VU VRIJE UNIVERSITEIT AMSTERDAM

VU Research Portal

Willem van Konijnenburg

Rijnders, M.L.J.

2007

document version
Publisher's PDF, also known as Version of record

Link to publication in VU Research Portal

citation for published version (APA)
Rijnders, M. L. J. (2007). *Willem van Konijnenburg: Leonardo van de Lage Landen*. [, Vrije Universiteit Amsterdam].

General rights
Copyright and moral rights for the publications made accessible in the public portal are retained by the authors and/or other copyright owners and it is a condition of accessing publications that users recognise and abide by the legal requirements associated with these rights.

- Users may download and print one copy of any publication from the public portal for the purpose of private study or research.
- You may not further distribute the material or use it for any profit-making activity or commercial gain
- You may freely distribute the URL identifying the publication in the public portal

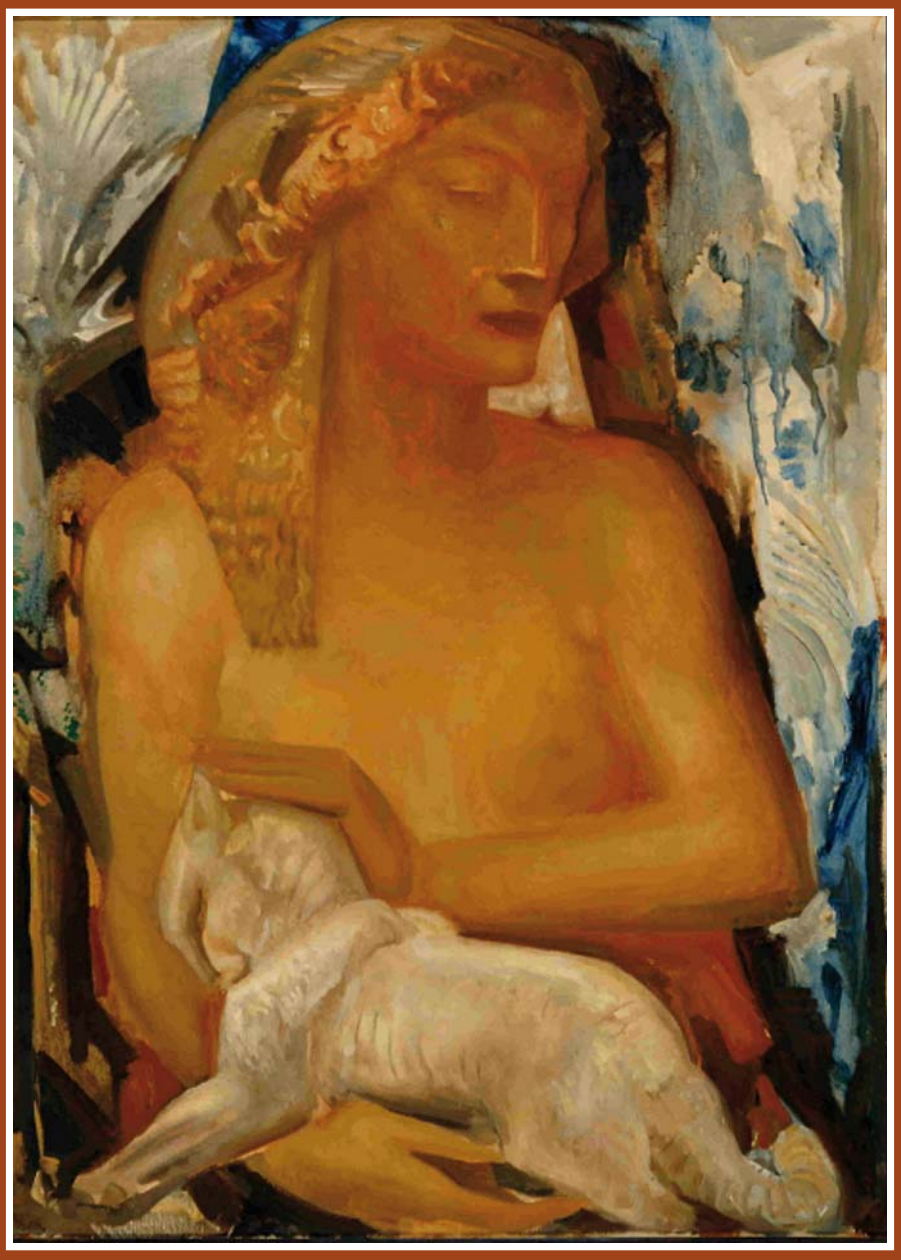
Take down policy
If you believe that this document breaches copyright please contact us providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.

