

DE SCHILDERIJEN IN HET HOLBEINMUSEUM TE BAZEL,

□ DOOR W. JOS. DE GRUYTER □

(Slot).

II.

NAAST de portretten bevinden zich hier van Baldung ook twee kleine werken, „de Dood en de Jonkvrouw” en „de Dood en de Vrouw”, waarin Baldung’s eigenaardige geestesgesteldheid wel zeer sterk tot uiting komt. Deze en dergelijke onderwerpen waren toen ten tijde aan de orde van den dag, en hadden ten doel de verschrikkingen van den dood te openbaren, om zodoende de zondaren tot bezinning te brengen en de vromen hun gedachtenleven te doen concentreeren op het hiernamaals; Dürer, Holbein, Urs Graf en Baldung vooral hebben hiervan geprofiteerd om hun middeleeuwschen drang naar het groteske en het gruwelijke te botvieren en vooral geldt dit van de beide laatstgenoemden. Het tweede der vermelde werkjes, „de Dood en de Vrouw”, is een meesterlijke compositie, prachtig als verbeelding, volmaakt als vlakvulling. Het is mij persoonlijk een raadsel dat mevrouw Korevaar—Hesseling in haar bekende „Kunstgeschiedenis” juist dit werk naar den vorm aanvalt of althans, in vergelijking met Italiaansche tijdgenooten, hier spreekt van „de zoo onharmonische lijnen van dit vrouwenaakt”; dat hier sprake is van een geheel andere vormenschoonheid dan die der Italiaansche Renaissancisten, mag wel als vanzelfsprekend gelden, doch is daarom dit werk onharmonisch? Ik kan mij indenken dat men, b.v. Rembrandt bij Mantegna vergelijkend, tot de conclusie komt dat Rembrandt weinig harmonisch is van vorm, daar inhoud hoofdzaak is bij hem en hij den vorm slechts gebruikt als middel om de religieuze, psychologische of dramatische expressie te suggereeren. Bij Baldung echter is de expressie ondenkbaar buiten den vorm om, de expressie is geheel vormelijk gerealiseerd, wij voelen hier eenzelfde onverbreeklijke tweeëenheid van expressie en van vorm als wij ook bij de Italiaansche Renaissancisten voelen: hoogstens mag men dus deze laatstgenoemden sierlijker of mooier vinden.... doch is dat niet te uitsluitend een kwestie van persoonlijken smaak?

Minder belangrijk dan zijn portretten of grimmige phantasieën zijn Baldung’s religieuze werken. Vooral het hier aanwezige „Christus am Kreuz”, gedateerd 1512, — overigens het werk van een intelligent colorist — schiet jammerlijk tekort aan religieuze ontroering, en zelfs aan eenige dramatische expressie. De linker gekruisigde dief is een „perfect

gentleman" (zij het dan in Adams kleeren), met keurige knevels en zachten blik, die op ietwat meewarig-belangstellenden toon een vriendelijk verzoek tot Onze-Lieve-Heer ter zijde richt. Deze blanke salonheld, met het kuische zwembroekje aan, doet al te weinig aan een misdadiger denken en werkt zelfs sterker op onze lachspieren dan op onze ethische of aesthetische gevoelens. Ook de Heiland zelf laat veel te wenschen over en hoewel enkele der overige figuren — vooral de knielende vrouw bij het kruis — expressiever zijn, mist het werk ten eenenmale alle diepere bezieling.

Wij voelen dit zeer sterk wanneer wij zulk een werk vergelijken met de twee hier aanwezige werken van Hans Holbein den Oudere (1473/74—1524), die ernaast hangen. Beider onderwerp is de dood van Maria, omringd van de apostelen. Het grootere werk is treffender nog in de psychologische karakteriseering der koppen, het kleinere echter is evenwichtiger van compositie en veel boeiender van kleur. Geen werk dat ik ken van Hans Holbein den Jongere, bezit dezen rijkdom van sterke, gedempte kleuren, waarin men een bevruchtenden invloed van Vlaamsche voorbeelden voelt, doch evenmin ken ik eenig werk van den zoon, waaruit een zoo waarachtige religiositeit spreekt. De sfeer van dit werk moge niet zoo ruim en zoo universeel zijn — zij is wat wij heden ten dage „muffiger" en „burgerlijker" noemen —, ik voel niettemin elementen in den vader die de zoon miste; althans de zoon die in het leven bleef en zichzelf zoo grooten roem verwierf: hadde hij ze bezeten, ze zouden hem misschien tot een der allergrootsten gemaakt hebben.

