



HANS BALDUNG GRIEN.

PORTRET VAN ADELBERG III VON BERENFELS.

DE SCHILDERIJEN IN HET HOLBEINMUSEUM TE BAZEL,

□ DOOR W. JOS. DE GRUYTER □

DE beide schilders, die hier het volledigst gerepresenteerd zijn, Arnold Böcklin en Hans Holbein de jongere, vormen wel een zeer groot contrast; en wanneer ik, alle historische data en alle historische perspectieven ter zijde schuivend, hier Böcklin het eerst en Holbein het laatst wil bespreken, dan is dit niet omdat de eerste groote zaal, die wij binnen wandelen, de Böcklin zaal is, nog minder — gij begrijpt dit reeds —, omdat ik Böcklin een zoo overwegend belangrijke figuur vind, doch eerder omdat ik mijn enthousiasme reserveeren wil en mijn beste kaarten voor 't laatst bewaren.

Arnold Böcklin (1827—1901) is — nà Holbein natuurlijk! — de glorie van het Bazeler Museum en van de stad Basel: en ik vermoed dat menige brave Bazeler burger in zijn hart heel wat meer voor den eerste dan voor den laatste gevoelt; — hoe zou de zooveel minder sensatie verwekkende Holbein het dan ook kunnen winnen van Böcklin's verrassende phantasieën, van dit groot gebaar der elementaire hartstochten en der ideëele schoonheden, van deze wereld van fluit-spelende faunen en worstelende centauren, badende nimfen, dryaden, tritons, afgewisseld met bijbelsche en geschiedkundige figuren, en dit alles gezien tegen een achtergrond van meren en bosschen en gebergten en de hemel mag weten wat al niet? Inderdaad, men kan dit werk niet zoo maar voorbijloopen. Deze wereld is imposant, maar gewild-imposant; deze verbeeldingen zijn stoutmoedig, maar ook overmoedig; deze concepties zijn geniaal, maar het genie forceert zich niet, behoeft zich niet te forceeren, en Böcklin forceerde zich doorlopend.

Wanneer wij dan ook het grootste der hier aanwezige schilderijen: „Die Jagd der Diana”, of het gladde, koude, technisch verbluffende schilderij: „Odysseus und Kalypso”, of het romantisch gevalletje: „Gotenzug über eine Brücke”, eens rustig beschouwen, dan komen onwillekeurig de woorden van Meunier in ons op, toen deze de Böcklin-tentoonstelling van 1897 te Berlijn bezichtigde: „On me parle toujours de haute poésie, moi je ne vois que de la mauvaise peinture.”

Eenzijdig is zulk een oordeel ongetwijfeld; treffende uitspraak dan ook van een schependen kunstenaar. Van den schouwenden criticus wordt gevergd een objectiever, rechtvaardiger oordeel, doch dan valt hier onmiddellijk te zeggen, dat Böcklin zelf alle onbevooroordeelde

meening moeilijk maakt, daar hij, als Multatuli, als Wagner, tot „die persoonlijkheden behoort over welke het onmogelijk is in woorden van tamme waardeering te spreken,” zooals Jan Veth indertijd heeft geschreven. Men moet met hem „*va banque*” spelen, men moet zich vóór of tégen dit werk verklaren; en waar ik accepteeren of verwerpen moet, daar schaar ik mij zonder aarzeling aan de zijde van Meunier.

Want Böcklin was een hoogmoedige; wij hebben slechts dit zelfportret te bezien, om ons hiervan te overtuigen. Sterk, vitaal, zelfverzekerd zijn deze breede, ietwat intellectuele gelaatstrekken, die te weinig de verborgen diepten van een eigen, waarachtig zieleleven suggereeren; en ik voel in dezen kop, die eer nog een literair dan een schilderkunstig talent zou doen vermoeden, te zeer het element van zichzelf-forceeren, dat ook op sommige portretten van Tchaikowsky b.v. zoo sterk naar voren treedt. Ook in het werk voelt men dezelfde hoogmoedige levenshouding; Böcklin miste ten eenenmale den deemoed der overgave, de gave der argeloosheid, de genade van den stillen en verwonderden eerbied. Hij is de bewuste en sterke, de sterk-willende, die door wilskrachtige overtuiging de natuur overwint.... doch dan blijkt iedere triomf een Pyrrhus-overwinning te zijn. Want waar Böcklin zijn eigen krachten overschatte, daar geldt dit niet eene overschatting van technisch kunnen, doch een algeheele overmoedige geestesstaat. Zijn technische prestaties zijn daarentegen juist zeer groot, zijn scheppingsdrang enorm, zijn adaptatie- en assimilatie-vermogen verbluffend. Maar eerste vereischte van een kunstwerk is en blijft: het innerlijk-doorleefde, het moge dan verder zijn objectief of subjectief, grandioos of intiem, nuchter of phantastisch, speelsch of gepassioneerd. En het gemis aan dit innerlijk doorleefde wordt bij Böcklin te smartelijk beseft dan dat zijn andere en groote kwaliteiten hem kunnen redden.