E-mail address:
vuresearchportal.ub@vu.nl

Download date: 16. Nov. 2026

Willem van Konijnenburg

Leonardo van de Lage Landen



VRIJE UNIVERSITEIT

Willem van Konijnenburg
Leonardo van de Lage Landen

ACADEMISCH PROEFSCHRIFT

ter verkrijging van de graad Doctor aan
de Vrije Universiteit Amsterdam,
op gezag van de rector magnificus
prof.dr. L.M. Bouter,
in het openbaar te verdedigen
ten overstaan van de promotiecommissie
van de faculteit der Letteren
op donderdag 13 december 2007 om 10.45 uur
in de aula van de universiteit,
De Boelelaan 1105

door

Maria Lambertha Johanna Rijnders

geboren te Geldrop

promotor: prof.dr. C.H. Blotkamp

Willem van Konijnenburg

Leonardo van de Lage Landen

voor
Pieter, Benno en Nico

in memoriam
Francine, Harry en Hein

Woord van dank vooraf

In de jaren 1988-1990 boden Evert van Straaten, Sjarel Ex en Jan Jaap Heij mij de gelegenheid om in opdracht van de toenmalige Rijksdienst Beeldende Kunst voor het Centraal Museum in Utrecht en het Drents Museum in Assen een overzichtstentoonstelling van het werk van Van Konijnenburg samen te stellen en een monografie te publiceren. Dit boek, *Willem van Konijnenburg 1868-1943* (Assen 1990), ligt ten grondslag aan dit proefschrift. Mijn werkzaamheden voor mijn dissertatie werden financieel ondersteund door de Nederlandse organisatie voor Wetenschappelijke Onderzoek afdeling Geesteswetenschappen (NWO) met vijf maanden vervangingssubsidie. Mijn werkgever de Open Universiteit Nederland vulde deze periode aan met vijf maanden onderzoeksverlof. Genoemde personen en instellingen ben ik erkentelijk voor deze ondersteuning.

Het schrijven van dit proefschrift werd veraangenaamd door de belangstellende steun van velen. Van mijn vrienden ben ik Frans van Burkom, Diana Franssen, Tineke Griffioen, Marijke van der Heijden, Geurt Imanse, Ype Koopmans, Marijke Kuper en Gerard van Wezel buitengewoon erkentelijk voor de door hen verstrekte informatie, en meer nog hun morele steun en genegenheid. Op de laatste kon ik bovendien steeds een beroep doen wanneer mijn kennis over Jan Toorop te kort schoot. Ook anderen ben ik dankbaar omdat zij mij metterdaad hebben geholpen. Hildelies Balk, Marty Bax, Ciel Broeckx, Paul Begheyn, Jacqueline van Diejen-Peterse, Jonieke van Es, Jos Gabriëls, Carina Greven, Petra Grooteman, Cees Hilhorst, Anita Hopmans, Joppe Knoester, Fieke Konijn, mevr. E. Meeldijk, Brigitte van der Meulen, Alied Ottevanger, Peter te Poel, Caroline Roodenburg-Schadd, Frits Scholten, Irmin Visser, Ester Wouthuysen en Janneke van Zanten-van Wijk hebben mij geattendeerd op documentatie over Van Konijnenburg of mij laten delen in hun kennis van andere personen en zaken. Uit de directe omgeving van de schilder hebben Anneke van Lamsweerde-Bernet Kempers, Frans Ligtenberg† en Karel Ligtenberg hun herinneringen aan hun aangetrouwde oom willen delen. Dr. O.J. Kronig† was zo vriendelijk mij de brieven van Van Konijnenburg aan Abraham Bredius te laten lezen. Mevr. W. Niehaus-Haavekost gaf mij inzage in het manuscript van Van Konijnenburgs recensie van Kasper Niehaus, *Levende Nederlandsche schilderkunst*, Amsterdam [1942].

Veel baat had ik bij het stimulerend commentaar op mijn teksten van Ellinoor Bergvelt en van Hestia Bavelaar, Peter de Ruiter en Jan Teeuwisse, redacteuren van de door het Prins Bernhard Cultuurfonds geïnitieerde reeks *Monografieën van Nederlandse kunstenaars* waarin de handelseditie van dit proefschrift verschijnt. Peter de Ruiter verleende mij tevens inzage in de documentatie over de kunstenaar-criticus Kasper Niehaus, die hem door mevr. W. Niehaus-Haavekost ter beschikking is gesteld.

