij hier echter nooit op ingegaan.<sup>18</sup>

Na deze veelbelovende start voor een loopbaan als genreschilder en portrettist, trad in 1820 een verandering op in het patroon: als bewijs van *zijn vurige zucht om zich boven het alledaagsche te verheffen*, zond de kunstenaar twee bijbelse voorstellingen in naar de Amsterdamse tentoonstelling.<sup>19</sup> Het waren een *Johannes de Doper* en een *Maria Magdalena*, beide levensgrote figuren (verblijfplaatsen onbekend).<sup>20</sup> Over de ontvangst van deze werken hoefde Kruseman niet te klagen, vooral de *Johannes* werd zeer goed bevonden vanwege de tedere gelaatsuitdrukking en de voltooide schildering.<sup>21</sup> Het was dit schilderij, dat het in 1823 verschenen lofdicht uitlokte, waaruit hierboven reeds werd geciteerd.<sup>22</sup>

In hetzelfde jaar 1820 kwam het derde deel van de *Geschiedenis der Vaderlandsche Schilderkunst* van Van Eijnden en Van der Willigen uit, speciaal gewijd aan de eigentijdse meesters, en nog net kon de *Johannes de*

Afb. 5. Cornelis Kruseman, Zelfportret met schildersbaret, 1820. Potlood en bistre, 136 × 107 mm. Rijksprentenkabinet, Amsterdam.

Afb. 6 (onder). Cornelis Kruseman, Portret van dr. G. A. N. Allebé als jongetje, ca. 1818. Zwart en rood krijt, grijs gewassen, 252 × 187 mm. Rijksprentenkabinet, Amsterdam.



Doper uit dat jaar worden besproken. We lezen dat het schilderij *zachte aandoeningen* wekte, door *het edele bevallige en den heiligen eerbied* die er uit sprak.<sup>23</sup> Krusemans getekende zelfportretje dat bij de tekst werd gereproduceerd, toont een zelfverzekerde jonge man, getooid met een Rembrandtieke schildersbaret (afb. 5).<sup>24</sup> De professionele erkenning die Kruseman in deze tijd onderzond, blijkt tevens uit het gegeven dat hij sinds 1817 al leerlingen had, onder wie zijn reeds genoemde neef Jan Adam Kruseman.<sup>25</sup> Ook gaf hij tekenlessen, zoals aan Gerard Allebé (de vader van de latere kunstschilder en directeur van de Rijksacademie, August Allebé), als acht- of negenjarig jongetje (afb. 6). Uit biografische notities over Gerard Allebé blijkt dat deze zijn leermeester in diens ouderlijke woning bezocht, op de hoek van het Singel en de Warmoesgracht.<sup>26</sup> Vanuit dit huis verliet Cornelis Kruseman op 15 september 1821 zijn vaderland om zijn eerste, ruim drie jaar durende studiereis naar Italië te ondernemen. Terwijl onder koning Lodewijk Napoleon, die van 1806 tot 1810 in ons land regeerde, verschillende jonge Nederlandse kunstenaars als *pensionnaires* in Parijs en Rome hun studie hebben voortgezet, waren er omstreeks 1820 nauwelijks Hollanders die Rome bezochten.<sup>27</sup> Kruseman moet dus echt gemotiveerd zijn geweest om als een van de weinigen – en op eigen kosten – aan dit avontuur te beginnen.<sup>28</sup> Doel van de reis, vertelde hij zelf aan het begin van zijn in 1826 uitgegeven reisverslag, was de verdere vorming van zijn persoonlijkheid en zijn kunstenaarschap.<sup>29</sup> Of zijn wens Italië te bezoeken daarbij speciaal gericht was op een *ernstige studie op het gebied der ideële schildering*, zoals Knoef het in zijn opstel over Kruseman stelde, kan men niet opmaken uit zijn eigen relaas.<sup>30</sup> Wel noteerde de kunstenaar in zijn interessante reisherinneringen tal van wetenswaardigheden over zijn tocht naar het zuiden (via Brussel, Parijs en Zwitserland), over zijn verblijf in Rome en de van daaruit gemaakte uitstapjes, over de kunstschatten die hij zag, de collega's die hij ontmoette en over de schoonheid van het land en zijn bevolking. Ook de lange terugreis over Venetië, via Wenen en door Duitsland

werd uitvoerig beschreven. Weinig leert het verslag ons echter over de idealen van de jonge kunstenaar.

Een enkele keer vertelt Kruseman een anekdote over de religieuze gebruiken in het roomse land. Nog voor hij op 13 februari 1822 uiteindelijk de hoofdstad bereikte, zag hij in Bologna, behalve de oude Italiaanse meesters in het museum, *een van die schilderachtige tooneelen, waartoe het heerschende geloof in dit land zo menigmaal aanleiding geeft.*<sup>31</sup> Het betrof een begrafenisstoet, begeleid door een groep kapucijner monniken. *Hoe weinig achting deze monniken anders ook mogen inboezemen, meende Kruseman, zij hebben toch de verdienste, van uitnemend geschikt te zijn voor de stoffering van schilderijen, gelijk zich daarom dan ook vele oude meesters met voordeel wisten te bedienen.*<sup>32</sup> Later, in 1824, had hij in het Vatikaan een ander soort ervaring: arme mensen werd daar de toegang tot het museum geweigerd vanwege hun lompe schoenen, terwijl monniken, met minstens even armoedig schoeisel, altijd naar binnen mochten gaan. Dit voorval vervulde Kruseman met een diep gevoel van afschuw en medelijden.<sup>33</sup> Elders heeft hij het nog over het goed en kwaad der jezuïeten en andere geestelijken, maar zijn eigen godsdienstige opvattingen blijven buiten beschouwing.<sup>34</sup>

Op artistiek gebied was Italië voor Kruseman uiteraard 'het beloofde land', en hij gaat in zijn aantekeningen dan ook uitgebreid in op de vele door hem geobserveerde monumenten van kunst – zowel uit de oude, als uit de modernere tijd. Het meest bewonderde hij Rafaël, die de verheven waarheid in de natuur had weten op te sporen en weten zichtbaar te maken. Hoewel ook andere oude Italiaanse meesters de revue passeren, loopt de confrontatie met Rafaël als een rode draad door Krusemans reisverslag. Nog maar net in Rome schreef hij op 10 maart 1822: *Thans wil ik beproeven mijne opmerkingen, aangaande de voornaamste helden uit de kunst, een weinig uiteen te zetten, en billijkerwijze beginnen met Raphaël.*<sup>35</sup> Na twee aan zijn held gewijde dichtregels (*Zoo ver 't gelouterd goud het zilver gaat te boven, / Doet hij door zijnen gloed der andren glans verdoo-*

*ven*) volgt dan een van de lange passages waarmee hij de renaissance-kunstenaar eert. Op een ander moment schreef hij als samenvatting van Rafaëls talent: *De waarheid tot grondslag nemende, bereikte Raphaël vooral het doel der kunst, altijd door natuurlijk schoone, nooit door gezochte of gepijnigde zamenstellingen. In ieder beeld kan men, in de beweging van al de deelen, de vereischte kenmerken van iedere handeling en gewaarwording bespeuren, terwijl, door zijn goeden smaak, aan het geheel eene ongedwongene bevalligheid en onnavolgbare harmonie werd bijgezet.*<sup>36</sup> Tevens onderkende Kruseman het voorrecht van de Italiaanse kunstenaars, zich bij hun voorstellingen immer te kunnen bedienen van de schilderachtige kwaliteiten van het land zelf en de mooie modellen uit het volk.<sup>37</sup>

Na al deze pracht met eigen ogen te hebben aanschouwd, aanvaardde Kruseman op 7 november 1824 de terugreis naar huis, om op 6 februari van het volgende jaar Amsterdam weer te bereiken. Onder de vrienden en bekenden in Rome van wie hij afscheid moest nemen, bevond zich ook de Nederlandse beeldhouwer Louis Royer. In zijn gezelschap had Kruseman onder meer Napels bezocht, en aan hun vriendschap herinnert een in 1824 in Rome door de beeldhouwer vervaardigd borstbeeld van Kruseman (thans in het Haags Gemeentemuseum).<sup>38</sup> Maar om terug te komen op Krusemans eigen kunstenaarschap: wat was de oogst van zijn Italiaanse reis?