Men kan Böcklin ook positiever beschouwen, als een positieve en fenomenale reactie tegen het materialisme, het realisme, het impressionisme en het plein-air schilderen van zijn tijd; en door zijn machtiger kunnen stijgt hij als representatieve figuur zeker verre uit boven Max Klinger of Anselm Feuerbach en mogen wij ongetwijfeld zeggen, dat de Deutsche „*Sehnsucht*” naar romantiek, idealisme en symbolisme zich met een grootsch élan in hem heeft uitgevierd. Doch vergelijken wij hem met de ietwat raadselachtige en veel suggestiever figuur van Hans von Marées, dan realiseeren wij opnieuw het tekort in Böcklin en voelen wij deze reactie als zijnde te uitsluitend reactionair. De oneindig ontvankelijker Hans von Marées was ook in zekeren zin reactionair, ook hij greep terug naar het verleden; doch hij zocht tevens eene verzoening met het heden, hij zocht, vergeefs misschien, naar eene synthese tusschen het romantisch classicisme en het impressionisme, en al mogen wij hem geen Deutsche

Cézanne noemen, hij bezat niettemin ook diepere en meer moderne mogelijkheden, die hij niet wist te realiseeren in de verf, doch die men intuïtief kan aanvoelen in zijn meestentijds onvoltooid gelaten werken. Hans von Marées was een tastende, een zoekende, Böcklin echter heeft nooit gezocht, daar hij bij voorbaat waande reeds gevonden te hebben. En nergens komt dit sterker tot uiting dan in de hier aanwezige zelf-portretten van deze beide schilders, waarvan wij het een reeds bespraken en op het ander zullen terugkomen.

Ook eene vergelijking met de Prae-Raphaelieten lokt Böcklin als vanzelf uit; en wanneer wij toegegeven hebben, dat in Böcklin een dramatisch uitbundiger kracht schuilt, dan valt de vergelijking verder weer in het voordeel der Engelschen uit. Een jeugd-werk van Millais, een werk uit de vroegste periode van Rossetti, een werk van den, ook in Engeland te weinig gewaardeerden Ford Madox Brown, — zij mogen zwakker zijn van plastiek en timider van opzet, doch zij zijn edeler van beschaving, intenser van schoonheid, verklaarder van vorm en zelfs ook inniger van bezieling. En al mag de liggende Christus van Holbein een van zijn minder goede werken heeten, ik zou nochtans Böcklin's „Magdalenas Trauer an der Leiche Christi" niet gaarne ernaast gehangen zien! Hoe week en troebel is deze Murillo-achtige Christus, hoe irriteerend dit opera-gebaar van de Magdalena; de vrouw van den kunstenaar herkennen wij als model voor dit theatraal gelaat, met het goedkoop effect van roodgeweende en knapgeschilderde oogleden, met de overdreven expressie van de opgetrokken, ietwat sensueele bovenlip.