Mijn promotor Carel Blotkamp ben ik bijzondere dank verschuldigd. Als kritisch lezer wist hij het betoog op cruciale punten aan te scherpen en te verlevendigen. Als geleerde promotor met een groot hart voor zijn vak en zijn leerlingen heeft hij mij meermaals gewezen op relevante gegevens en heeft hij door zijn stimulerend commentaar mij er mede toe gebracht het werk af te maken.

Maar meer dan wie ook wil ik Pieter Thijs bedanken voor zijn steun. Ik draag dit proefschrift op aan hem en onze jongens Benno en Nico en, in liefdevolle herinnering, aan mijn ouders en mijn broer.

INHOUD

Inleiding *9*

I Het landschap en zijn apotheose.
Van realisme naar idealisme 1886-1907 *19*

II De regels van de kunst 1907-1916 *49*

III Estheet en asceet.
De kunstenaar als ‘Gesamtkunstwerk’ *83*

IV Leonardo van de Lage Landen.
Positionering in de Nederlandse kunstwereld 1907-1919 *115*

V Wendingen 1920-1928 *151*

VI Dienende kunst
Monumentale werken 1928-1943 *195*

Slotbeschouwing: kunstgeschiedenissen *227*

Summary: Willem van Konijnenburg. The Leonardo of the Low Countries *243*

Lijst van afbeeldingen *249*

DEEL II

BIJLAGEN

Lijst van werken 1907 *3*
Lijst van werken 1921 *5*
Biografie in jaartallen *9*
Een keuze uit het oeuvre *61*
Tentoonstellingen *111*
Gebruikte afkortingen *130*
Documentatie *131*
Literatuur *133*

‘Het scheppend vermogen dat altijd met een gevoelig hart en met een naar bewogenheid zoekend gemoed gepaard gaat, noodzaakt den kunstenaar door strenge tucht de lust naar uitbundigheid te ordenen en te begrenzen.’

Willem van Konijnenburg, 9 februari 1921

Inleiding

Kunst en leven waren voor Willem van Konijnenburg één. Dat blijkt uit zijn werk, zijn geschriften, de manier waarop hij zich presenteerde, alsook uit de houding die hij aannam tegenover anderen. In alles was hij een man van vaste principes, die met discipline en volharding – zij het in zijn eigen, wat trage tempo – het doel nastreefde dat hij zich had gesteld.

Zowel de persoon als het werk van Van Konijnenburg lokt, om uiteenlopende redenen, kritiek uit. Men kan zich ergeren aan zijn eigendunk, en in het bijzonder aan zijn hautaine houding jegens zijn leerlingen en collega's. Zijn neiging om alles *sub specie aeternitatis* te zien – alleen wat van eeuwigheidswaarde is schijnt aandacht te verdienen – maakte hem praktisch blind voor het bijzondere, het aardse, het alledaagse, voor datgene wat er feitelijk om hem heen gebeurde, in de kunst maar ook bijvoorbeeld in de politiek. Zijn werk, vooral het latere, is wel gevoelsarm en verstard genoemd. Het maniërisme, in dat latere werk, van de uitgerekte figuur, de stereotiepe, wat kwezelachtige gelaatsuitdrukking, de monotone kleur, het zijn allemaal eigenschappen die de welwillendheid van de beschouwer soms zwaar op de proef stellen. Desondanks valt mijn eindoordeel positief uit. Van Konijnenburg beschouwde zichzelf als een idealistisch kunstenaar die tot hoofdtaak had harmonie in zijn werk tot uitdrukking te brengen. Hij heeft voor zijn persoonlijke thematiek een onmiskenbaar eigen vorm gevonden. En die vorm – een evenwichtige compositie op basis van een gelijkmatige vlakverdeling of een regelmatige mathematische figuur – is, naar mijn mening, krachtig genoeg gebleken om een compleet oeuvre te dragen: een oeuvre van een opvallende consistentie, vrucht van een eigenzinnige, maar consequent doordachte kunstopvatting, waarin de schilderijen en tekeningen uit de periode 1910-1925 de indrukwekkende hoogtepunten vormen.

In het interbellum was Van Konijnenburg een van de boegbeelden van de Nederlandse moderne kunst. Na de Tweede Wereldoorlog verdween hij uit het zicht. Waarom? Nauw hiermee samenhangend zijn vragen naar de aard van zijn kunst en zijn kunstenaarschap en de beeldvorming daarvan. Welk beeld wilde hij uitdragen? Hoe werd dat naar buiten gebracht en was het door hem geprojecteerde beeld gelijk aan dat wat anderen van hem hadden? Welke plaats nam Van Konijnenburg in de Nederlandse kunstwereld in en viel de door hem beoogde positie samen met de aan hem toegekende? Op het beantwoorden van deze vragen richt mijn onderzoek zich.