Werkelijk emotioneel doorleefd is op het grootere paneel de vooroverbuigende figuur van Johannes, die de stervende Maria een kaars aanbiedt, bevend haast van een bedwongen ontroering. Prachtig is de uitdrukking van dit gelaat, het aangedaan-zijn maar zich goed-willen-houden, prachtig ook het schuchter-teeder, devoot gebaar en even prachtig de rythmische golving van het gedempt-roode kleet, dat in de reproductie te zeer verloren gaat. Eigenaardig zijn de lange, golvende, eenigszins vrouwelijke lijnen van deze ranke, droomerige figuur! En wanneer wij de sterke en rake apostelkoppen bekijken — de drie zich het meest naar rechts bevindende bijv. — dan beseffen wij wel, hoeveel de jongere Holbein aan den vader te danken had; ook bij hem, evenals bij de zoons, was de aandacht allereerst op de psychologie geconcentreerd, doch hij overtrof zijn stadgenooten te Augsburg, Hans Burgkmair allereerst, niet minder ook door zijn zich ontvankelijker stellen tegenover de nieuwere stroomingen. Als treffend bewijs hiervan mag dan ook worden aangevoerd, dat men sommige zijner werken tijden lang voor werken van Hans Holbein den Jongere heeft aangezien.

Ook op het kleinere werk is de eveneens in 't rood gekleede Johannes-figuur wel het meest opvallend, al is het kopje daarachter van een ontroerende sensitiviteit. Een dergelijke gevoeligheid treft men aan in de vele

werkjes van bescheiden formaat, die hier van den zéér begaafden, maar helaas zoo jong gestorven ouderen broer van Hans Holbein den Jongere hangen. Deze, meer traditioneele en minder vitale Ambrosius Holbein bezat misschien diepere mogelijkheden dan Hans, ook al is het jeugdwerk van den laatste gedurfter, origineeler en zelfs genialer. Een stiller, meditatiever en introspectiever natuur voelen wij in Ambrosius. Een zachte verwondering en een sober-aandachtige eenvoud kenmerken deze kleine werken, waarvan de kleur in een tweetal portretjes van een uiterst subtiële intensiteit is.

Hans Holbein de Jongere werd te Augsburg geboren in 1497. Daar wij langer stil zullen blijven staan bij enkele zijner werken, zij het hier veroorloofd een zeer beknopt overzicht te geven van zijn leven en van de eerste invloeden die hem vormden. Wij zagen reeds dat zijn vaders werkplaats zijn eerste school was, doch op achttienjarigen leeftijd ging hij met Ambrosius op stap, uit zucht naar avontuur maar méér nog misschien doordat zij in Augsburg onvoldoende werk konden krijgen. Na invloeden van exotische kunst te hebben ondergaan, kwamen zij ten slotte in Bazel terecht, in die dagen een bloeiende universiteitsstad, waar zij in de leer gingen bij Hans Heibster, toen ter tijde de belangrijkste figuur van de Bazeler kunstwereld. Een paar jaar later stierf Ambrosius. De jongere broer leerde door zijn illustratief werk de geschriften van klassieke schrijvers kennen; belangrijker nog was de omgang met de Bazeler Humanisten.