### Terug in Nederland

Aan ijver had het de kunstenaar in Italië niet ontbroken en de schat aan meegebrachte tekeningen en studies was groot.<sup>39</sup> Hoe het hem als schilder was gegaan, had men reeds op de Amsterdamse tentoonstelling van 1824 kunnen zien, waarnaar hij vanuit Rome vijf werken had ingezonden.<sup>40</sup> Zelf bracht hij in 1825 nog eens drie schilderijen mee terug, die eveneens in Amsterdam werden geëxposeerd.<sup>41</sup> Kwantitatief was dit resultaat nogal mager en voor diegenen die Kruseman toen al als schilder van (gewijde) historische tafereelen hadden willen zien, zelfs teleurstellend. Van de acht Italiaanse stukken die hij

Afb. 7. Litho naar het schilderij van Cornelis Kruseman, 'Belisarius bedelende' uit 1824. Rijksprentenkabinet, Amsterdam.



toonde, waren er slechts twee met een enigszins verheven inhoud: in 1824 de *Belisarius bedelende*, thans bekend door een litho die naar het schilderij gemaakt werd (afb. 7), en in 1825 de aan de achttiende-eeuwse schrijver Florian ontleende scène *Nephtalis, een Israëlitisch meisje lavende* (verblijfplaatsen onbekend). Voor de rest bleek Kruseman zich te hebben ontwikkeld als vertolker van glad geschilderde Italiaanse volkstaferelen in de trant van zijn gevierde Franse tijdgenoot Léopold Robert.<sup>42</sup> Deze was van 1818 tot 1832 werkzaam in Rome en heeft kennelijk grote invloed op de Hollander uitgeoefend tijdens diens Italiaanse verblijf. Misschien

zegt het iets dat juist de *Belisarius* en de *Nephtalis* werden aangekocht door respectievelijk koning Willem I en zijn echtgenote. Maar ook was er een publiek voor de 'Italiaanse Kruseman' en voortaan vormden de sentimentele genretaferelen een vast onderdeel van zijn repertoire.

Het enige ons bekende schilderij uit Krusemans Romeinse jaren met een uitgesproken religieus karakter is zijn 'Godsvrucht', het grote figuurstuk in het Rijksmuseum met de groep knielende Italiaanse landlieden in een bos (afb. 2).<sup>43</sup> Een bijbelse voorstelling is het niet, maar wel een eigentijdse bijdrage aan de traditie van het devotiestuk. Duidelijk is

Afb. 8. Cornelis Kruseman, 'Een van zin', 1830. Olieverf op doek, 102 x 120 cm. Rijksmuseum, Amsterdam.



het in ieder geval, dat de kunstenaar in deze vrome voorstelling heeft getracht een hogere waarde uit te drukken dan die van de alledaagse werkelijkheid. En meer dan in zijn andere genretaferelen, zien we hier een onhollands koloriet en een nauwelijks verholven poging om de grandeur en bevalligheid van zijn geliefde Rafaël te evenaren. Bijna symbolisch is het in dit verband, dat het op de 'Godsvrucht' voorgestelde devotieprentje een reproductie naar Rafaëls *Madonna della Sedia* betreft. Vermoedelijk heeft Kruseman het schilderij in 1823 gemaakt en naar zijn ouderlijk huis in Amsterdam gestuurd.<sup>44</sup> Zonder dat het verder tentoongesteld is geweest, werd het in 1824 voor het hoge bedrag van f 1200,- voor het Rijk aange-

kocht, *zoo wel voor de verdiensten van dit schilderstuk als ook ter aanmoediging van een jong kunstenaar die buiten kosten van 's lands wege zich naar Italië begeven heeft om zijn talent verder uit te breiden en te volmaken.*<sup>45</sup> Gedurende de eerste jaren na zijn terugkomst – sinds 1826 gevestigd in Den Haag – maakte Kruseman zich voornamelijk verdienstelijk als portrettist. De Italiaanse tafereelen die hij in ons land bleef schilderen, met als belangrijkste voorbeelden *De Legende* uit 1827 (Haarlem, Teylers Museum) en 'Een van zin' uit 1830 in het Rijksmuseum (afb. 8), boetten in aan expressie en komen fabrieksmatig over.<sup>46</sup> Pas in 1828 (op de Amsterdamse tentoonstelling) waagde hij het weer met een ideële schildering naar buiten te tre-



den.<sup>47</sup> Het betreffende stuk, een *Heilige Familie* (verblijfplaats onbekend), kennen we alleen uit een verslag van de tentoonstelling, waarin het zeer ongunstig werd beoordeeld. De anonieme criticus vond het een onnatuurlijk geheel, en het moet schrijnend voor de kunstenaar zijn geweest, als een slechte navolger van Rafaël te worden afgeschilderd: *En, waarlijk, wanneer men zich de zoo krachtige, zoo natuurvolle, zoo doelmatige, zoo meesterlijke behandeling van Rafaël voor den geest haalt, kan men niet gemakkelijk in deze soort van voorstellingen voldaan worden [...]. Dit stuk van Kruzeman helt over naar het doodgewerkte en tamme, omdat hij de uitvoering van Rafaël en de smeltende manier van Carlo Dolci heeft willen naarvolgen [...]. Aan Kruzeman is het niet eigen de manier van Rafaël en die van anderen te kunnen naarvolgen; hetgeen wij ook geenszins hem, of eenigen anderen onzer jonge Kunstenaars willen aangeraden hebben [...]. De Ouden zochten hunne modellen in de natuur, thans wil men die modellen in onze voorgangers vinden.*<sup>48</sup> Opvallend is dat ook de vier andere door Kruseman ingezonden schilderijen – drie portretten en een *Vrouw van Albano met haar twee kinderen* – naar het oordeel van de criticus niet aan de verwachtingen voldeden, vanwege het gekunstelde karakter en de harde kleuren.<sup>49</sup>

In 1830 beproefde Kruseman wederom het 'bijbels historieel' met een *Bewening van Christus*, een imposant religieus tafereel van ruim drie meter hoog en bijna twee meter breed, dat vanaf het moment van ontstaan onder de onjuiste titel '*Graflegging van Christus*' bekend is geweest (afb. 1).<sup>50</sup> De voorstellingswijze van het bijbelse onderwerp, ontleend aan Mattheüs xxvii:57–60, is geheel geïnspireerd op de voorbeelden van de oude Italiaanse meesters. Elf levensgrote figuren, met het dode lichaam van Christus centraal, bevolken het toneel tegen de achtergrond van een begroeide rotsparthij links, een palmboom rechts en een gebergte in de verte. De hoofdpersonen zijn volgens hun karakteristieken weergegeven en kunnen daardoor allen worden geïdentificeerd. Uit een beschrijving van Van Westrheene en uit een catalogustekst uit 1880, blijkt echter dat er

oorspronkelijk op de '*Graflegging*' twaalf figuren voorkwamen.<sup>51</sup> De thans ontbrekende persoon is Maria, de moeder van Jacobus, het gelaat met beide handen bedekkend. Zij zou links op het tweede plan te zien zijn geweest, rechts van de staande vrouw (de moeder van de zonen van Zebedeus) bij wie het kleine jongetje troost zoekt. Dit wetende, is een enkele blik op het schilderij voldoende om te zien dat er op de bewuste plek een figuur is overschilderd, of zelfs is weggepoetst en daarna overschilderd.<sup>52</sup> Wanneer deze ingreep heeft plaats gevonden is niet bekend, noch de reden waarom. Mogelijk heeft men hiermee beoogd de compositie te verbeteren. De vergulde lijst om het doek lijkt origineel te zijn en aardig ervan is, dat het motief van de palmboom op het schilderij herhaald wordt in de langgerekte bladen die de hoeken decoreren. Samen vormen het schilderij en de lijst een voorbeeldig negentiende-eeuws geheel.

Als artistieke prestatie valt de '*Graflegging*' niet tegen, met als grootste verdienste de delicaat geschilderde figuren. Toch kenmerkt het stuk zich ook door de kunstmatigheid, die in de kritiek op de *Heilige Familie* aan de orde was. De interactie tussen de figuren is weinig bevredigend, de reminiscenties aan Rafaël zijn te geprononceerd en sommige gezichtsuitdrukkingen zijn te zoetelijk. Het koloriet is warm, maar het is te verwachten dat na een grondige restauratie een fris, zo niet hard palet tevoorschijn komt.

Veel eigentijdse mededelingen over dit opvallende schilderij zijn niet te vinden. In het jaar van ontstaan figureerde het op de Tentoonstelling van Levende Meesters in Den Haag, waar het met goud werd bekroond en nog in hetzelfde jaar ging het naar de kunst- en kunstnijverheidstentoonstelling in Brussel.<sup>53</sup> In een door de *Algemeene Konst- en Letterbode* van 1831 uit het Duitse *Kunstblatt* overgenomen recensie van de Brusselse tentoonstelling, wordt het schilderij besproken, maar de redactie van het eerstgenoemde tijdschrift waarschuwde de lezer, dat het *Kunstblatt* niet altijd de juiste feiten weergaf. Niettemin volgt hier een citaat: *Van Kruseman zag men er een Christus in het graf, op uitdrukkelijk verlangen des*

Afb. 9. Rafaël, De graflegging van Christus, 1507. Olieverf op paneel, 184 × 176 cm. Galleria Borghese, Rome.