Ik ga ervan uit dat Van Konijnenburg zijn kunstenaarschap doelbewust heeft vorm gegeven en de beeldvorming rond zijn werk en zijn persoon in hoge mate zelf heeft bepaald. Nadat hij omstreeks 1895 tot het inzicht was gekomen dat hij het met zijn vlot gepenseelde realistische landschappen niet ver zou brengen, heeft hij gezocht naar wat we nu een nieuwe marktidentiteit zouden noemen. De veranderingen die zich in zijn werk voltrekken, bestrijken een zo breed terrein en gaan zo diep, dat ze moeilijk beschouwd kunnen worden als het gevolg van een louter kunstinterne ontwikkeling. Toen Van Konijnenburg zijn 'unique selling point' had gevonden gaf hij met een ijzeren discipline vorm aan zijn kunst maar ook aan zijn persoonlijke presentatie. Nadat hij in 1907 in de criticus Albert Plasschaert zijn spreekbuis in de pers had gevonden, was hij in de gelegenheid de beeldvorming rond zijn persoon geruime tijd te sturen. Met succes: voor zijn tijdgenoten was hij bewonderenswaardig; zijn werk werd als vernieuwend beschouwd. Sommigen zagen in de

jaren tien en twintig in hem zelfs de kunstenaar die de ontwikkeling van de Nederlandse moderne kunst richting zou kunnen geven.[1] Zelf zag hij deze rol overigens ook voor zichzelf weggelegd. Er blijkt echter een groot verschil te bestaan tussen wat in de eerste helft van de twintigste eeuw in het algemeen als vernieuwend gold en wat latere generaties als vernieuwend waardeerden.

In *The conditions of success. How the modern artist rises to fame* stelt Alan Bowness dat als aan bepaalde voorwaarden is voldaan, succes niet kan uitblijven. Er zijn vier achtereenvolgende cirkels van erkenning van de kunstenaar: erkenning door zijn collega's, erkenning door de kunstkritiek, patronage door kunsthandelaren en verzamelaars en ten slotte algemene erkenning.[2] Een buitengewoon talent is de eerste voorwaarde voor succes; de kunstenaar valt reeds in een vroeg stadium van zijn artistieke loopbaan op; zijn vakbroeders erkennen hem als de primus inter pares. Kunstcritici – de eerste schrijvers behoren meestal tot de vriendenkring van de kunstenaar – reiken het vocabulaire aan waarmee over het werk wordt gesproken. Bovendien moeten zij bijdragen aan het kunstkritisch debat over het werk van de kunstenaar. Oordelen over kunstwerken zijn immers niet absoluut of definitief: zij worden staande gehouden door een zekere consensus. Na de kunstkritische erkenning zal de kunstenaar, volgens Bowness, ook worden gesteund door kunsthandelaren en verzamelaars. Als in deze kringen het talent en de prestaties van de kunstenaar zijn erkend, volgt in principe onvermijdelijk ook erkenning in de wijdste cirkel, die van het grote publiek.

Voor Van Konijnenburg gaat dit op in zoverre dat het talent onmiskenbaar aanwezig was en in een vroeg stadium werd herkend. Door zijn vakbroeders werd hij erkend als de eerste onder zijn gelijken, niet alleen vanwege zijn artistieke prestaties, maar ook vanwege zijn flair en organisatorisch talent. Zijn succes groeide na 1907 dankzij de steun van de kunstkritiek in de personen van Albert Plasschaert en, minder regelmatig en langdurig, van Arie van Veen, Bernard Canter en later van Just Havelaar, Kasper Niehaus en Bram Hammacher.[3] Na 1907 was zijn werk met enige regelmaat in de kunsthandel te zien en werd het ook buiten de kring van familie en vrienden verzameld, door de handelaar in thee en kina Frits Kok (vanaf 1928 Van Kooten Kok), die een klein vermogen in Van Konijnenburg zou investeren, maar ook door verzamelaars met een museale ambitie zoals verffabrikant P.A. Regnault en Helene Kröller-Müller, echtgenote van handelsmagnaat Anton Kröller. En alhoewel Van Konijnenburg nooit de brede populariteit van Jan Toorop zou evenaren, werd hij na zijn landelijke doorbraak in 1917 algemeen erkend als een belangrijk modern kunstenaar.