De groote kunstenaars van alle tijden hebben sterk meegeleefd — bewust en onbewust — met de geestelijke of maatschappelijke stroomingen van hun tijd. Hoe sterk bewogen, hoe rijk en belangrijk hun persoonlijk innerlijk leven ook geweest mag zijn, de bron van hun kunst was steeds een algemeener bron dan die der lyrisch-individualistische gevoelens. Zij waren groot allereerst, doordat zij zich openstelden voor het leven: zij waren groot, doordat het leven hen groot heeft gemaakt. En het leven heeft hen gevormd, heeft hen kunnen vormen, doordat zij dat leven vertrouwd hebben, doordat zij in dat leven geloofden. Ook van Holbein geldt dit; ook Holbein was representatief. Zelfs is hij misschien de meest representatieve schilder der Duitsche Renaissance geweest — De invloed van Bazeler Humanisten als Bonifacius Amerbach en Erasmus moet daarom niet over het hoofd gezien worden; zij was van zeer groot belang voor dezen rijpenden, energieke jongeman. Doch de Bazeler sfeer bevredigde den zoekenden kunstenaar nog niet; de mogelijkheden van een intenser schoonheidsbesef in zich voelend, reisde hij terwille van zijn kunst naar Lombardije. Na zijn terugkomst in Bazel ontstonden in de jaren 1519—1526 de meeste religieuze werken, eveneens vele groote muurschilderingen, die echter voor het grootste gedeelte verloren zijn gegaan: wij kunnen uit de schetsontwerpen en uit de fragmenten slechts konstateeren, dat Holbein wel degelijk een zeer ver-

dienstelijk compositie-talent soms toonde. Toch waren ook toen reeds de portretten het belangrijkste, en een anderen en ruimeren werkkring zoekende vertrok hij naar Engeland. Dit verblijf werd weer onderbroken door een reis naar Bazel, doch in 1532 vestigde hij zich voor goed te Londen, waar hij vermaard werd als portret-schilder en een vertrouweling was van koning Hendrik VIII. Hij stierf onverwachts aan de pest op zes-en-veertigjarigen leeftijd, zonder zijn te Bazel achtergelaten vrouw en kinderen teruggezien te hebben.

Het vroegst hier aanwezige werk van Holbein — een zijner eerst bekende schilderijen — is een „Passion in acht Darstellungen”. In dit eigenaardige, op een houten tafel geschilderde werk, met het felle effect van de illustratieve tafereeltjes en met de scherpe, ietwat schrille kleuren, staat Holbein nog sterk onder invloed van de traditioneele en lineaire Duitse kunst dier dagen. De overzichtelijke vereenvoudiging der latere werken ontbreekt nog geheel en al. Uit de fragmenten der grootere composities frappeeren reeds breeder geschilderde koppen; het is wel opmerkelijk hoe deze schilder zich welhaast van den beginne afaan een geboren portret-schilder toont! Ook op de religieuze werken zijn de koppen het meest bewogen: de Adam en Eva is dáárom zooveel beter dan de liggende Christus-figuur, terwijl op dit laatste werk hoofd en lichaam weer niet met elkaar te vergelijken zijn. Pas in de portretten zelf zien wij Holbein echter in al zijn koele glorie, in zijn gespannen-aandachtige en beheerschte waarachtigheid.

Holbein is groot bovenal doordat hij een uiterste van een bepaalde richting voor het eerst vertegenwoordigd heeft. En wat hij representeert — gij weet het — is het Objectieve in de kunst. Holbein is objectiever dan Dürer. Het Objectieve is niet het Realistische, nog minder het Onpersoonlijke (deze tijd, met zijn nog immer voortlevende individualistische levenshouding zal doorlopend gevaar lopen in het objectieve ten onrechte het onpersoonlijke te zien). Het Objectieve is de neiging tot een belangelooze en gedispassioneerde uitbeelding der zienbare wereld; doch deze objectiviteit behoeft geen wetenschappelijk vergaren van analytische details te beteekenen, zij kan zich kristalliseeren tot een verklaarde synthese — jazelfs, zij kan, een enkele maal, de kosmische hoogten en diepten van het leven peilen. Zij ziet dan de dingen onder een stil, effen, maar universeel licht. Zulk een kunstwerk is dan méér dan „objectiviteit”; echter, het kan noodwendig en zuiver uit het louter objectieve gegroeid zijn; filosofisch gesproken is trouwens een absolute „objectiviteit” in de k u n s t geheel ondenkbaar!

Waar Holbein dus objectiever is dan Dürer, daar geldt het eenvoudig een andere mentaliteit en niet een zoogenaamde volmaakter „overgave aan de natuur”: juist Dürer's overgave was volkomener. En Dürer zelf meende dan ook de natuur slaafs te imiteeren. Waar hij — ik spreek van den wezenlijken, den oorspronkelijken Dürer,



HANS HOLBEIN DE OUDE.