Ik laat geheel in het midden of Böcklin zich hier al of niet als een poseur aanstelt. Hoogstwaarschijnlijk waren de bedoelingen van dezen toch bedenkelijk ambitieuzen kunstenaar wel even ernstig als die van een zoo veel zwakkeren Ary Scheffer ten onzent. Echter, „it is not enough to be sincere, one must possess the power to be sincere": een andere tijd, een andere sfeer, een andere artistieke of persoonlijke omgeving, in 't kort: een andere voedingsbodem voor zijn kunst, en Böcklin ware ongetwijfeld een genie geweest. Een voortreffelijk schilder toont hij zich ook nu, vooral in fragmenten, als bijv. enkele koppen op het groote doek, „das Spiel der Najaden", die vol zijn van een levenden humor en waarvan de schilderwijze aan Rubens herinnert. Ook de beide doeken, „die Pest" en het welhaast wereldvermaarde „Toteninsel", getuigen van een levendige en vernuftige phantasie, al blijft de verbeeldingsrijkdom van deze wereld te uiterlijk en te effectmatig. Het beste ten slotte van alle grootere, hier aanwezige werken is een „Kentaurenkampf", waarvan de lijn meer wezenlijke spanning en de kleur een ingetogener fijnheid bezit.

Maar het waarachtigst ontroert ook Böcklin.... waar hij zichzelf, en eigen genialiteit, geheel vergeten is. En op welk gebied zou dit eerder het

geval zijn dan juist op 't gebied van de portretkunst? Hier, als altijd, dwingt het portret den kunstenaar tot een inniger overgave, tot een strenger objectiviteit. Treffend is de soberheid van uitbeelding in het eventjes te harde „Bildnis der Mutter des Künstlers” en in een ander vrouwenportret. De invloed van Holbein doet zich hier voelen en werkte in de richting van grooteren eenvoud en concentratie. Hiermede vergeleken zijn de portretten van den kunstenaar zelf en van zijn vrouw weer overbewust van voordracht, maar het is tot de kleine werken dat wij ons wenden moeten, om geheel te beseffen wat deze te Wagneriaansch aangelegde schilder in waarheid kòn. Het gevoelig portretje van Jacob Mähleg is dan te noemen, méér nog het portretje van den zoon van Fritz Burchhardt; hier is Böcklin geheel argeloos! Geen spoor hier van Napoleontische allures, geheel zonder pretentie is dit werkje, dat in een hoekje terzijde werd gehangen, als in enkele uren van stil geluk ontstaan: een droomerig, wazig jongenskopje, met den ernstigen blik der oogen meer gevoeld dan gezien, met het licht, teeder-trillend als een goud-glanzende sluier over het zachte en blonde haar. Hier bereikte Böcklin zoovéél, daar hij in 't geheel niets wilde bereiken. Ook een zeer rake, zij het weer te zelfbewuste schets naar een „dichtender Freund”, een karikatuur haast van dit decadent heerschap met de spichtige neus en terugwijkende kin, dient vermelding; oneinder leuker is deze krabbel dan de academisch-onaangename studie van een „Muschel tragender Triton.”

De zich ten deele bij Arnold Böcklin aansluitende Anselm Feuerbach (1829—1880) is mij het sympathiekst in een op negen en twintigjarigen leeftijd geschilderd portret van J. Allgeyer, dat kwaliteiten van kleur bezit. Het grootsche en eenigszins in den geest van Tintoretto geconcipeerde „Dood van Pietro Aretino”, dat buitengewoon levendig geschilderd is en uitnemende technische brokken bevat, zou eveneens groote verwachtingen in ons wekken, wanneer wij bedenken, dat het reeds vier jaar eerder werd geschilderd; want voor zulk een jeugdigen leeftijd is dit nog te traditioneele werk ongetwijfeld een in alle opzichten zéér respectabele prestatie. Deze verwachtingen worden meedoogenloos gedood wanneer wij latere werken, als b.v. het hier aanwezige „Am Strande”, gedateerd 1870, in ons opnemen: het warme koloriet heeft zich, mede door zijne den kunstenaar verbitterende levensomstandigheden, door een volkomen gemis aan erkenning, in de leege melancholie van eentonige grijzen opgelost, terwijl de plastische bewogenheid van zijn schilderwijze „vereenvoudigd” is tot de schijnbaar „klassieke” en „absolute” schoonheidsvormen, die in waarheid echter vrij poover zijn. Deze innerlijke armoede komt misschien het sterkst tot uiting in een kleuriger, maar betreurenswaardig werkje „Nympe, musizierende Kinder belauschend”; dit vormelijk perfect



ARNOLD BÖCKLIN.

KENTAURENKAMPF.



ARNOLD FIECHTER.

BLICK VON DER BRÜCKE.



FERDINAND HODLER.