In contemporaine overzichtswerken werd hij vanaf 1920 op één lijn gesteld met Jan Toorop, Johan Thorn Prikker, Antoon Derkinderen en Richard Roland Holst, kunstenaars wier reputatie inmiddels onomstreden was. Samen met onder anderen Toorop en de jongere Jan Sluijters en Leo Gestel vertegenwoordigde Van Konijnenburg de Nederlandse moderne kunst op talloze officiële moderne-kunsttentoonstellingen in het buitenland.[4] In deze periode kan zijn reputatie worden afgemeten aan de tentoonstellingen van zijn werk (frequentie en locatie) en de reacties daarop van critici en collectioneurs, aan de waardering voor zijn werk en persoon, af te lezen aan het aantal en het karakter van de commissies en jury's waarin hij

[1] Canter 1914a, 277; Canter 1914c, 214; Van Veen 1914, 371; Niehaus 1925a; Niehaus 1925b, 83.

[2] Bowness 1989, 11.

[3] Zie voor Plasschaerts waardering van Van Konijnenburg ook De Vries 1990, 84-89; voor die van Hammacher ook De Ruiter 2000, 143.

[4] Berlijn 1918; Brighton, Sunderland en Londen 1920-1921; Berlijn 1920-1921; New York 1921; Parijs 1921; Madrid 1921; Kopenhagen 1922; Wenen 1924; Parijs 1925; Potsdam 1925; Parijs 1926; Venetië 1928; Wenen 1929; München 1930; Venetië 1930; Pittsburgh 1930; Brussel 1932; Venetië 1932; Boedapest 1933; Venetië 1934; Brussel 1935; Sydney 1936; Venetië 1936; Parijs 1937; Venetië 1938; New York 1939; San Francisco 1939.

werd uitgenodigd zitting te nemen, en aan het prestige van de opdrachten voor monumentale kunst.[5]

Het succes bleek echter van korte duur. Na zijn dood in 1943 verdween Van Konijnenburg uit het centrum van de Nederlandse kunstwereld. Bij het beantwoorden van de vraag naar het waarom biedt de canonvorming in de beeldende kunst houvast.[6] De canon is een groep werken die, op een bepaald moment, in artistiek en esthetisch opzicht worden beschouwd als het toppunt van de westerse kunst. De canon is relatief en is gebaseerd op een wisselende reeks insluitingen en uitsluitingen van kunstenaars en kunstwerken. De selectie geschiedt op basis van maatstaven die voortvloeien uit de heersende artistieke, intellectuele en maatschappelijke normen en waarden. Deze zijn aan verandering onderhevig. Dat heeft als gevolg dat kunstenaars en kunstwerken uit de canon verdwijnen of er juist weer in worden opgenomen. Instituten als kunstacademies, musea, kunstkritiek en kunstgeschiedenis construeren canons. Die canons dienen als ijkpunten voor het academieonderwijs en het museumbeleid en bepalen het kunstkritische en historiografische referentiekader. Tegelijkertijd nemen deze instituten de gevestigde canons onder vuur en construeren zij nieuwe canons, die dan op hun beurt weer de richtsnoeren vormen voor de academische, museale, kritische en historiografische selectiecriteria. De omslag in de waardering voor het werk van Van Konijnenburg kan worden verklaard vanuit de doorbraak van het modernisme na de Tweede Wereldoorlog in de kunstgeschiedschrijving en het museumbeleid.

De aardverschuiving in het canonieke beeld van de moderne kunst die daarvan het gevolg was heeft Van Konijnenburg uit de museale presentatie verdreven.[7] De internationale modernistische canon werd het richtsnoer voor het beleid in de Nederlandse moderne kunstmusea, met name het Stedelijk Museum in Amsterdam, het Van Abbemuseum in Eindhoven en het Gemeentemuseum in Den Haag.[8] Werk van overleden Nederlandse kunstenaars dat niet in verband kon worden gebracht met de internationale ontwikkeling van de moderne kunst, werd niet of nauwelijks verzameld en tentoongesteld. Illustratief voor de kentering in waardering van het werk van Van Konijnenburg is de positie die hij voor en na de Tweede Wereldoorlog innam in het Haags Gemeentemuseum. Dit museum kocht in 1920 als eerste in Nederland zijn werk aan en herbergt dankzij schenkingen en legaten de grootste collectie Van Konijnenburg: zo'n 30 schilderijen en circa 50 uitgewerkte tekeningen, ontwerpen voor monumentale opdrachten en schetsen niet meegerekend. Bij de opening van de nieuwbouw voor de Haagse collecties in 1935 was Van Konijnenburg prominent aanwezig. Hij had op verzoek van de toenmalige directie een kunstwerk ontworpen voor de hal van het museum, *Eer het god'lijk licht in d'openbaringen van de kunst*, en zijn werk hing in de collectiepresentatie van de afdeling Moderne Kunst. Na 1945 verdween zijn werk langzaam maar zeker uit de vaste opstelling. Het laatste spoor van Van Konijnenburgs aanwezigheid werd in 1969 uitgewist toen voor *Eer het god'lijk licht* een kinetisch object van Gerhard von Graevenitz werd geplaatst [270].