DE DOOD VAN MARIA, IN TEGENWOORDIGHEID DER APOSTELN.



MATHIAS GRÜNEWALD.

DE KRUISIGING.



H. HOLBEIN D. O. DE DOOD VAN MARIA.



HANS HOLBEIN DE JONGE.

HET LIJK VAN CHRISTUS IN HET GRAF (FRAGMENT).



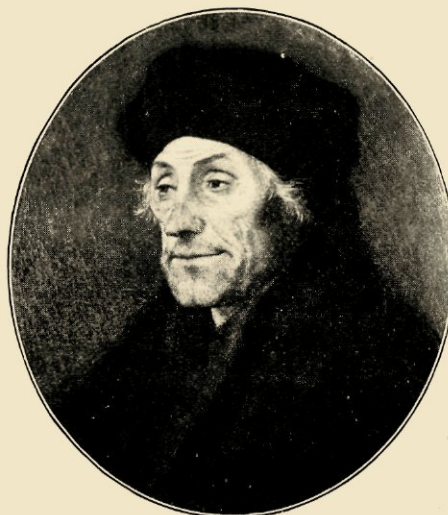
HANS HOLBEIN DE JONGE.

PORTRET VAN 'S KUNSTENAARS VROUW EN KINDEREN.



LUCAS CRANACH.

CATHARINA VAN BORA.



H. HOLBEIN DE JONGE.

ERASMUS.



HANS BALDUNG GRIEN.

PORTRET VAN EEN
BASELSCHJE JONGELING.



H. BALDUNG GRIEN.

DE DOOD EN DE VROUW.

die zich zoo machtig openbaarde in het aandoenlijke portret van zijn moeder uit 1514 of het intens portret van Michael Wolgemut uit 1516 — een gerimpeld voorhoofd teekende, gaf hij iederen rimpel nauwgezet weer, en was om zoo te zeggen Duitsch genoeg ze eerst zorgvuldig te tellen. Doch Dürer, de meer metaphysische en religieuze Dürer, blijft subjectief in dieperen grond, ondanks deze naïeve en haast grimmige hartstocht voor een minutieus-gedetailleerde weergave der stoffelijke werkelijkheid, een hartstocht die soms wel een woede gelijkt, en die een leek ten onrechte voor een technische pedanterie zou kunnen aanzien.

Holbein daarentegen, van huis uit vertrouwd in de wereld der stoffelijke realiteiten, gaat met deze om als een connoisseur, die met superieure verfijning het allerbeste alleen kiest, het nuttigste en noodigste, het schoonste en aantrekkelijkste. Hij elimineert alles wat hem overbodig voorkomt, en geeft, geheel bewust, opzettelijk en met een prachtige economie van lijnen, juist datgene wat niet gemist kan worden om zulk een voorhoofd te suggereeren in al zijn individueele bijzonderheid. Waar Holbein nuchter is, daar is het eenvoudig een gemis aan bezieling, bijv. doordat zijn model te weinig boeide; waar Dürer nuchter is, daar geldt het eer een vrijwillige dwang, die tot verstarring leidde.

Dat een groote objectiviteit geen beklemming behoeft te zijn voor een kunstenaar, maar juist een groote innerlijke bevrijding kan beteekenen, wordt hier afdoende bewezen door het portret van de moeder en kinderen van den kunstenaar, dat wel Holbein's belangrijkste schepping mag heeten, al zijn enkele der tachtig teekeningen in de collectie te Windsor essentieeler gezien en gespannener van lijn; zij getuigen echter zelden van eene zoo diep in het zieleleven ingrijpende psychologie