Konings geschilderd en daarom vermoedelijk eene kopij naar een' of ander der beste oude meesters. Inderdaad bezit dit Christusbeeld zoveel echt ouds en goeds, als men het niet ligt van een' hedendaagsch Schilder kan verwachten. De blik van Maria ten hemel is voortreffelijk. Men ziet den Heiland op het lijnwaad rustend en slapend, zoodat men nauwelijks aan den doodslaap denkt; deze figuur is evenwel hard en de handen zijn stijf, denkelijk omdat de Schilder het oogmerk had koude verstramde ledematen uit te drukken [...]. Vroeger bewon-

derde men een heilige familie van deze nog jongen kunstenaar, waarin hij Raphael en Carol Dolce (?) navolgde. Vele aangeboren talenten kan men hem niet ontzeggen.<sup>54</sup>

Of Kruseman het religieuze stuk inderdaad in opdracht van Willem I heeft geschilderd, verdient nader onderzoek; voor zover bekend is het schilderij in 1830 verworven door het Rijk. Terwijl het naar hedendaagse maatstaven een typisch stuk voor een kerk lijkt, zal het daar niet voor bestemd zijn geweest, daar het toentertijd noch in de ogen

van de protestantse, noch in die van de rooms-katholieke autoriteiten aan de eisen zal hebben voldaan.<sup>55</sup> Voorts laat het zich niet bewijzen, dat de voorstelling een kopie naar een oude meester was. Dit neemt niet weg dat Rafaëls *Graflegging* in Rome (Galleria Borghese) Kruseman ongetwijfeld zal hebben geïnspireerd (afb. 9). En zelf schreef hij in zijn reisverslag, dat hij in Venetië een studie had gemaakt naar een *Graflegging* van Titiaan, toen in een particuliere collectie.<sup>56</sup>

#### De jaren dertig en de tweede Italiaanse reis

Intussen ondervond Kruseman over het algemeen veel waardering voor zijn werk, ook van officiële zijde. Naast de *'Graflegging'* vervaardigde hij in 1830 een portret van Willem I en het jaar daarop werd hij benoemd tot ridder in de Orde van de Nederlandse Leeuw. In 1832, het jaar waarin hij trouwde, ontstond het genoemde tafereel uit de vaderlandse geschiedenis met Philips II, dat tot de collectie van het Rijksmuseum behoort.<sup>57</sup> Tegelijkertijd leverden de politieke gebeurtenissen van zijn eigen tijd stof voor een niet meer bestaand historiestuk met een onderwerp uit de Belgische opstand: *De Prins van Oranje in het gevecht bij Boutersem in 1831*.<sup>58</sup> Het Rijksmuseum bezit een fraaie olieverfschets voor dit schilderij, waaraan Kruseman in 1831 op eigen initiatief was begonnen, doch dat pas in 1838 voltooid werd.<sup>59</sup> Over dit ambitieuze projekt en de teleurstellende afloop ervan (de prins, aan wie de schilder het had opgedragen, zou er slechts enkele minuten naar hebben gekeken) kan hier niet verder worden uitgeweid.<sup>60</sup> Wel verklaart zijn langdurige arbeid aan de *Slag bij Boutersem* en aan andere historiestukken (de portretten en de Italiaanse genrestukken daargelaten) enigszins het feit dat Kruseman in de jaren dertig nauwelijks aan onderwerpen uit de gewijde geschiedenis is toegekomen. De enige werken op dit gebied die hij in deze periode heeft tentoongesteld, zijn een *Christus zegenende* en een *Apostel Paulus* in 1832, en (na de voltooiing van de *Slag bij Boutersem*) in 1839 *Berouw en verzoening* en *Christus de kinderen zegenende* (van alle vier zijn de verblijfplaatsen onbekend).<sup>61</sup> Voor het laatstgenoemde schilderij (een 'klein leven',

naar Mattheüs XIX:13-14), ontving Kruseman een zilveren medaille en het werd aangekocht door de Amsterdamse verzamelaar A. van der Hoop. Blijkens zijn bewaard gebleven notities liet deze het stuk na de tentoonstelling in Den Haag eerst 'verbeteren'; uiteindelijk heeft hij er ruim f2600,- voor neergeteld.<sup>62</sup> Dankzij afbeeldingen weten we dat de *Kinderzegening* een aan de *'Graflegging'* verwante compositie was, zij het met meer figuren en op kleiner formaat.<sup>63</sup> Tezamen met de *Kinderzegening* was het 'tableau de chevalet' *Berouw en verzoening* van de Haagse tentoonstelling van 1839 doorgereisd naar die te Amsterdam in 1840. Het werd in 1839 in het *Algemeen Handelsblad* uitgelegd als een allegorisch tafereel. Voorgesteld was de Verlosser aan het kruis, *omgeven door eene sombere, roodgekleurde lucht, welke donder en bliksem en aardbeving schijnt te voorspellen [...], lijdende de ijselijkste folteringen, en met het stervende en biddende oog ten hemel geslagen*. Aan de voet van het kruis lag een vrouw neergeknield, *eene boetedoende, diep verslagene vrouw, het zinnebeeld der berouw hebbende menschheid*.<sup>64</sup> Kruseman zou hiermee zijn gevoel en zijn denkbeelden omtrent het lijden en de dood van Christus hebben trachten uit te drukken. Achteraf gezien lijkt het alsof de kunstenaar met deze contemplatieve scène eindelijk was toegekomen aan hetgeen door hem in de kunst het hoogste werd geacht: de verbeelding van het wezen, de inhoud van het christelijke geloof. Men zal zich afvragen, waarom dit streven juist in de jaren dat Kruseman in de volle ontwikkeling van zijn talent verkeerde, zo weinig manifest was geweest. Van Westrheene schreef dit verschijnsel toe aan een buiten de kunstenaar gelegen oorzaak: de lijdzame houding van het protestantse publiek jegens religieuze kunst. *Vreemd voorwaar!*, merkte de auteur hierbij op, *die onverschilligheid [...] bij eene bevolking, die langs elken anderen weg – de vervelende niet uitgezonderd – wenscht gesticht te worden, in een tijd, dat vooral de aristokratie en de vermogenden in den lande – overal elders de natuurlijke beschermers der kunst – voor den godsdienstzin en het positieve Christendom in Nederland heten te waken. In een katholiek land zou*

Kruseman niet hebben behoeven te wachten op de gelegenheid om zich op religieus gebied als kunstenaar te doen gelden.<sup>65</sup> In hetzelfde artikel – in zijn beschouwing over Krusemans bijbels-historische voorstellingen in het algemeen – wees Van Westrheene echter ook op het onvermogen van de kunstenaar zelf bij de verwezenlijking van zijn idealen. Daar waar hij het heilige aspect van zijn onderwerpen op eerbiedwaardige wijze trachtte vorm te geven en het terrein van de christelijke symboliek betrad, negeerde de protestantse schilder te vaak de verplichtingen, die de traditionele rooms-katholieke kunst eigen waren. Enerzijds ontleende hij aan zijn Italiaanse voorgangers wel de vormen en de kleuren, maar anderzijds deed de realist in hem concessies aan het roomse idioom, door bepaalde historische feiten op zijn eigen wijze te interpreteren.<sup>66</sup>