---

[5] Zie 'Biografie in jaartallen' in de bijlagen van dit proefschrift.

[6] Zie voor het proces van canonvorming Von Hallberg 1984, 1-2 (canonvorming in de letterkunde); Edwards 1998, passim.

[7] Zie voor het naoorlogse beeld van de moderne kunst Stokvis 1984, passim; voor de receptie van Picasso in Nederland in de twintigste eeuw Van Adrichem 2001, passim; voor het verzamel- en tentoonstellingsbeleid van moderne kunst (in het bijzonder de Duitse) in Nederlandse musea in de periode 1919-1964 Langfeld 2004, passim.

[8] Museum Boijmans Van Beuningen in Rotterdam valt hier buiten. Daar werd, zoals Anita Hopmans heeft verduidelijkt, na de Tweede Wereldoorlog relatief laat een beleid geformuleerd voor het verzamelen van moderne kunst, Hopmans 2002, 31-32 en passim. Zie voor het Stedelijk Museum Roodenburg-Schadd 2004, passim; het Van Abbemuseum Pingen 2005, passim; het Gemeentemuseum Van Es 1997, passim.

In de historiografie van de Nederlandse moderne kunst werd Van Konijnenburg verbonden met het symbolisme, een stroming die in Nederland haar hoogtepunt kende in de jaren negentig van de negentiende eeuw en waarvan de sporen tot ver in de twintigste eeuw waargenomen werden.[9] Die classificatie beschouw ik niet als een vanzelfsprekend gegeven. Bettina Polak beperkte in 1953 in haar dissertatie *Het symbolisme in de Nederlandse schilderkunst 1890-1900*, het symbolisme in Nederland hoofdzakelijk tot het werk van vier kunstenaars: Derkinderen, Toorop, Roland Holst en Thorn Prikker. De periode waarin volgens haar van symbolisme sprake was, bestreek de jaren 1890-1900, met het accent op de eerste vier jaren. Zij onderscheidde naast de vier kernsymbolisten de perifere symbolisten Etienne Bosch, Henri van Daalhoff, Simon Moulijn, Floris Verster en Henricus en de sierkunstenaars Theo Colenbrander, Theo van Hoytema, L.W.R. Wenckebach, Carel Lion Cachet, Theo Nieuwenhuis en Gerrit Dijsselhof.[10] In het hoofdstuk 'Het symbolisme in Nederland 1894-1900. Dageraad van de nieuwe tijd' dat zij in 1955 aan de handelseditie van haar proefschrift, *Het fin-de-siècle in de Nederlandse schilderkunst. De symbolistische beweging 1890-1900*, toevoegde, plaatste zij Van Konijnenburg zowel buiten het centrum als de periferie, omdat zijn werk qua onderwerpen en stijl niet meer aansloot bij die van het symbolisme.[11]

Twee kenmerken waren volgens Polak dominant in het symbolisme.[12] Het eerste hield in dat kunstenaars hun persoonlijke ideeën, gedachten en levensbeschouwing uitten in de suggestieve taal van het symbool. De waardering voor een bepaalde reeks onderwerpen was typerend voor het symbolisme in de literatuur en in de schilderkunst. Als tweede kenmerk noemde zij dat onafhankelijk van het gekozen onderwerp aan de vorm (de aspecten lijn en kleur op het beeldvlak geordend in een bepaalde onderlinge verhouding) een aparte esthetische en symbolische waarde werd toegekend. Hierin zag zij, net als Hammacher twee jaar eerder, de aanzet tot abstractie.[13]

Het criterium van het zelfstandig gebruik van de beeldmiddelen werd in 1978 door een groep studenten kunstgeschiedenis onder leiding van Carel Blotkamp en Evert van Uitert gebruikt om het *Nachleben* van het symbolisme tot 1930 te traceren.[14] De resultaten van dit onderzoek werden gebundeld in *Kunstenaren der idee. Symbolistische tendenzen in Nederland ca 1880-1930*.[15] Ook hier werd een onderscheid gemaakt tussen symbolisme naar inhoud en naar vorm waarbij aan dit laatste een vernieuwende waarde werd toegekend. Niet het gebruik van symbolen maar de evocerende functie van de beeldmiddelen onderscheidde het symbolisme van de romantiek.[16] De inzet van lijn en kleur als expressiemiddel leidde bij een aantal kunstenaars tot abstractie. Bij uiteenlopende kunstenaars als Simon Moulijn, Frans Stamkart, Janus de Winter en Janus van Zeegen, Jan Sluijters, Bart van der Leck en Piet Mondriaan, Gustaaf van de Wall Perné en ook Van Konijnenburg werden de symbolistische wortels bloot gelegd.