Hoe zal ik de expressie van deze Vrouw en Moeder beschrijven? Ge vindt er zooveél in Ge vindt het geluk erin, mild stralend achter den sluier van den ontroerenden weemoed, ge vindt, van binnen uit en onbewust, een sterk levensgeloof, maar ook — in de oogleden! — de nagelaten sporen van diepe teleurstellingen. En hoe geheel anders hebben oogen en mond gereageerd op die teleurstellingen: een religieuze, zij het wat doffe berusting spreekt uit de oogen, maar uit den mond, heel eventjes, een smartelijk ironisch trekje, de haast sceptische onverschilligheid van een die geleerd heeft veel aan het leven over te laten. En ge voelt erin een overvloedige warmte, waardiger dan elders door het masker van voorname reserve; daarnaast het zich-open-stellende en het steun-zoekende van de vrouw, maar tevens de fiere onafhankelijkheid van de moeder; zacht maar streng, intuïtief maar nadenkend; troostend, berispelend, beschuttend. Wel zelden is zulk een volledig beeltenis van een vrouw geschilderd, die zoo weinig pretendeert te zijn; — geen Eva à la Cranach en zonder de diep-verborgen, haast schrijnend-melancholische geïsoleerdheid van den fragielen Watteau;

geen ondoorgrondelijk raadsel, als de sfinxachtige Mona Lisa, en zonder de van een laaienden gloed doortrokken, tevens gemeenzamer intimiteit, waarvan Rembrandt getuigde in zijn Saskia portretten. Zij overtuigt niet door de spontane, bloeiende zinnelijkheid van een Hogarth, zij is ontdaan van de wonderlijk-vreemde tooisels, waarmede de smachtend-romantische Thijs Maris zijn geliefden als in een smartelijken geluksdroom wilde sieren. Maar ook mist zij de ranke schoonheid van den nerveus-gecompliceerden Botticelli en de donkere fascinatie van den onstuimig-teederen Goya; zij boeit evenmin door de machtig-stralende, hevig-gepassioneerde en tevens zoo subliem-kalme expressiviteit van Michel-Angelo, door de geestrijke gratie van Chassériau, door den fonkelenden luister van den droevigen Monticelli.... neen, niets van dit alles bij Holbein! Niets opvallends, niets uitgesproken hier, geen broeiend-zwoele hartstocht en geen metaphysische verfijning, geen sprankelende humor en geen vizionair geweld: hoe nuchter zakelijk is deze sfeer: een alledaagsche vrouw en alledaagsch gezien, niet waar? Maar o, hoe eindeloos vertrouwd waren hem deze vormen, hoe edel gespannen bleef zijn aandacht!

Nooit is een portret geschilderd, dat zoo volmaakt „portret” is en toch zóó volkomen boven de portretkunst als zoodanig is uitgestegen. Dit werk is even analytisch, even scherp en koel van niets sparende en niets loslatende observatie als alle Holbein portretten; toch is het overgoten met een waas van glanzende teederheid en ook stijgt het tot de hoogte van het universeele. Het was Holbein te doen deze bepaalde vrouw uit te beelden in alle individueele bepaaldheid, doch door een uiterste van objectiviteit gaf hij juist iets algemeeners. (Alle psychologische ontleding, mits ver genoeg doorgevoerd, lost zich op in het algemeen-menschelijke, dat het fundament uitmaakt waarop elke bijzondere menschenziel is gebouwd).

Wie niet het diep doorleefde en innerlijk bewogene in zulk een werk kan navoelen, heeft eenvoudig den zin van dit nobel schilderij niet begrepen. Uit den duisterten achtergrond verschijnt dit gelaat ons als een wonderlijke geruststelling, innig ontroerend, zooals wij geroerd kunnen worden door een simpel oud liedeken dat wij in geen jaren hoorden. Suggestief ook is de sfeer van vertrouwde stilte, niet de beangstigende stilte van leege en kille levensontkenning, of van het onbeantwoord blijven van al onze levensvragen, doch de zich kristalliseerende stilte, die hoog uit zingt boven alle verwarrende of triviale levensrumoeren. Vol bezorgdheid over het leven is deze vrouw: maar gemakkelijk toch triomfeerde haar liefde over alle moeilijkheden en met een gelaten zelfverzekerdheid aanvaardt zij de toekomst. Zij is in waarheid een moeder voor haar kinderen: welk een schat van onbaatzuchtige liefde voelt men in het gebaar van de handen! Met den ietwat droomerig-vermoeiden en toch voorzichtig-wakenden blik troont zij daar rustig en breedgeschouderd boven haar

beide kinderen: met haar eene hand houdt zij de baby vast — dit ontluikend, nog bleeke menscbloesempje, dat gretig een armpje uitsteekt, als wilde het 't nieuwe leven grijpen —, de andere ligt beschermend op den schouder van den jongen. Jammer alleen, dat dit jongenskopje iets globaler is van schilderwijze en men de innerlijke spanning hierin mist van de beide andere koppen; de sympathiek-geloovige maar eventjes te zoetelijke blik werd met eene te gemakkelijke vaardigheid bereikt en de straffe aandacht van den schilder is hier ongetwijfeld verflauwd.