LE LAC DE THOUNE.

schilderijtje hoort eerder thuis op een bonbon doosje dan in een museum van kunstwerken.

Hetzelfde geldt van de meeste werken van Ernst Stückelberg (1831—1903), waarmee hier, helaas, een zaaltje gevuld werd. Een zelf-portret schildert hij met den fel-doordringenden „droomersblik” onder zwaar gefronste wenkbrauwen en tegen de woeste onstuimigheid van een onheilspellend, verlaten zeegezicht, om dan in de lijst deze gulden woorden te plaatsen: „O Beata Solitudo, O Sola Beatitudo....!” Toch is ook deze schilder het meest dragelijk in zijne portretten, al is het met een zucht van verlichting dat wij dit zelfportret kontrasteeren met het reeds vermelde en eveneens romantische zelfportret van Hans von Marées (1837—1887). Ziet, dit is de waarachtige droomersblik! Fascineerend zijn de oogen, fascineerend het niet sterke maar prachtig sensitieve gelaat, fascineerend ook de geheele figuur, in het zwart gekleed en met den zwarten hoogen hoed op, gezien tegen een romantisch- bewogen achtergrond van diepe, weldadige kleurenpracht. Een sterk geestelijk leven, naar het ideeële en metaphysische neigend, voel ik achter dezen kop, die als geschilderd is voor een kleinen kring van kunstzinnigen en niet voor het groote publiek. In een eenzaam landschap van donkerblauw en donkerbruin en donkergroen heeft deze kunstenaar zich zelf uitgebeeld, als staande in een wijde, kosmische ruimte tegenover het groote Levensraadsel, dat hij half weifelend, half onderzoekend tracht te benaderen en te doorvorschen. Laten wij het portret, dat Holbein van vrouw en kinderen schilderde, buiten bespreking, dan is dit voor mij wel het meest ontroerend menschenbeeltenis van deze geheele collectie.

Ook een veertiental groote studie-bladen zijn van Hans von Marées hier aanwezig, waarop o. a. een gegeven van paarden meermalen tot een boeiend en nobel spel van lijnen verwerkt werd. Directer en spontaner toch vond ik enkele levende teekeningen van den koeleren, maar sterkeren Ferdinand Hodler (1853—1918). Deze snel-genoteerde krabbels dragen het onmiskenbaar stempel van een vrij hevige ontroering, alsook van een technisch rake vaardigheid, en deze gunstige eerste indruk wordt versterkt, wanneer wij in een der achterzalen de zich hier bevindende vijf schilderstukken van Hodler *) bestudeeren. Geen streepje op een dezer doeken is slap, of toont een gemis aan overtuiging. Een vergelijking met den eveneens Zwitserschen, hoewel in Duitschland gevormden Böcklin ligt voor de hand: allereerst valt dan op, hoe het den later-geborenen Hodler gegeven was met een bewuste zekerheid datgene te realiseeren, waarnaar ook Böcklin ten deele gestreefd had n.l. om boven het impressionisme en het naturalisme uit tot een meer symbolische, of althans spiritueele gestyleerde levenssynthese te komen. Böcklin echter zocht

*) In bruikleen.

het grandioze en romantische, Hodler daarentegen is de romantiek te boven en geeft ons eene soms naar het tweedimensionale neigende, meer verklaarde en verder doorgevoerde styleering. Waar zoovele Zwitsersche schilders een neiging toonen, en voortdurend gevaar loopen, hunne schilderijen louter en alleen als mooie, maar veel te weinig expressieve vlakvullingen op te vatten — ongetwijfeld werkt het Zwitsersche landschap, althans om het meer van Genève, mede dit in de hand —, daar voelen wij in Hodler een te groote innerlijke spanning dan dat hij ooit in het uitsluitend decoratieve of illustratieve zou kunnen vervallen. Want dat Hodler een vrij groote schildersdrift bezat — het zij dan op een reserveerenden toon gezegd in dit land van Rembrandt en Hals, van Breitner en Verster — het wordt hier bewezen door het nerveuzer en impressionistischer geschilderde „Montblanc im Januar." Karakteristieker van de landschappen is het „Landschaft am Genfersee", al hinderen de te gemakkelijk opgeloste witte wolken niet een weinig. Een vreugdevolle vrijheid wordt hier gesuggereerd, een groote blijmoedige rust. Een ruime, wijd-openstaande en onafhankelijke levenshouding voelen wij in dit stille maar niettemin stralende werk, iets van de positieve en gezonde heerlijkheid van het buiten-zijn in Gods zegenende natuur.