---

[9] Te beginnen bij W. Jos. de Gruyter in 1935. Hij rekende in zijn *Wezen en ontwikkeling der Europeesche schilderkunst na 1850* op basis van niet geëxpliciteerde criteria Van Konijnenburg samen met Antoon Derkinderen, Jan Toorop, Johan Thorn Prikker, Roland Holst en Carel de Nerée tot Babberich tot 'symbolisme en traditionalisme' (De Gruyter 1935, 140). Volgens Bettina Polak werd Van Konijnenburg daar voor het eerst met deze stroming in verband gebracht (Polak 1953, 216-217; Polak 1955/2004, 272-273).

[10] Polak 1953, passim.

[11] Polak 1955/2004, 306-307.

[12] Polak 1953, 11-12; Polak 1955/2004, 11-12.

[13] Polak 1955/2004, 12; Hammacher 1951/1978.

[14] De werkgroep bestond naast Carel Blotkamp en Evert van Uitert uit Caroline Boot, Marie-Hélène Cornips, Andrea Gasten, Marijke van der Heijden, Geurt Imanse, Titia van Leeuwen, John Steen en mijzelf.

[15] Blotkamp, Boot en Cornips 1978.

[16] Boot en Cornips 1978, speciaal 14, 16-17.

Moet Van Konijnenburg met het symbolisme worden verbonden, zoals dat tegenwoordig bijna automatisch wordt gedaan,[17] en, zo ja, op basis van welke kenmerken? Of geven zijn kunst en kunstopvatting aanleiding om hem een ander stempel op te drukken? Ik wil aannemelijk maken dat het laatste het geval is. Van Konijnenburg maakte zijn kenmerkende werken in de jaren tien en twintig van de vorige eeuw. Door hem met het symbolisme te verbinden blijft hij ook onder de gunstigste belichting, namelijk die waarin de criteria maximaal worden opgerekt, een naloper.

Van Konijnenburg zocht net als de symbolisten zijn weg uit de malaise van het impressionisme in het idealisme. Zijn uitweg vertoont, zoals Jan de Vries heeft aangestipt in *Gemeenschap en wereld-ik, geheel op de wijze der kunst* en waarop in deze studie uitvoeriger zal worden ingegaan, eerder hoofdkenmerken van het moderne classicisme dan van het symbolisme.[18] Vanuit dit perspectief gezien loopt Van Konijnenburg vooruit op de internationale retour à l'ordre die na de Eerste Wereldoorlog ook in de Nederlandse kunst kan worden gesignaleerd en het duidelijkst gestalte krijgt in het nieuw-zakelijk realisme. Zijn op gelijkmatige vlakverdeling gebaseerde composities, zijn oriëntatie op de kunst van het verleden, in het bijzonder die uit de Italiaanse renaissance zoals die van Michelangelo en Leonardo, en zijn vasthouden aan de academische genrehiërarchie en aan traditionele motieven sluiten veel meer aan bij de hernieuwde belangstelling voor de klassieke vormprincipes en motieven, zoals die in Frankrijk in het eerste decennium van de twintigste eeuw herkend werd in het werk van kunstenaars die doorgaans geassocieerd worden met avant-garde. De kunstenaar en criticus Maurice Denis had in 1909 naar aanleiding van het werk van postimpressionisten als Cézanne en Gauguin en in de beeldhouwkunst van Aristide Maillol deze heroriëntatie aan de orde gesteld in zijn artikel 'De Gauguin et de Van Gogh au classicisme'.[19]

Denis' observaties werden in de jaren tachtig van de twintigste eeuw opnieuw actueel, toen kunsthistorici het beeld van de moderne kunst onder vuur namen dat de modernistische kunstgeschiedschrijving vanaf 1936 met succes had geponeerd.[20] Alfred Barr, directeur van het Museum of Modern Art in New York, had in dat jaar in zijn ontwikkelingsmodel van de moderne kunst, de *Chart of Modern Art*, zichtbaar gemaakt hoe deze kunst zich vanuit de aartsvaders Van Gogh, Gauguin, Cézanne en Seurat, Redon en Rousseau, langs wegen van expressionisme en kubisme/constructivisme in twee richtingen van abstractie had ontwikkeld: de geometrische en de niet-geometrische abstracte kunst [267]. Zijn modernistisch ontwikkelingsmodel van de moderne kunst stoelt op de vooronderstelling dat kunst zich voortdurend formeel vernieuwt en dat zij zich daarbij expliciet afzet tegen de traditie. Deze kijk op de ontwikkeling van de moderne kunst is inmiddels bijgesteld.