Het baby-kopje is daarentegen wel het allermooist; van welk een uiterste sensitiviteit wordt Holbein hier niet in het modelé van het mondje, met welk een liefdevolle innigheid werd hier de droevig-volwassene expressie van deze kinderoogjes weergegeven, hoe prachtig van zuiverheid is ook de overgang van het voorhoofd in het amberkleurige haar. En van welk een onfeilbare vakkundigheid getuigt dit alles (men bezie eens de teekening van zulk een oortje !): zóó gekund, dat men hier — in tegenstelling tot het lichaam van den Christus van Holbein — aan geen „kunnen” meer denkt.

Het wordt een modern schilder verweten indien hij „geen verf gebruikt.” En ik zal niet ontkennen dat het gebruik van de verf bij de modernen soms een groote en ten goede werkende factor kan zijn; het kan een charme zijn, maar ook kan het de expressie verhoogen. Toch meen ik dat velen van de modernen, waaronder ook de zeer goeden, nog veel te „verlekkerd” zijn op de verf: en zeker geldt dit van een Dunoyer de Segonzac in Frankrijk, of van een Piet van Wijngaerdt ten onzent, die zoo graag een Hollandsche de Segonzac zou willen zijn — wat hem wel eens gelukt, maar veelal ook niet; en het geldt van vele anderen! Vanzelfsprekend is het, dat wij andere elementen zoeken dan een Holbein, zoowel naar den geest als in de materie, doch zeer verkeerd is het meen ik dan toch, deze verheerlijking van de dikke of vloeiende verf als een noodzakelijken cultus te gaan beschouwen. Dit kinderkopje van Holbein schijnt erop geblazen te zijn: het is geen „waterverf” — het is in 't geheel geen verf! Zoo gelouterd is dit werk, zoo geheel en al boven alle techniek uit, dat men aan geen verf meer denkt. En zonderen wij den Picasso der laatste jaren uit, is er dan eigenlijk wel één onder ons van wie dit met recht gezegd kan worden? — Ook Holbein blijft „technisch”, vergeleken met de oude Chineezers: doch bij Holbein was dan ook de aandacht doorlopend op de techniek geconcentreerd en het begrip „verf” verdwijnt dan ook vanzelf ongemerkt en slechts in momenten van hoogere bezieling. Het treffende van „onzen tijd” daarentegen is dat wij per se bij voorbaat „boven de techniek uit” willen zijn en dat geen tijd zoo jammerlijk verstikt is in misschien onafwendbare problemen van stijl en vorm en techniek.... ik zou hier dan willen pleiten voor een grooter oprechtheid, voor een serieuzer aan-

vaarding zoowel van de meer abstracte als van de meer vakkundige problemen van onzen tijd! Moge één klein voorbeeld hier volstaan: niet lang geleden werd hier met volkomen toestemming van den kunstenaar zelf een Stilleven op eene belangrijke tentoonstelling geëxposeerd, waarvan de verf reeds geheel gebarsten was.... ziet, in de middel-eeuwen waren dergelijke vrijheden ongepermitteerd en ook ondenkbaar.

Van de overige Holbein portretten dienen hier vermeld te worden de stille en sterke en ruim geziene kop van Bonifacius Amerbach en de beide portretten van Erasmus, waarvan het kleinere medaillon „Bildnis des Erasmus im höheren Alter”, zooveel belangrijker en expressiever is dan het koel-voornamen portret en profil. Dit minutieus geschilderde kopje met den sensitieven mond — welk een model dan ook! — mag wel een wonder van geestelijke en technische geconcentreerdheid heeten: men kan het bijna bedekken met een Hollandschen gulden, doch geen streepje of puntje is peuterig. In vergelijking hiermede mag men de twee evenzoo kleine medaillons noemen van Cranach: een portret van Luther en een van Catharina van Bora. Subjectiever is dit werk, ik zou gaarne zeggen: muzikaler. De vormen zijn tot een grooteren eenvoud opgelost, tot de „grootere lijnen” van de moderne kunst. Even realistisch zijn deze portretten, doch het is een meer onmiddellijk-psychisch realisme, zich onafhankelijker voelend van de stoffelijke werkelijkheid. Daardoor doet Cranach „moderner” aan, evenals de somber geëxalteerde Grünewald zooveel moderner aandoet dan Dürer.