Na de troonsbestijging van Willem II in 1840 zag Kruseman zich voor de mooiste taak gesteld, die hij zich had kunnen wensen. De koning namelijk, bestelde bij hem een levensgroot schilderij van *Johannes de Doper, predikend in de woestijn* naar een sepiaschets, die Kruseman in 1841 had ingezonden naar de tentoonstelling in Den Haag (verblijfplaats onbekend).<sup>67</sup> Voor de uitvoering van deze prestigieuze opdracht achtte de kunstenaar het noodzakelijk wederom in Italië de religieuze kunst, de volkstypen en de *couleur locale* te bestuderen. Op 7 juli 1841 vertrok hij dus (dit keer in gezelschap van zijn vrouw) ten tweeden male naar het zuiden. En ook nu, zo lezen we in het lange gedicht dat hem ten afscheid door zijn kunstbroeders werd toebedacht, verwachtte men Kruseman terug als de *Rafaël van 't Noord*.<sup>68</sup> Zes jaar later, in oktober 1847, kon als vrucht van een jarenlange arbeid de *Johannes de Doper* uiteindelijk van Rome naar Nederland worden getransporteerd. Treurig is het om te moeten vaststellen dat wat een hoogtepunt binnen Krusemans oeuvre had kunnen zijn op een anticlimax is uitgelopen. Spoedig nadat Willem II het kolossale doek had goedgekeurd (hij betaalde er f30.000,- voor) en het achtereenvolgens in 1847 in Den Haag, en in 1848 in Utrecht, Rotterdam en Amsterdam in het openbaar werd geëxposeerd, klonken er

negatieve stemmen en verschenen er polemische artikelen omtrent de iconografie en de schilderwijze van dit bijbelse tafereel.<sup>69</sup> Toen het in 1850 na de dood van Willem II op de veiling van diens Kunstgalerij te koop werd aangeboden, spande het drie bij vier meter grote schilderij qua omvang de kroon, maar het bleef onverkocht.<sup>70</sup> Een reden hiervoor was ook de fysieke toestand van het stuk: als gevolg van Krusemans herhaaldelijk overschilderen van het geheel was reeds in 1850 het verfoppervlak gebarsten en waren de niet geheel gedroogde verflagen aan het zakken gegaan.<sup>71</sup> Dit proces zette zich in de loop der jaren voort en heeft tenslotte de voorstelling nagenoeg onherkenbaar gemaakt, getuige het licht ironische verslag van Arnold Ising uit 1870.<sup>72</sup> Nog steeds in koninklijk bezit, werd deze erfenis van Willem II in 1971 als reddeloos verloren beschouwd en vernietigd.<sup>73</sup> Gelukkig weten we hoe de *Johannes de Doper* er heeft uitgezien, want behalve een foto van het gedesintegreerde schilderij kennen we een compositieschets en een aantal figuurstudies (bewaard in het Rijksprentenkabinet), een door Knoef afgebeelde tekening (particuliere collectie) en een gedetailleerd uitgewerkte aquarel in de collectie van het Koninklijk Huis (afb. 10).<sup>74</sup> Deze ongesigeneerde aquarel, waarvan de voorstelling precies overeenkomt met die van het niet meer bestaande schilderij, is vermoedelijk een opzet voor het grote karwei geweest en door Kruseman aan de opdrachtgever geschonken.<sup>75</sup> Een volledige beschrijving van de scène (ontleend aan Mattheüs III:1–3) met de woestijn-profeet, omringd door een bonte schare toehoorders, gaf Kruseman zelf. Vlak voor de komst van het doek naar ons land in oktober 1847, verscheen er namelijk een lovend doch anoniem artikel over het schilderij in de *Roman Advertiser* van 7 augustus, waar de kunstenaar in eigen persoon achter bleek te zitten.<sup>76</sup> Het artikel werd in een aantal andere tijdschriften in vertaling opgenomen, onder andere in het *Algemeen Handelsblad* van 30 augustus, zodat men ook hier op de *Johannes de Doper* was voorbereid. De auteur opent met de stelling, dat de populariteit van het genrestuk in Holland een gevolg was van het protestantisme aldaar en

Afb. 10. Cornelis Kruseman, *Johannes de Doper, predikend in de woestijn*, waarschijnlijk 1846. Aquarel, 490 x 380 mm. Koninklijke Verzamelingen, Den Haag (gereproduceerd met toestemming van H.K.H. Prinses Juliana der Nederlanden).



zonder de inspiratie van de grootsche zuidelijker natuur [...] aan het Katholicisme eigen [...], heeft men daar minder gewrochten van verbeelding, van heiliger aard gezien. Men heeft er het aantrekkelijke en uitmuntende vooral gezocht in het niet weinig streelende genoegen van het huiselijke.<sup>77</sup> Voorts typeerde Kruseman zichzelf als de eerste Nederlandse schilder in zijn tijd, die verder keek dan zijn eigen land en daarbij naar het hoogste en heiligste in de kunst heeft gestreefd. Het voert te ver om de dan volgende uitvoerige beschrijving van de voorstelling hier aan te halen; samengevat komt het er op neer dat Kruseman in zijn figuurstuk de vertegenwoordigers van alle rassen en alle lagen van de bevolking heeft willen weergeven, waarbij hij boven-

dien de individuele reacties van de personen op de woorden van de prediker wilde uitdrukken. Tot slot constateerde men: *Wij herinneren ons geen voorbeeld, waarin de conceptie en het gevoel voor verscheidenheid van groepering, zulk een krachtvol kunstgewrocht hebben voortgebracht, als dit van den Heer Kruseman*. Uit een latere beschrijving van het schilderij is verder bekend, dat het van een donkere eiken lijst voorzien was, met daarop de tekst *Parate viam Domini et rectas facite semitas ejus* (Bereidt den weg des Heeren en maakt zijn paden recht) en de titel *Vox clamantes in deserto* (de stem des roepende in de woestijn).<sup>78</sup> Zoals gezegd ontlokte Krusemans groots opgezette compositie nogal wat kritiek. Men

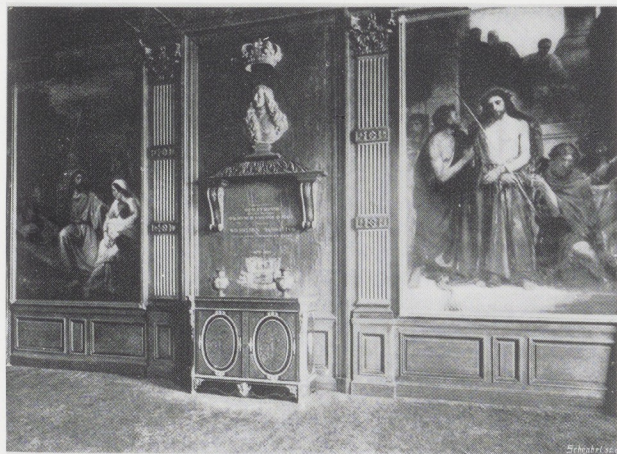
nam het Kruseman kwalijk zich bij de weergave van de figuren niet aan de historische waarheid te hebben gehouden en er werd getwijfeld aan de juistheid van het kruisriet als Johannes' attriboot. Het ergste was, dat in de gelaatsuitdrukking van de prediker niets ongewoons of verhevens te bespeuren viel: *O lezers! ik vraag u, kunt gij u voorstellen, dat de Johannes op de schilderij van Kruseman die woorden, die het geweten zullen hebben doen kloppen en het gemoed met angst en schrik vervullen, in het volle vuur zijner rede uitspreekt? Wij gelooven het niet [...]. En toch zou dit het schoonste gedeelte van de verdienstelijke schilderij hebben moeten uitmaken. O, hoe jammer, dat men dit voornaamste bij zulk een allerbelangrijkst onderwerp mist.*<sup>79</sup>

#### Na de 'Johannes de Doper'

Hoewel de indruk wordt gewekt, dat Kruseman zelf met zijn (te sentimentele) religieuze taferelen zo langzamerhand een roepende in de woestijn was geworden, ontving hij toch nog een belangrijke opdracht in het 'bijbels-historieel'. De aanleiding hiertoe was een bezoek van Jan Elias Huydecoper van Zeist aan Kruseman, terwijl deze in Rome aan zijn *Johannes de Doper* werkte. Huydecoper bestelde bij de kunstenaar voor de grote zaal van het Slot Zeist vier levensgrote schilderijen, met aan de evangelische geschiedenis ontleende onderwerpen. Terug in Nederland begon Kruseman vrijwel direct aan de nieuwe taak, waarna hij respectievelijk een *Ecce Homo* in 1849, *De kruisdraging* in 1851, *Martha en Maria* in 1853 en een *Kinderzege-ning* in 1854 voltooide. Alle vier de werken werden voordat zij naar de plaats van bestemming werden gebracht, eerst tentoongesteld in Den Haag en Amsterdam en soms nog in andere plaatsen; voor de *Kruisdraging* ontving Kruseman in Brussel een gouden medaille.<sup>80</sup> Huydecoper liet de grote stukken aanbrengen in de Willemszaal van zijn kasteel, in de nissen waaruit hij de oorspronkelijke schilderijen en spiegels verwijderd had. In onze eeuw zijn de bijbelse voorstellingen uit het Slot Zeist weggehaald, maar in 1913, toen ze er nog te zien waren, berichtte een bezoeker: *Links van deze vestibule [...] bevindt zich de ridderzaal (de Willemszaal).*