Een typische Hodler is ook de „Schlacht bei Näfels", met de rythmische styleering der strijdende mannen, breed gezien en levend van lijn; vooral de kleur werkt ook mede dit verwarrend gegeven tot een groot en gaaf geheel op te voeren. Zulk een werk is zuiver, onomwonden en sterk; maar bovenal s t e r k; méér sterk dan expressief. Niet dwingend-gepassioneerd, als ten onzent een van Gogh of een mevrouw Charley Toorop, maar van een haast koele en niettemin zeer levend-bewogene, kalme en vaste overtuiging. Het boeit en ontroert dan ook allereerst door deze directe, bewuste en beheerschte kracht, door een zekeren ingetogen hartstocht, die meer van den geest dan van het gemoed is, doch die te robuust is om tot een ziekelijk intellectualisme te verslappen. Gezond is dit werk tot in de kern; zelfs de toch juist zoo gezonde Zorn wordt week-zinnelijk bij Hodler vergeleken. Maar ook stijlvol is dit werk, van eene stijlvolle voornaamheid, die soms het edele nadert, terwijl de prachtige vakkundigheid en volkomen technische beheersching nergens opvallend is, als bij Böcklin en bij zoovelen.

Belangrijker nog is misschien het grootste schilderij, „Aufgehen im All". Wij mogen dezen titel te welluidend of veelzeggend vinden, wij mogen in deze vrouwenfiguur een tekort aan innerlijkheid of aan innigheid voelen, een ieder zal onmiddellijk toegeven dat het gebaar van de opgeheven handen alvast van een prachtige intensiteit getuigt, en de uitdrukking van het gelaat van eene nobele bezieling. Gedurfd en geniaal is het ook, deze lichtende figuur te plaatsen op een donkergrijs kleed

en tegen een niet onderbroken, vrijwel vlakgehouden, blauwig-groen uitgestrekt grasveld, zonder ergens de spanning te verliezen in de omtrekslijn. Jammer alleen, dat juist deze lijnen, die gemakkelijk maar dwingend, vlot maar doorwrocht, niet-losgelaten maar elastisch zijn, dat juist deze wonderlijk-doorleefde omtrekslijnen zooveel moesten verliezen bij het reproduceeren. Ook de plastiek van het vrouwenaakt komt niet tot zijn volle recht, terwijl men de kleur, die hier, als altijd bij Hodler, een belangrijke factor is, geheel en al mist.... Hoe bleek en dof wordt niet b.v. het hiernaast gehangen landschapje van den gevoeligen Camille Pissarro (1830—1903), dezen fijnen kunstenaar, die mij zoo dierbaar is vanwege zijn verrukkelijk suggestieve droogenaald-etsen!

Wij zullen de overige werken in deze zaal, waaronder een Millet, een bloemstuk van Courbet en een groot doek van El Greco, onbesproken moeten laten, eveneens de beide zalen, die voornamelijk gevuld zijn met werken van den populairen Duitschen Hans Thoma (geboren 1839) en van den Zwitser Hans Sandreuter (1850—1901), die met zijn groote, allegorische schilderij „der Jungbrunnen” den bescheiden sympathieken indruk bederft welke eenige ietwat zwakke landschappen van decoratieve charme bij ons achterlieten.

In het laatste en meest moderne zaaltje verdienen enkele werken echter een nadere bespreking. Allereerst treft ons het reusachtige doek — reusachtig van afmeting dan wel te verstaan! — van Alexandre Blanchet (geb. 1882), „die Hirten”: een tableau, waarop twee jongens en een jongeman, verder koeien en stieren, die als vervaarlijke prehistorische monsters een soort oorlogsdans uitvoeren, terwijl de boomen in een „dynamische” extase meekrullen; een groot zeilschip op den achtergrond voltooit dit onrustig geheel. Doch het werk bezit, ondanks de onaangename kleur, onmiskenbare kwaliteiten van compositie en is een gedurfd experiment in het zoeken naar een moderne vormgeving. Ook andere werken van Blanchet zijn hier aanwezig, doch zij overtuigen niet, terwijl in een goed stilleven de invloed van Cézanne te sterk naar voren treedt. De invloed van Gauguin daarentegen doet zich gelden in een Stilleven van Heinrich Muller, dat echter door de sentitieve kleur een persoonlijker accent krijgt; maar deze te aesthetische kleur wordt slapper in een enkele jaren later geschilderd portret van een dame.