Tenslotte moeten wij op het reeds meermalen vermelde werk van Holbein terugkomen: „der Leichnam Christi im Grabe”. Dit werk was mij een groote teleurstelling. Vooral de kleur werkt zeer in het nadeel, in 't bijzonder de alle bevrijding missende en onaangename gelig-groene kleur van den achtergrond. Hoe anders was dit het geval bij de uitvoerig besproken portret-groep van daareven, waar tegen een zwart fond een weldadige harmonie van donkergroen, lichter bruin en de eventjes variërende vleeschtinten van moeder en zoon en dochttertje zoo rustig en bevredigend uitkwam. Maar ook de veel te opvallende technische vaardigheid werkt hier storend; men denkt, onwillekeurig: hoe knap! En dit, toch altijd bedenkelijk compliment, wordt ten eenenmale fataal waar het een werk met religieuze aspiraties geldt. Ik zal niet ontkennen, dat de schildering van dit lichaam van een stijlvolle voornaamheid is — echter, het is geen Christus! Zóó schildert men geen Christus, met deze verbluffend gladde handigheid: zoo schildert men een bankier, een luitenant, en ja, desnoods een Apollo.... maar geen Christus. Uit den kop alleen spreekt een dieper sentiment. Dit bleeke, strakke gelaat ademt een sfeer van stille majesteit, van een grooten strijd, die ten einde gestreden werd. Hoe nobel gespannen zijn deze lijnen, met welk een trillende

nervositeit werden de neusvleugels geschilderd ! Ook de vreemde belichting werkt mede iets van de kille raadselachtigheid van den dood te suggereren, zonder dat deze belichting van eene te effectmatige opzettelijkheid werd. Oneindig dramatischer, oneindig spookachtiger, oneindig verhevener werd de Christus wel eens uitgebeeld; echter zelden van een zoo ingetogen-stille en edel-verfijnde menschelijkheid.

Twee werken bleven onbesproken: allereerst van Albrecht Altdorfer een „Auferstehung Christi”. Dit kleine werkje doet dezen, soms aanbiddelijk poëtischen en zoo veelzijdigen kunstenaar niet uitkomen op zijn best, al toont het een zekere virtuositeit en ten deele de teedere intimiteit van zijn sprookjesachtige phantasie. Als een vreemd contrast hangt hiernaast de kruisiging van Matthias Grünewald (circa 1485—1529). Van het hartstochtelijk-bewogen en veelal gefolterd zieleleven van dezen grooten zonderling, als ook van het meer practisch gebeuren van zijn dagelijksch bestaan, weten wij vrijwel niets. Vermoedelijk een leerling van den ouderen Holbein, is hij te Kolmar en te Mainz werkzaam geweest en heeft deze wonderlijke kunstenaar dit belangrijk werk waarschijnlijk op twintigjarigen leeftijd geschilderd. Wij zijn hier wel verre van de academische perfecties van het daareven besproken Christus-lichaam van Holbein: dit lichaam doet eer denken aan het verweerde, lichte hout van een door den bliksem opengespleten boomstam. Ontzaglijk, demonisch zelfs is dit werk in zijn overweldigende dramatiek: wij voelen dat hier zich een kosmisch noodlot voltrekt, wij voelen deze figuren als groote, sluimerende natuurkrachten, doordrongen echter van een naar mystische bevrijding hunkerende spiritualiteit. Gepassioneerd is dit werk vooral in de kleur: vergelijken wij Grünewald met de overige Deutsche schilders van dien tijd dan treft ons, dat Grünewald de eenige was, die begrepen heeft dat de kleur een onmiddellijk psychisch-dramatische betekenis kan hebben. Prachtig zijn op dit werk de vele eigenaardig genuanceerde rooden: oranje rood, paarsig-rood, vermiljoen rood, een groote verscheidenheid van ongewone rooden tegen een donkerblauw accent. Een nogal fel groene uitgestrektheid, die een suggestie van groote verlatenheid geeft, naar de verte overgaand in de woeste eenzaamheid van een rotsig gebergte (waarop wij nog vele verschrikte figuren eventjes ontwaren) en deze geheele achtergrond zich oplossend in een zwarte, ondoordringbare duisternis, dit alles verhoogt het onheilspellend effect van het geheel. Rechts onderscheiden wij nog in het halfduister de bruinige plek van een onverbiddelijk steilen rotswand. Begrijpelijk is het dat Grünewald tot een geheel andere wijze van zien en van uitdrukken kwam dan zijn tijdgenooten; immers, het streng lineaire van de Deutsche kunst dier dagen leende zich niet gemakkelijk tot een vizionair-dramatische uitbeelding, en het verwondert ons wel eens dat Dürer, en zelfs ook Baldung, soms