*Hier wordt het oog geboeid door een viertal fraaie schilderijen van Kruseman, die Bijbelse taferelen voorstellen [...]. Voorts bevindt zich in deze zaal een fraai borstbeeld van den Koning-Stadhouder Willem III.*<sup>81</sup> Op foto's zien we de schilderijen en het borstbeeld in de oude situatie (afb. 11), met op de bovenste foto *Jesus bij Martha en Maria* en in de spiegel de *Kruisdraging* die samen met de *Ecce Homo* op de wand er tegenover prijkte (zie de onderste foto). De *Kinderzege-ning* is op de afbeeldingen helaas niet te zien. Een aardig detail over de grote opdracht van Huydecoper, is dat een van zijn dochters model heeft gezeten voor de figuur van Maria in de *Martha en Maria*.<sup>82</sup> In de jaren 1920 hebben de schilderijen het slot verlaten. Na enige omzwervingen is de *Kruisdraging* (afb. 3) in 1932 in het bezit gekomen van het Aartsbisshoppelijk Museum te Utrecht, thans Rijksmuseum Het Catharijneconvent. Tijdens het schrijven van dit artikel leken ook de andere drie Zeister stukken te kunnen worden opgespoord, maar jammer genoeg is dat nog niet gelukt. De *Kruisdraging* (ook bekend als *Christus troost de wenende vrouwen*), door het Catharijneconvent in bruikleen afgestaan aan de St. Jozefkerk te Utrecht, is zoals reeds werd opgemerkt tezamen met de '*Graflegging*' in het Rijksmuseum het enige beschikbare voorbeeld van Krusemans religieuze voorstellingen. Als men weet heen te kijken door de slechte conditie en de verbleekte kleuren van het grote doek, is het evident dat de *Kruisdraging* een goed geslaagd schilderij is binnen het bijbelse genre. Het stuk verbeeldt Christus, die onder de last van zijn zware kruis de vrouwen van Jeruzalem toespreekt. Simon van Cyrene, met ontbloot bovenlichaam, helpt Christus het kruis te torsen. De andere hoofdfiguren zijn een diep bedroefde moeder met een dochttertje dat haar in de armen valt en een zontje dat in aanbidding aan haar zijde ligt. De kritieken naar aanleiding van de *Kruisdraging*, in 1852 te zien op de tentoonstelling in Amsterdam, waren positiever dan ooit tevoren bij een dergelijk werk van Kruseman. Een recensent van de *Amsterdamsche Courant* zag wel enige onvolkomenheden (de kleuren vond hij wat

Afb. 11. Foto's uit omstreeks 1915, van de wanden in de grote zaal van het Slot Zeist met vier schilderijen van Cornelis Kruseman (reproductie Rijksmuseum Het Catharijneconvent, Utrecht).



al te fel), maar prees het schilderij in zijn totaliteit: *Wanneer ik nu overga tot de vele fraaije hoedanigheden in het kunststuk, zoo moet ik in de eerste plaats den schilder lof toe-zwaaijen wegens de fraaije en tevens moeilijke conceptie. Nergens heerscht stijfheid – overal golving in de lijnen – geene leegte bij veel ruimte. [...] Overigens zijn ook de hartstogten*

*en gevoelens op de wezenstrekken over het algemeen zeer gelukkig voorgesteld. De Christus heeft vreeselijk geleden en is afgemat – maar toch heeft het gelaat zijne Goddelijke uitdrukking niet verloren. [...] Vooral is de smart der vrouwen uitmuntend weergegeven [...] Simon van Cyrene eindelijk is een beeld zóo juist van opvatting, zoo schoon van teekening, daarin heerscht zoodanig de type van een' Joodschen arbeider, dat hij tegen Christus en de vrouwen een zeer schoon contrast levert.<sup>83</sup> Over de andere drie tafereelen voor Zeist waren de berichten minder enthousiast; evenmin als in de *Johannes de Doper* trof men in de uitvoering ervan de verhevenheid van het onderwerp aan. Na de voltooiing van de vier voor Slot Zeist bestemde stukken, trok Kruseman zich uit het Haagse kunstleven terug en vestigde zich in Lisse, waar hij zijn laatste jaren sleet.*

In grote lijnen is Krusemans carrière als schilder van bijbelse voorstellingen met de hierboven genoemde voorbeelden beschreven; één stuk echter, uit 1852, moet nog worden genoemd, daar het zijn lievelingswerk is geweest. Het betreft evenals de eerder genoemde *Berouw en verzoening* een allegorisch tafereel van kleine afmetingen, met Christus aan het kruis en aan de voet daarvan een nog jeugdige vrouw. Over deze *Pax nunc accepta* (verblijfplaats onbekend) schreef de kunstenaar in 1855 aan zijn vriend Arnold Ising: *Wij hebben een bezoek gebragt aan de eigenares van mijn beste stuk, de 'pax nunc accepta'. Het is voor mij zelven eene verkwikking, telkens als ik voor dat stuk kom. De suaviteit der uitvoering, de religieuse strekking, de diepte van toon bij het zedige, harmonische koloriet. O, ik dank den goeden God, die mij vergunde dit stuk te hebben mogen vervaardigen.<sup>84</sup>*

#### Romantiek en christelijke kunst

Het zou een waardige afsluiting van dit artikel zijn geweest, indien op adequate wijze kon worden geformuleerd, wat de idealen van Cornelis Kruseman waren, als vertegenwoordiger van de romantische schilderschool en ten tweede, wat zijn betekenis is geweest als protagonist van de protestantse richting in de christelijke kunst. Wat het eerste

betreft, citeren we Krusemans eigen woorden, zoals in 1858 opgetekend door Arnold Ising: *'t Romantieke, zeide hij, is over mij heen gegaan, ik heb het goede dat er in lag, niet versmaad, maar 'k heb er mij nooit door laten meëslepen, en ik heb sedert gezien hoe het den toets niet heeft kunnen doorstaan. Van het classieke moet men den ernst [...] behouden, maar slaafsche navolgen moet men het niet; elk tijdperk geve men zijn eisch [...]. Ik heb mij nimmer aan banden gelegd, nooit heb ik een bepaalde school gevolgd, nooit ook bepaalde regels, omdat ik begreep dat het eene onderwerp hemelsbreed van het andere verschilt. Bij elk nieuw onderwerp, dat ik behandelde, heb ik gezocht naar de waarheid en altijd de natuur tot mijn toetssteen genomen.*<sup>85</sup>

Het antwoord op de tweede vraag verdient een onderzoek op zich. Want wat voor ons in de kunsthistorische context een schijnbare bijkomstigheid is, was omstreeks 1850 een cruciale kwestie: bestond er, naast de eeuwenoude traditie van de rooms-katholieke kerkelijke kunst en de bijbehorende iconografie zoiets als protestants-christelijke kunst? Aanleiding voor deze vraagstelling vormden de vrome voortbrengselen van niet-rooms kunstenaars zoals Ary Scheffer en Cornelis Kruseman, die zich volgens sommige theologen te veel historische vrijheden veroorloofden bij hun bijbelse onderwerpen. Maar tegelijkertijd werd vooral Scheffer door velen beschouwd als een voorbeeldig protestants kunstenaar, *die welligt eenmaal de grondlegger eener nieuwe protestantse époque der kunst zal genoemd worden.*<sup>86</sup> Letterkundigen en kunstgeleerden als Van Oosterzee, Beijnen, Pierson, Opzoomer, Hofdijk en vele andere bekende schrijvers trachtten in een reeks artikelen, verenigd in het Scheffer-album van 1860, onder meer in te gaan op de vraag of de protestants-christelijke kunst een eigen leven en een eigen stijl bezat.<sup>87</sup> In zijn belangrijke overzichtswerk *Romantiek en Katholicisme in Nederland* (1926) wist Gerard Brom enige klaarheid te brengen in de ingewikkelde materie en toonde hij aan, hoe tijdens de romantiek gepoogd werd om het protestantse element in de christelijke kunst te rechtvaardigen.<sup>88</sup> In verband met Kruseman tenslotte, moeten we er vooral de

geschriften van zijn vriend en bewonderaar, de Haagse geleerde Laurens Beijnen op naslaan. Deze hing de gedachte aan, dat de schilderijen van protestantse kunstenaars eerder de vruchten waren van hun christelijkheid dan van hun protestantisme, en liever sprak hij van een bijbelse, dan van een katholieke of een protestants-christelijke kunst.<sup>89</sup> Om met Beijnen te besluiten, volgen tenslotte enige regels uit zijn *Gedachten over kunst*, die hij in 1849 bij een portret van Kruseman publiceerde: *Het is niet te miskennen dat, ondanks de Catholieke kunsttraditieën, die Kruseman met regt heeft gemeend te moeten aanwenden, bij zijn 'Johannes' een Protestantsch element in de voorstelling aanwezig is, iets dat ik bescheiden meen in onzen tijd daarin gelegen te zijn, dat de figuren, ofschoon met volle inachtneming van de gestrengheid en den ernst der lijnen, die door den beoefenaar der heilige kunst nooit straffeloos worden verwaarloosd, meer het natuurlijke, het menselijke van hun toestand vertoonen, in plaats van het meer passieve, en ideale, dat men bij wie door eene Catholieke hand zijn daargesteld, pleegt aan te treffen.*<sup>90</sup>

#### Noten

<sup>1</sup> Dit gebeurde in 1991 naar aanleiding van de tentoonstelling *Een eeuw apart. 350 negentiende-eeuwse schilderijen uit het Rijksmuseum*, in de Drucker-uitbouw van het Rijksmuseum. Voor deze gelegenheid werden ook andere negentiende-eeuwse schilderijen die sinds lange tijd in bruikleen aan andere instellingen waren afgestaan, definitief naar het museum teruggehaald. Zie ook de folder door W. Loos, *Een eeuw apart/A century apart*, Amsterdam (Rijksmuseum) 1991.

