

Evenals hier zien wij in de overige stillevens de vazen, dikwijls dezelfde, en toch telkens verschillend, in verband met de bloemenkleur en met de geestesstemming van den kunstenaar. Zoo verschijnt ook een wit kantig Lanooy-vaasje nu groenig, dan blauw- of geelwit — of gansch wit, en nu meer materieel, dan meer onstoffelijk. — Welk een coloriet! denkt men genietend bij elk stilleven. In donkere tulpenharten gloeit het paarsch en rood, een licht breekt los uit het duister. (Donkere Tulpen). Hier breekt een brand van kleuren uit, om ginds weer te verstillen, (Tulpen). Wat kleurenrijkdom in het schijnbaar wit! (Witte Dahlia's, witte Chrysanten in Chineesch vaasje, Inktzwammen).

En met welk meesterschap is de schildering volbracht, een steeds grooter meesterschap. Elke toets schijnt in den geest gezien aler zij werd neergezet.

Deze technische volmaaktheid, steeds samengaand met een liefdevol verstaan van den bloemenaard, („Voorjaarsbloemen in glazen vaasje", „Meizoentjes en Koekoeksbloem", de verschillende „Rozen", „Tulpen", „de Aronskelken" enz.), die aanschouwd werden vanuit de stilte der gespannen aandacht of in ontroering, spreken ongewild des schilders eigen wezen, eigen stemming mede uit.

Niet het minst zijn laatste werken (tentoonstelling Huinck), waar wij een laatsten diepen gloed zien branden in „De Tulpen", waarvan ééne het donkere hart, waaruit de stamper lichtend verschijnt, tot ons keert; een herfstelijke stemming gevoelen in de stille, haast onmaterieele „Judaspenningen". En in Verster's laatste werk: „Drie Roode Tulpen" als drie vlammen in het bekende vaasje, dat nu smetteloos wit staat in de ruimte, gevormd door rose- en blauw-wit getinte lichtvlakken, schijnt alle stoffelijkheid opgeheven.

Heeft Verster ook meestal het stilleven tot uiting verkozen. Daartusschen zijn hier nog enkele landschappen, waaronder uit later tijd een landschap en stilleven in één: „Stoel in tuin", beeld van ontroering en aandacht. En daarenboven de portretten: Jongen in roode trui, Zelfportret van 1921, Portret van Dr. Ir. G. W. van Heukelom, een Damesportret en een Heerenportret, over welker schilderkunstige en psychologische beteekenis nog veel te zeggen valt. Maar voor mij blijft Verster in het stilleven toch het grootst.

C. v. H.

#### DE AQUARELLEN EN TEEKENINGEN VAN CLAUDE LORRAIN IN TEYLER'S MUSEUM.

Het allereerste, en soms haast éénige, wat de gemiddelde Nederlandsche kunsthistoricus weet te zeggen van dezen Franschen tijdgenoot van

Rembrandt (geboren in 1600, tegen Rembrandt in 1606) is, dat hij zijne schilderijen bedierf door „savante compositie”, waardoor hij ze verlaagde tot decoraties, tot illusionnaire muurvlakken-versieringen.

Hoewel de cosmopolitisch-onpartijdige in aanmerking dient te nemen, dat wij Nederlanders met onze — binnen onze landspalen zoo geroemde, daarbuiten zoo gesmade — nuchterheid eenzaam staan in de Europeesche cultuur, toch is het verwijt niet geheel onverdiend; niet alleen van het exclusief-Nederlandsche standpunt, maar ook in abstracto.

In Lorrain's schilderwerk speelt ontegenzeggelijk de *d o g m a t i s c h e* compositie, (de coulissen-compositie, met een boom of architectuur links of rechts, of ter weerszijden ter afsluiting; en de centrale compositie, met een boom of een berg in het midden), een groote rol; evenals ze dat doet in het werk van Carracci, Domenichino, Elsheimer, enz., die hem hierin hebben beïnvloed. Aan die allen kan het verwijt niet ontgaan, dat zij in hunne compositie *d o g m a t i s c h* zijn geweest; dat zij het voorschrift: „glissez, mortels, n'appuyez pas” niet in toepassing hebben gebracht. En dat is in de kunst een fundamenteele fout. Ook da Vinci had „bepaalde” composities, maar wist den nadruk te vermijden of op te heffen, door spel van licht en donker.

Dat zijn opdrachtgevers, wereldlijke vorsten en kerkvorsten, grands-seigneurs, wonende in pompeuze Renaissance-paleizen, ter opluistering hunner woningen decoratief-gecomponeerde schilderijen verlangden, is natuurlijk slechts een verontschuldiging voor de nooit-varieerende *s o o r t* compositie, niet voor het *d o g m a t i s c h e*, niet voor den *n a d r u k*, waarmede die soort compositie wordt voorgedragen.