eene zoo hevig dramatische expressie wisten te bereiken. Grünewald uitte zich veel meer koloristisch s c h i l d e r e n d, het Middeleeuwsch element deed zich bij hem veel meer gevoelen in het vervaarlijke en grimmige dan in het nobel-streng, terwijl van Italiaansche invloeden geen sprake was. Hij staat daarom geheel apart, een vreemde, boeiende, eeuwen-lang miskende en onbegrepene persoonlijkheid. Begrijpelijk ook is het dat deze sensationeele Grünewald t h a n s echter boven een Dürer of Holbein wordt gesteld — begrijpelijk in een tijd van grooten drang en groote, dramatische mogelijkheden, in een tijd van groote conflicten en van een nerveus-geëxalteerde onrust, in een tijd dat men Goethe op de bovenste boekenplank legt om plaats te maken voor een complete uitgave van Theodor Miklailovitch Dostojevsky....

Matthias Grünewald en Hans Holbein de Jongere: deze, toch beiden Duitsche schilders uit eenzelfde tijd, zij vormen de twee polen van ons geestelijke leven! — de synthetisch scheppende en de analytisch observeerende, de onrustig vizioenaire en de evenwichtig schouwende, de violent hartstochtelijke en de volkomen beheerschte, de middeleeuwsche romanticus en de renaissancistische rationalist, het angstig, onheimelijk geweld van onbewuste emoties en van chaotische instincten naast de effen, koele en statisch-strakke stabiliteit van een nobelen en wijd-openstaanden geest. Wij voelen een oneindig grootere kracht in Grünewald, broeiender, zwoeler, dramatischer, om soms plots over te slaan in de haast dweepzieke maar innig ontroerende lieflijkheid van enkele zoo typisch-Duitsche madonna's, — doch vergeten wij niet dat deze kracht veelal meer verbijsterend dan verheffend is, en vergeten wij niet, dat wat Holbein in moest boeten aan felle expressiviteit, hij ruimschoots ook gewonnen heeft aan klare kalmte, aan dieper vertrouwdheid en aan veiliger sereniteit. N i e t a l t i j d is het schokkende het alleen-zaligmakende.

Gods groote kracht, heeft Tagore geschreven, ligt niet in den storm maar in den milden wind... hoe dit ook zij, gij kunt niet twee dingen tegelijk zijn, gij hebt te kiezen, voortdurend dwingt het leven u tot eene keuze en gij kiest, bewust of onbewust. Ja, is niet heel het leven een proces van doorlopend te kiezen, van het naar uw inzicht minder belangrijke te offeren aan wat u van gróóter belang toe schijnt? Gij kunt geen Grünewald en Holbein tegelijk zijn, omdat er tegenstrijdige elementen zijn in dit leven die ook het grootste genie niet in zich zou kunnen vereenigen; wèl kunt gij echter hen beiden waardeeren en gelukkig de mensch, die boven de kortzichtige eenzijdigheden van zijn tijd weet uit te stijgen en, zonder te vervallen in het dilettantisch al-begrijpen van de stuurlooze bewonderaars, deze beide groote en zoo tegengestelde schilders naar hunne verdiensten weet te eeren.