<sup>2</sup> Hoewel dit schilderij direct na ontstaan als *Graflegging van Christus* in Den Haag is tentoongesteld (zie noot 53) en tot op heden altijd zo is aangeduid, stelt het eigenlijk de *Bewening van Christus* voor. Of het hier een vergissing van de kunstenaar zelf betreft, is niet bekend.

<sup>3</sup> Van de beroemde Zuidnederlandse tijdgenoot van Kruseman, François Joseph Navez (1787-1869), bezit het museum twee grote bijbelse taferelen, zie P. J. J. van Thiel e.a., *All the paintings of the Rijksmuseum in Amsterdam. A completely illustrated catalogue*, Amsterdam/



Maarssen 1976, pp. 408–409, inv. nrs. A 1085 en A 1086.

<sup>4</sup> Voor de belangstelling voor en de betekenis van taferelen uit de vaderlandse geschiedenis in die tijd, zie cat. tent. *Het Vaderlandsch Gevoel. Vergeten negentiende-eeuwse schilderijen over onze geschiedenis*, Amsterdam (Rijksmuseum) 1978 en cat. tent. *Helden van het Vaderland. Onze geschiedenis in 19de-eeuwse taferelen verbeeld. De historische galerij van Jacob de Vos Jacobszoon (1850–1863)* Amsterdam (Amsterdams Historisch Museum) 1991, onder redactie van D. Carasso.

<sup>5</sup> Zie voor de *Johannes de Doper* en de kritieken op het schilderij noot 69. Voor de vernietiging van het doek zie noot 72.

<sup>6</sup> Zie voor *De slag bij Boutersem* noot 60.

<sup>7</sup> Bedoeld wordt het gedicht 'Johannes de Doper, in jeugdigen mannelijken bloei geschilderd, door den heer Cs. Kruseman, te Amsterdam. Lierzang, den kunstenaar toegewijd', door H. Meijer Jr., in de *Nederlandsche Muzen-almanak* van 1823, pp. 57–62.

<sup>8</sup> Als de belangrijkste overzichtswerken waarin dit het geval is moeten worden genoemd G.H. Marius, *De Hollandsche schilderkunst in de negentiende eeuw*, 's-Gravenhage 1920 (oorspronkelijk verschenen in 1903), pp. 20–26, G. Brom, *Romantiek en Katholicisme in Nederland* (2 delen), deel 1 ('Kunst'), Groningen & Den Haag 1926, pp. 348–360 en J. J. M. Timmers, *Kunst van Nederland. De religieuze schilderkunst*, Naarden z.j. (ca. 1947), pp. 52–55.

<sup>9</sup> Zie voor Krusemans status A. M. E. L. Hoogenboom, 'De stand des kunstenaars'. *De positie van kunstschilders in Nederland in de eerste helft van de negentiende eeuw*, Utrecht (dissertatie) 1991, pp. 114, 121, 123, 168, 177 en 198.

<sup>10</sup> Voor Krusemans overige schilderijen in het Rijksmuseum zie Van Thiel e.a., *op.cit.* (noot 3), pp. 328–329.

<sup>11</sup> Gemeentearchief Amsterdam, DTB 280/14. Dit gegeven dank ik aan Margriet de Roever.

<sup>12</sup> T. van Westrheene Wz., 'C. Kruseman, zijn leven en werken', *Kunstkronijk* 20 (1859), pp. 9–16 (plus aanhangsel), op p. 9. Tenzij anders vermeld zijn de biografische gegevens over Kruseman in dit artikel ontleend aan Van Westrheene.

<sup>13</sup> *Lijst der kunstwerken van nog in leven zijnde Nederlandsche meesters...*, Amsterdam 1814, nrs. 81–83 en *Idem*, Amsterdam 1816, nrs. 89–91.

<sup>14</sup> *Lijst...*, *op.cit.* (noot 13), Den Haag 1817, nrs.

67–71 en Van Thiel e.a., *op.cit.* (noot 3), p. 328, inv. nr. A 1067.

<sup>15</sup> Geciteerd door J. Knoef, 'C. Kruseman', in: *Van Romantiek tot Realisme. Een bundel kunsthistorische opstellen*, 's-Gravenhage 1948, pp. 15–40, op p. 16.

<sup>16</sup> *Lijst...*, *op.cit.* (noot 13), Den Haag 1819, nr. 84.

<sup>17</sup> Het schilderij kwam voor op de veiling van de collectie van Willem II in 1850, zie *Catalogue des tableaux anciens et modernes .... formant la Galerie de feu Sa Majesté Guillaume II*, Den Haag 1850, onder 'Tableaux modernes', nr. 67.

<sup>18</sup> Dit wordt beweerd in J. A. van der Chijs, 'Uit het leven van Cornelis Kruseman', *De Tijdstroom*, 1858, pp. 214–216.

<sup>19</sup> Van Westrheene, *op.cit.* (noot 12), p. 9.

<sup>20</sup> *Lijst...*, *op.cit.* (noot 13), Amsterdam 1820, nrs. 204–205.

<sup>21</sup> Knoef, *op.cit.* (noot 15), p. 19.

<sup>22</sup> Zie noot 7.

<sup>23</sup> R. van Eijnden & A. van der Willigen, *Geschiedenis der Vaderlandsche Schilderkunst*, deel 3, Haarlem 1820, p. 310.

<sup>24</sup> De prent naar de originele tekening van Kruseman zelf, is vervaardigd voor Van Eijnden & Van der Willigen, *op.cit.* (noot 23), t.o. p. 304. Over de betekenis van de Rembrandtieke schildersbaret zie Hoogenboom, *op.cit.* (noot 9), p. 198.

<sup>25</sup> Knoef, *op.cit.* (noot 15), p. 19.

<sup>26</sup> M. B. Lohmann-de Roever, 'De familie Allebé', *Amstelodamum* 65 (1978), p. 36.

<sup>27</sup> Zie voor de organisatie van de kunsten onder Lodewijk Napoleon onder andere E. Bergvelt, 'Nationale, levende en 19de eeuwse meesters. Rijksmuseum en eigentijdse kunst (1800–1848)', *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 35 (1984), pp. 77–149. Voor Nederlandse kunstenaars in Rome, zie G. J. Hoogewerff, 'Nederlandsche kunstenaars te Rome in de xix eeuw', *Mededeelingen van het Nederlandsch Historisch Instituut te Rome*, tweede reeks, deel III, 's-Gravenhage 1933, pp. 147–196.

<sup>28</sup> Dat Kruseman werkelijk op eigen kosten naar Rome ging, blijkt uit Bergvelt, *op.cit.* (noot 27), p. 128, noot 118, waar het de officiële correspondentie uit 1824 over de aankoop van de *Godsvrucht* betreft (zie ook elders in dit artikel, bij noot 45).

<sup>29</sup> *Aanteekeningen van C. Kruseman, betrekke-lijk deszelfs kunstreis en verblijf in Italië. Verza-*

meld en uitgegeven door A. Elink Sterk Jr., 's-Gravenhage 1826, p. 1.

<sup>30</sup> Knoef, *op.cit.* (noot 15), p. 19.

<sup>31</sup> *Aanteekeningen, op.cit.* (noot 29), pp. 55–56.

<sup>32</sup> Zie noot 31.

<sup>33</sup> *Aanteekeningen, op.cit.* (noot 29), pp. 106–107.

<sup>34</sup> *Aanteekeningen, op.cit.* (noot 29), p. 125.

<sup>35</sup> *Aanteekeningen, op.cit.* (noot 29), p. 74.

<sup>36</sup> *Aanteekeningen, op.cit.* (noot 29), pp. 95–96.

<sup>37</sup> Over de mooie modellen onder de Italiaanse bevolking schrijft Kruseman in zijn *Aanteekeningen, op.cit.* (noot 29), op p. 154.