Er zijn er slechts weinige onder Lorrain's schilderijen, die één der 2 geliefkoosde composities in het geheel niet tot basis hebben. *M a a r e r z i j n e r*, en er zijn er ook, waar het zichtbaar-gewilde, het *g e z o c h t e* der compositie afwezig is; waar schijnbaar een willekeurige greep uit de natuur is gedaan, met schijnbaar toevallig een „goede,” een „mooie” compositie, zooals dat b.v. bij Rembrandt's beroemde ets „de 3 boomen” het geval is (die natuurlijk wel degelijk expresselijk zóó is gecomponeerd!).

Wat men nu op grond van die enkele schilderijen (in verhouding tot het geheele schildersoeuvre zoo gering in aantal!) niet zoo grif zou aannemen, dat wordt alleszins begrijpelijk, zelfs manifest, uit Lorrain's aquarellen en teekeningen: het oordeel nl. van tijdgenooten en van zijn grooten bewonderaar Goethe, dat Lorrain de natuur onbevangen beschouwde, d.w.z. dat bij hem de onbevangen beschouwing, welke met recht als „modern” mag worden betiteld, *p r i m a i r* was en de zucht tot dogmatische compositie slechts secundair.

Hier in Teyler, evenals in het British Museum, dat een nog belangrijker verzameling bezit van Lorrain's studies en schetsen, blijkt ten volle de



FLORIS VERSTER.

VAAS MET ROODE TULPEN.  
(COLLECTIE A. HUINCK, UTRECHT).



CLAUDE LORRAIN.      LANDSCHAP, TEEKENING MET INKT EN SEPIA (TEYLER'S MUSEUM, HAARLEM).



CLAUDE LORRAIN.      LANDSCHAP, TEEKENING MET BERGKRIJT EN BISTRE (TEYLER'S MUSEUM, HAARLEM).

waarheid der woorden van Lorrain's tijdgenootelijken levensbeschrijver Sandrart, dat hij, als hij in de eenzame Romeinsche Campagne studeerde, koortsig plaste met waterverf en teekende met bergkrijt, met inkt en met roode aarde, van den morgen tot den avond, om niets zich bekommerends dan om de n a t u r in de Natuur, om het innerlijke wezen der Natuur, met al hare lichtschakeeringen en met het speciale licht van elk speciaal daguur in de eerste plaats.

Het best en kernachtigst is, voor den beschouwer der aquarellen, Lorrain geteekend in deze woorden van Sandrart: „de stoffelijke wereld was voor hem van geen belang en hij gebruikte ze alleen om licht en atmosfeer en ruimte uit te drukken.”

Veelzijdig, gelijk zijn tijd- en landgenoot Poussin, was hij niet. Slechts één thema had hij: het zonnige zomerlandschap, op de open vlakte, of achter een rotspartij verscholen of tusschen de boomen, maar altijd badend in licht. Doch die uiterlijke eenzijdigheid van onderwerpskeuze ging gepaard aan groote afwisseling niet alleen in gegeven (oneindig varieerend in voorstelling zijn zijn aquarellen en teekeningen, niet alleen deze 60 in Teyler, ook de 300 in het British Museum), ook in innerlijk, in stemming. Zon moest er wezen, en zomer, maar elk uur van den dag, met zijn speciale licht, is door hem gegeven: de koele ochtend, de warme middag, de broeiend nevelige avond. En elk speciaal licht-effect is door hem bestudeerd; op de rotsen, tusschen het gebladert, tusschen en op de boomstammen, op de verschillende plans van het weidsche vlakke land.

De zon had hij in zijn penseel. Hoe donker een aquarel ook soms mag zijn, de donkerste partijen zijn geheel van broeiend licht doortrild. Zijn donkerste bruin is nog zonnig transparant. Zonnige zomer is het al.

Voor Lorrain geldt zeker niet de waarheid van Van Alphen's woorden:

Neen, altijd zomer, altijd zonneschijn,  
Dat zou bepaald vervelend zijn.

En daarnaast, waar verten worden gegeven, die andere factor, die mede zijn roem heeft gevestigd: de buitengewone diepte en tegelijk ijle in de lucht, de vage, toch oneindige, onbepaalde en daardoor mysterieuze verten.

Zelfs als hij 3 magere, ijle pijnboomen teekent, als studie, laat hij niet na, er in enkele ragfijne lijntjes een ver berglandschap achter te teekenen, zóó „hanteert” de r u i m t e hem.

Ook, waar niets dan een enkele bruine massa is geplast, (een boom of een boomstam, of een rotsklomp), daar staat ze tegen een lucht, die w i j k t tot in verre verten, bovendien van zon doorzogen.

Plassen was zijn element. Waar hij teekening en aquarel combineerde, daar diende de teekening meestal slechts als summiere basis.

Zoo in 17 en 33, waar alleen de bladerkronen zijn g e t e e k e n d, de