Overtuigend belangrijk is in deze zaal tenslotte alleen Arnold Fiechter (geb. 1870); want hoewel geen van de beide hier aanwezige schilderijen van een zeer sterke of sterk-uitgesprokene persoonlijkheid getuigen, zijn deze werken in den meest volkomen zin van het woord echt en daardóór ook belangrijk. Dit is een talent, een in den grond misschien klein talent, dat echter de piëteit bezit der gróóten, dat zich niet verhaast heeft of geforceerd, dat geduldig groeien liet wat groeien wilde, zonder

de kleine en dwaze ambities en angsten en vooropgezette bedoelingen van zoovele modernen. En daardoor o n t r o e r e n deze simpele werken. Geheel onbevangen en oprecht staat deze kunstenaar tegenover zijn kunst. Hij heeft zichzelf niet verstikt door van te voren zich grenzen te stellen, of door het werk van andere en genialer naturen te verguizen uit vrees „beïnvloed” te worden: integendeel, hij stelde zich open en verheelde de vanzelfsprekende invloeden geenszins, doch door een geduldige en trouwe overgave aan de natuur kwam hij tot een zeer zuivere en geheel eigene visie. Het in 1915 geschilderde „Blick von der Brücke” is spontaner van lijn, doch het vijf jaren later geschilderde „Motiv an der Birs”, waarin een enkel figuurtje prachtig opgelost werd in een rythme van stijgende stammen, is nog teerder van kleur en van toon. Dit serene werk doet aan als een zacht-streelende melodie van milde, koele en klare kleuren, het opene en open-bloeiende van de natuur werd hier verinnerlijkt tot een geestelijk bezit van ingetogen geluk en droomerige rust.

„De grooten van vroeger,” schreef Vincent aan zijn vriend Bernard, „leefden in een architectonisch opgebouwde maatschappij, waar elk individu een steen van het gansche monument uitmaakte. Het socialisme zal zulk een maatschappij eens weer stichten, maar, „tu sais, nous sommes en plein laisser aller et anarchie””. *)

Hoe dringt niet het besef van de diepe waarheid, in deze woorden gelegen, tot ons door, wanneer wij ons nu wenden tot de drie aaneengesloten centrale zalen en wanneer wij het bescheiden bereiken van een Fiechter plotseling te stellen krijgen naast een half dozijn machtige werken van Konrad Witz. Inderdaad, de overgang is t e groot, en wij moeten weer de toch zeer talrijke grooten uit onzen eigen tijd — een Suzanne Valadon of Charley Toorop, een Frans Masereel of Käthe Kollwitz, een Mark Gertler of Matthieu Wiegman, een Herbin of Severini, een Jacob Epstein of John Raedecker — als in een triomfantelijken optocht aan ons geestesoog voorbij laten trekken, om weer tot de geruststellende en hoopvoller conclusie te komen dat ook onze tijd w e l i e t s p r e s t e e r e n k a n ! En hoe groot ook is niet de hunkering bij de besten onzer naar een grootere éénheid van streven, naar juist die m o n u m e n t a l i t e i t , die ons zoo onmiddellijk treft in zulk een werk van Konrad Witz.

Konrad Witz (geb. vóór 1400, gestorven om 1447) is een der belangrijkste schilders onder de allereerste Renaissancisten; een Zwitser van geboorte en werkzaam vooral te Genève, is hij historisch gezien een onmisbare schakel in de evolutie der Duitsche schilderkunst, en een der eerste „realisten”. Dit zich losmaken van de traditie der XVIe eeuwse

*) Brief aan Emile Bernard, aangehaald uit Just Havelaar: Vincent van Gogh.



HANS VON MARÉES.

ZELFPORTRÉT.



FERDINAND HODLER. „AUFGEHEN IM ALL.“



FERDINAND HODLER.

SCHLACHT BEI NÄFELS.



ANSELM FEUERBACH.