<sup>38</sup> Voor Royer en diens verblijf in Italië zie P. E. M. Langendijk, 'Over Royer en de eerste Groote Prijs voor de Beeldhouwkunst in Nederland', *Bulletin van het Rijksmuseum* 39 (1991), pp. 120–131, met op p. 125 een afbeelding van Krusemans borstbeeld.

<sup>39</sup> Dit blijkt vooral uit de twee veilingen van Krusemans (atelier)nalatenschap, zie respectievelijk *Catalogus van eene uitnemende en uitgebreide verzameling Schilderijen, Teekeningen en Prenten ..., deels eigen vervaardigd en nagelaten door wijlen den Wel-Edel Geb. Heer C. Kruseman*, enz., enz., Amsterdam (door en ten huize van C. F. Roos), 16 februari 1858 en *Catalogus eener belangrijke verzameling Boeken en Plaatwerken... waarbij gevoegd is de nalatenschap van den Kunstschilder C. Kruseman, bestaande in schilderijen, schetsen, teekeningen*, enz., enz., 's-Gravenhage (door en ten huize van Martinus Nijhoff), 19–22 april 1869.

<sup>40</sup> *Lijst...*, *op.cit.* (noot 13), Amsterdam 1824, nrs. 196–200.

<sup>41</sup> Zie Van Westrheene, *op.cit.* (noot 12), p. 11.

<sup>42</sup> Voor Léopold Robert (1794–1835) en het Italiaanse genre zie onder andere W. Loos, cat. tent. *The Fodor Collection: Nineteenth-Century French Drawings and Watercolors from Amsterdam's Historisch Museum*, Hamilton, New York (The Picker Art Gallery) & Amsterdam (Amsterdam's Historisch Museum) 1985–1986, pp. 14–16 en nr. 61.

<sup>43</sup> Van Thiel e.a., *op.cit.* (noot 3), p. 328, inv.nr. A 1069. Zie voor dit schilderij ook G. Jansen in cat. tent. *Op zoek naar de Gouden Eeuw. Nederlandse schilderkunst 1800–1850*, Haarlem (Frans Halsmuseum) 1986, pp. 132–124, nr. 35.

<sup>44</sup> Knoef, *op.cit.* (noot 15), p. 31, citeerde de Engelse kunstverzamelaar Sir John Murray, die het schilderij in 1824 in het huis van Krusemans vader had gezien (*Tour in Holland in the year*

MDCXCIX, London 1824, p. 180); zie ook Jansen, *op.cit.* (noot 43), p. 123.

<sup>45</sup> Zie noot 28.

<sup>46</sup> Knoef, *op.cit.* (noot 15), pp. 32–33 toonde dit verschijnsel aan de hand van verschillende voorbeelden aan. Voor 'Een van zin' zie Van Thiel e.a., *op.cit.* (noot 3), p. 328, inv.nr. A 1070.

<sup>47</sup> *Lijst...*, *op.cit.* (noot 13), Amsterdam 1828, nr. 256.

<sup>48</sup> *Beoordeelend overzicht der voornaamste op de Amsterdamsche Tentoonstelling van 1828 toegelaten kunstwerken...*, Amsterdam 1828, pp. 10–13.

<sup>49</sup> *Lijst...*, *op.cit.* (noot 13), Amsterdam 1828, nrs. 257–260; *Beoordeelend overzicht, op.cit.* (noot 48), p. 43–44.

<sup>50</sup> Van Thiel e.a., *op.cit.* (noot 3), p. 328, inv. nr. A 1066. Zie in verband met de titel ook noot 2.

<sup>51</sup> Van Westrheene, *op.cit.* (noot 12), Aanhangsel, p. 1, nr. 1.5 en *Beschrijving van schilderijen in 's Rijks Verzameling van Kunstwerken van Moderne Meesters in het Paviljoen Welgelegen te Haarlem*, 's-Gravenhage 1880, door C. J. Gonnert, pp. 62–63, nr. 65.

<sup>52</sup> Aangezien dit feit pas tijdens het schrijven van dit artikel is ontdekt, is er nog geen gelegenheid geweest de overschilderde plek grondig te onderzoeken.

<sup>53</sup> *Lijst...*, *op.cit.* (noot 13), Den Haag 1830, nr. 183.

<sup>54</sup> *Algemeene Konst- en Letterbode*, 1831, II, pp. 92–94. Annemieke Hoogenboom wees mij op het bestaan van deze kritiek.

<sup>55</sup> Zie voor dit onderwerp Brom, *op.cit.* (noot 8) en verder in dit artikel bij *Romantiek en christelijke kunst*.

<sup>56</sup> *Aanteekeningen, op.cit.* (noot 29), p. 197. Welk schilderij van Titiaan (toen in de collectie van ene graaf Valmerano) Kruseman bedoelde, is mij niet nog niet duidelijk.

<sup>57</sup> Zie Van Thiel e.a., *op.cit.* (noot 3), p. 329, inv.nr. A 1068 en *Het vaderlandsch Gevoel, op.cit.* (noot 4), p. 81, nr. 13.

<sup>58</sup> Zie voor het onderwerp *Het Vaderlandsch Gevoel, op.cit.* (noot 4), p. 197, nr. 67.

<sup>59</sup> Van Thiel e.a., *op.cit.* (noot 3), p. 329, inv.nr. A 2823.

<sup>60</sup> Hoe dit gelopen is, staat beschreven bij J. Immerzeel Jr., *De levens en werken van Nederlandsche en Vlaamsche kunstschilders, beeldhouwers, graveurs en bouwmeesters, van het begin der vijftiende eeuw tot heden*, deel 2, Amsterdam

1843, p. 139, in A[rnold] I[sing], '1831. Uit de nagelaten papieren van een kunstenaar', *Kunst-kronijk*, nieuwe serie 11 (1870), pp. 51-60 en bij Knoef, *op.cit.* (noot 15), p. 26. Voor de desintegratie en de vernietiging van het schilderij zie noot 72.

<sup>61</sup> *Lijst...*, *op.cit.* (noot 13), Amsterdam 1832, nrs. 194 en 194\*; *Lijst...*, *op.cit.* (noot 13), Den Haag 1839, nrs. 245 en 246.

<sup>62</sup> In het archief Rijksmuseum bevindt zich van Van der Hoop het manuscript *Lijst van Schilderijen, Beelden en Teekeningen*. Adriaan van der Hoop (z.d.), met op p. 25 onder nr. A.192 de gegevens betreffende de aankoop van de *Kinderzegening*.

<sup>63</sup> De voorstelling is mij bekend van een foto in het Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie in Den Haag, waar ik ook een krantenknipsel vond uit 1952, waarin het schilderij werd afgebeeld en besproken naar aanleiding van de zomertentoonstelling van de Haagse kunsthandelaar Scheen (J. Ev., 'Kunst of Kitsch?', *De Linie*, 6 september 1952).

<sup>64</sup> *Algemeen Handelsblad*, 13 april 1839.

<sup>65</sup> Van Westrheene, *op.cit.* (noot 12), p. 12.

<sup>66</sup> Van Westrheene, *op.cit.* (noot 12), p. 16.

<sup>67</sup> *Lijst...* (zie noot 13), Den Haag 1841, nr. 228. Interessant in verband met de aard van deze opdracht is de smaak van (de Nederlands Hervormde) koning Willem II voor de typisch kerkelijke kunst van de Vlaamse Primitieven en de vroege Italianen en zijn sympathie voor de rooms-katholieke kerk. Zie hiervoor E. Hinderding & F. Hirsch in 'A small but choice collection': *the art gallery of King Willem II of the Netherlands (1792-1849)*, Zwolle 1989, pp. 26-29.

<sup>68</sup> *De Nederlandsche Kunstenaren. Feestdrank, ingesteld aan den Maaltijd, den Heer C. Kruseman door zijne Vrienden aangeboden, bij zijn vertrek naar Italië*, ondertekend door N. Bosboom, 'sGravenhage, 5 juli 1841, z.p. Een gedrukt exemplaar van deze *Feestdrank* bevindt zich in het Gemeentearchief te Amsterdam.

<sup>69</sup> Voorbeelden van dergelijke artikelen zijn 'De schilderij van den heer C. Kruseman, tentoongesteld in de Maatschappij Arti et Amicitiae, en voorstellende de prediking van Johannes den Dooper', *Algemeen Handelsblad*, 21 februari 1848, 'Brief over de Tentoonstelling, gehouden te Rotterdam, in de maanden Mei en Junij 1848', *Kunstkronijk* 9 (1848), p. 62 en J. A. M. Mensinga, 'Johannes de Dooper en zijne attri-

buten', *Kunstkronijk* 9 (1848), pp. 52-56. Ook tijdens Krusemans werk aan het stuk in Rome werden de vorderingen op de voet gevolgd, zoals blijkt uit het bericht T.K., 'De Ridder C. Kruseman', *Kunstkronijk* 4 (1843), p. 66. In 1846 bezocht de gemalin van Willem II met haar gevolg de werkplaats van de kunstenaar in Rome en inspecteerde de *Johannes de Doper*, inmiddels in vergevorderde staat. In de *Kunst-kronijk* 7 (1846), p. 92 schreef men hier over: *De vorstelijke bezoekers, en vooral H.M. gaven hunne hoogste tevredenheid over dit nieuwe voortbrengsel van het penseel des verdienstelijken kunstenaars te kennen en verklaarden zich daarover opgetogen*. Kruseman zelf hoopte dat paus Pius IX het schilderij in zijn atelier kwam bekijken; deze wens werd echter niet ingewilligd vanwege het eventuele precedent dat dan zou ontstaan. Zie voor deze kwestie Hoogewerff, *op.cit.* (noot 27), pp. 160-164 en 193-196 en J. F. Heijbroek in *De verzameling van mr. Carel Vosmaer (1826-1888)*, 's-Gravenhage & Amsterdam (Rijksprentenkabinet, Amsterdam) 1989, p. 111.

<sup>70</sup> *Catalogue, op.cit.* (noot 17), onder 'Tableaux modernes', nr. 66.

<sup>71</sup> Zie Heijbroek, *op.cit.* (noot 69), p. 111, noot 8.

<sup>72</sup> Arnold Ising schreef over de toestand van de *Johannes de Doper* en de *Slag bij Boutersem* in 1870, *op.cit.* (noot 60), p. 60: *In de 'Gotische zaal' behoorende tot het paleis van den Prins van Oranje te 's Gravenhage, vroeger versierd met de kostbaarste kunstjuweelen uit het kabinet van Willem II, staan thans twee groote schilderijen langzaam zich zelve te vernietigen. Het zijn de 'Boutersem' en de 'Johannes de Dooper' van Cornelis Kruseman. Het eerste doek werd in 1863 op last der Regeering uit het museum van moderne kunst op het Paviljoen bij Haarlem verwijderd. Toen had het zogenaamde 'afdruipe' de schilderij, waaraan de 'Johannes' reeds bij het leven van Kruseman was gaan lijden, zulk een omvang genomen, dat ook de figuur van den prins er door werd bedreigd en de zoon van Willem II wenschte nu liever de schilderij, eenmaal zijn koninklijken vader aangeboden, niet meer voor het publiek ten toon gesteld te zien. Van waar die zelfontbinding in deze schilderijen? De wellicht te ver gedreven zucht naar verbetering van zijn werk, gepaard aan 't ongeduld om het nieuw opgevatte denkbeeld spoedig verwezenlijkt te zien, was oorzaak dat de kunstenaar verzuimde om, eer hij veranderde, hetgeen er stond weg te krabben. Zoo bracht hij lagen van verf, daarenboven meestal veel met olie vermengd, op en over elkander, en later begonnen die massa's olie en verf zich op te lossen en door*

het vernis heen te werken... Het is een treurige aanblik: 't is alsof die beide groote stukken daar in die gotische zaal te weenen staan over den verstoorden roem van hun maker! De troosteloze aanblik van de *Johannes de Doper* wordt ook beschreven in A. J. Riko, 'Het glanstijdperk van het Koninklijk Paleis op den Kneuterdijk te 's-Gravenhage onder de regeering van Koning Willem II en Koningin Anna Palowna', *Die Haghe* (1907), p. 98 en bij Marius, *op.cit.* (noot 8), p. 25. Aangezien een verantwoorde restauratie onmogelijk was, werden de *Bautersem* en de *Johannes de Doper* (beide opgeslagen in het depot van de Koninklijke Verzamelingen te Den Haag) achtereenvolgens omstreeks 1950 en in 1971 vernietigd.

<sup>73</sup> Zie noot 72.

<sup>74</sup> Voor de tekeningen in het Rijksprentenkabinet zie Heijbroek, *op.cit.* (noot 69), pp. 106-111, met op p. 111 een foto van het gehavende doek. De door Knoef afgebeelde 'potloodtekening' uit 1841 wijkt af van de uiteindelijke voorstelling, zie Knoef, *op.cit.* (noot 15), p. 63. Het is mogelijk dat het door Knoef ook als een 'sepia-schets' aangeduide blad (p. 26), het ontwerp was dat in 1841 in Den Haag was tentoongesteld (zie noot 67).

<sup>75</sup> Dit wordt gesuggereerd in een brief van E. Pelinck (directeur van het Koninklijk Huisarchief) aan J. Nieuwstraten (directeur Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie, waar de brief thans berust), d.d. 21 november 1971. De aquarel is afkomstig van Paleis Soestdijk en was in 1950 als gekleurde gravure geïnventariseerd. Om de aquarel bevond zich een zwart houten lijst welke overeenkwam met vier andere houten 'Italiaanse' lijstjes, waarin zich gekleurde litho's van Rome bevonden. Mogelijk werd de aquarel met de litho's door Kruseman aangeboden aan koning Willem II of koningin Anna Palowna.

<sup>76</sup> De *Roman Advertiser* was een voor de vreemdelingen-kolonie te Rome bestemd dagblad. Hetzelfde artikel werd in vertaling opgenomen in het *Journal de la Haye* van 2 september 1847, identiek aan 'La prédication de St. Jean Baptiste de M. C. Kruseman', *Le miroir des arts, feuille artistique des Pays-Bas* 2 (1846-1847), pp. 172-174. Door Hoogewerff, *op.cit.* (noot 27), p. 196 werd geopperd dat Kruseman zelf de gegevens voor het artikel had verschaft.

<sup>77</sup> 'Johannes de Dooper. Schilderij van Cornelis Kruseman, van 's Hage. (Ontleend aan den *Roman Advertiser*, van 7 augustus jl.)', *Algemeen Handelsblad*, 30 augustus 1847.

<sup>78</sup> Riko, *op.cit.* (noot 72), p. 98.

<sup>79</sup> *Algemeen Handelsblad*, 21 februari 1848, *op.cit.* (noot 69).

<sup>80</sup> Van Westrheene, *op.cit.* (noot 12), pp. 15-16.

<sup>81</sup> J. J. Moerman, 'Het slot van Zeist', *Buiten* 7 (1913), deel 1, p. 43.

<sup>82</sup> Dit vertelde ir. R. B. baron van Asbeck in een lezing over de restauratie van Slot Zeist, gehouden op 19 mei 1973, waarvan ik de tekst van het Gemeentearchief te Zeist ontving.

<sup>83</sup> Onder *Ingezonden Stukken*, 'De Kruisdraging en de Toespraak des Heeren tot de Weenende Vrouwen, van C. Kruseman', *Amsterdamsche Courant*, 6 februari 1852.

<sup>84</sup> Brief van Kruseman aan Ising, d.d. 23 september 1855, geciteerd door Arnold Ising, 'Spranken uit het leven van een kunstenaar', *De Tijdstroom*, 1858, p. 106. Zie voor dit schilderij ook Van Westrheene, *op.cit.* (noot 12), Aanhangsel, p. 1, nr. I.18.

<sup>85</sup> Ising 1858, *op.cit.* (noot 84), p. 105.

<sup>86</sup> Elise van Calcar-Schiotling, 'Een woord over kunst en romantiek', *Kunstkronijk* 18 (1857), p. 43, in deze context geciteerd door Hoogenboom, *op.cit.* (noot 9), p. 171. Voor Scheffer als schilder van religieuze onderwerpen wordt hier verwezen naar L. J. I. Ewals, *Ary Scheffer, sa vie et son œuvre*, Nijmegen (dissertatie) 1987, pp. 105-119.

<sup>87</sup> *Scheffer-album*, Haarlem [1860].

<sup>88</sup> Brom, *op.cit.* (noot 8), pp. 348-360.

<sup>89</sup> L. R. Beijnen, 'Dante en Beatrice', *Scheffer-album*, *op.cit.* (noot 87), p. 5.

<sup>90</sup> L. R. Beijnen, 'Gedachten over kunst, bij het portret van C. Kruseman', *Hollandsch Schilder en Letterkundig Album*, z.p. 1849, p. 112. Als de definitieve beschouwing van Beijnen over Krusemans kunst wil ik nog noemen dr. L.R. Beijnen, 'Herinnering aan een ontslapen vriend en kunstenaar', *Kunstkronijk* 20 (1859), pp. 18-22.