DOOD VAN PIETRO ARETINO.



KONRAD WITZ.

ONTMOETING VAN JOACHIM EN ANNA.



KONRAD WITZ.

ST. CHRISTOPHORUS.

kunst en het gretige zich wenden naar de natuur komt wel heel sterk tot uiting in den kinderlijken hartstocht, waarmede hij elk grassprietje of kiezelsteentje weergeeft, zonder dat deze minutieus geschilderde details den grooten, dramatischen eenvoud storen; zóó groot en zóó machtig is deze eenvoud dat wij een moment zelfs denken aan figuren als Giotto of Breughel, al beseffen wij bij nader inzien dat hij de religieuze hevigheid van den een en het vizioenair accent van den ander mist. Ook de kleur is belangrijk in de „St. Christophorus” en in het hiernevens afgebeelde „Begegnung von Joachim und Anna”, waar de in 't rood en in 't groen gekleede figuren prachtig afsteken als rustige vlakken tegen den soberen achtergrond van grijs-wit en goud. Nog boeiender is de verwonderlijk modern aandoende kleur in het plastisch wat zwakker „Die Synagoge”; de overige werken bezitten niet de eigenaardige fascinatie van dit laatstgenoemde werk of de ruime en breede monumentaliteit van de beide eerste.

Hans Baldung Grien (1480—1545) is hier door vele werken goed vertegenwoordigd. Baldung, bijgenaamd Grien, was te Neurenberg een tijdlang leerling van Dürer, hetgeen wel zeer duidelijk naar voren treedt in de te weinig bekende en meesterlijke gravure van een wild paard, dat door een man in bedwang wordt gehouden; een werk, dat in alle opzichten den invloed van Dürer toont. Toch komen ook hier de groote verschillen van temperament en van opvatting aan het licht: Baldung's vizie op den vorm is grooter en synthetischer, maar daardoor ook weleens globaler dan die van Dürer, zijn lijn vaak gespannener maar harder en minder gevoelig, terwijl hij geheel en al Dürer's deemoediger overgave en zijn diep religieuze achtergrond mist. Baldung's levenshouding is trotscher, wilder, hoogmoediger. Hij stoot wel eens af door een koele sensualiteit. Het sterkst is hij in den vorm; niet altijd wordt de vorm gedeckt door den geestelijken inhoud, en vooral geldt dit van zijn religieuze altaarstukken. Waar hij op zijn eigen terrein is daarentegen, het onstuimigphantastische dat immer streng-vormelijk blijft, boeit hij door zijn enorme geconcentreerdheid en een overtuigend dramatisch accent, dat zelfs invloed of verwantschap met Grünewald doet vermoeden. Tevergeefs zoeken wij het innige, het teedere, het liefdevolle bij Baldung: hij verguist het intiemere en het te warm-menschelijke. Doch over welk een macht van plastische uitbeelding beschikt hij, hoe direct en vitaal is de karakterisering van een kop als in het hier gereproduceerde portret van „Adelberg III von Berenfels”, hoe frisch van kleur, hoe monumentaal van bouw! Gedurfd en gekund is deze driehoekige compositie, waarin de breed-gestyleerde baard zoo prachtig meewerkt, gedurfd en gekund zijn ook de koele, opene en naast elkaar gestelde kleurenvlakken: het geel-groen van den mantel, het wit van de mouw tegen het zwart, van het bont en de vleeschkleur van den kop tegen het blauw van den achter-

grond. Ook de teekening is van denzelfden bewusten en toch onopzettelijken eenvoud, van dezelfde koele verklaardheid en beheerschte spanning, waarachter men het broeiend-bewogene voelt van zijn ietwat grimmig, zelfs demonisch temperament. Alleen de wat vormelooze hand is zwakker: en hoevele meesterwerken van portretkunst zijn niet verzwakt door de uitbeelding van de handen? Men schijnt wel een da Vinci of Dürer te moeten zijn om deze lastige ledematen recht te doen; zelfs op het meesterstuk der meesterstukken, Rembrandt's „Joodsche Bruidje", hinderen de te zware handen van het wonderlijk bruidje wel een weinig, terwijl op meerdere der hier aanwezige mensch-uitbeeldingen, het vermelde portret van Feuerbach allereerst, de schildering der handen bepaald storend werkte.