Evert van Uitert heeft in 1987 in 'Modern – Klassisch' aan de orde gesteld dat classicistische tendensen inherent waren aan het modernisme van fauvisten en kubisten.[21] Dit classicisme zou in Frankrijk tijdens de Eerste Wereldoorlog door de

---

[17] Recente voorbeelden: Jan Jaap Heij rekende Van Konijnenburg met Derkinderen, Roland Holst, Thorn Prikker en Toorop tot de 'bekeerlingen' tot het symbolisme, Heij 2004, 17; Marty Bax plaatste hem in gezelschap van uiteenlopende kunstenaars als Piet Mondriaan, Bart van der Leck, Theo van Doesburg, Willem Arondeus, Jacob Bendien, Johan Tielens, Jacoba van Heemskerck, Janus de Winter en Janus van Zeegen onder het 'post-symbolisme', M. Bax, 'Inleiding', in De Bois en Heij 2004, 8.

[18] De Vries 1990, 89.

[19] M. Denis, 'De Gauguin et de Van Gogh au classicisme', *L'Occident* mei 1909, opgenomen in Denis 1912, 254-270. Deze tekst werd in 1911 in een Nederlandse vertaling door Walter van Diedenhoven onder de titel, 'Van Gauguin en Van Gogh naar het klassicisme', gepubliceerd in *De Samenleving* 1 (1911) 31, 28 januari 1911, 394-396; nr. 35, 25 februari 1911, 454-456; nr. 36, 4 maart 1911, 471-472.

[20] Van Uitert 1987; Cowling en Mundy 1990.

[21] Van Uitert 1987, 348.

oorlogsomstandigheden zijn versterkt.[22] In 1990 definieerden Elizabeth Cowling en Jennifer Mundy in de tentoonstelling *On classic ground. Picasso, Léger, de Chirico and the new classicism 1910-1930* in de Tate Gallery in Londen op basis van stilistische en iconografische criteria een modern classicisme.[23] Als kenmerken noemden zij: keuze voor klassieke onderwerpen en het werken in de traditionele genres van figuurstuk, landschap en stilleven. In stilistisch opzicht vormen de beeldhouwkunst van de klassieke oudheid en de kunst van de Italiaanse renaissance een oriëntatiepunt.

Het belangrijkste onderscheid met het classicisme van academische arrière-gardisten als Jean-Léon Gérôme, Alexandre Cabanel en William-Adolphe Bouguereau, was dat de avant-garde classicisten hun ijkpunten niet wilden imiteren. Zij wilden de essentiële principes eruit destilleren en gebruiken als bron van vernieuwing van hun eigen kunst. Dit maakte de weg vrij voor andere voorbeelden dan die uit het Athene van Perikles, het Rome van Augustus en het Italië van Rafaël, zoals de archaïsche Griekse kunst, de kunst van de Etrusken en de meer primitieve Italiaanse kunst uit de veertiende en begin vijftiende eeuw van Giotto, Paolo Uccello en Piero della Francesca.

Dat vernieuwing en traditie elkaar niet uitsluiten is dankzij studies als die van Van Uitert en Cowling en Mundy inmiddels kunsthistorisch gemeengoed. De herwaardering van de Nederlandse moderne kunst van de eerste helft van de twintigste eeuw die niet de kenmerken draagt van het modernisme, moet in onze musea echter nog op gang komen. ‘Het feest achter de gordijnen’, waarmee Mariëtte Haveman de pluriforme negentiende-eeuwse Franse salonkunst betitelde die door het velum van de avant-garde aan het zicht was onttrokken, wacht wat de Nederlandse kunst uit de eerste helft van de twintigste eeuw betreft nog op nieuwsgierige bezoekers.[24]

Opzet

In deze studie behandel ik in zes hoofdstukken deels chronologisch, deels systematisch de artistieke ontwikkeling van Van Konijnenburg, zijn opvattingen over kunst en kunstenaarschap, de receptie van zijn werk en de beeldvorming van zijn kunstenaarschap en zijn plaats in de rangorde van de Nederlandse kunstenaars voor en na de Tweede Wereldoorlog.

In het eerste hoofdstuk, ‘Het landschap en zijn apotheose. Van realisme naar idealisme 1886-1907’, wordt de ontwikkeling van Van Konijnenburg tot 1907 beschreven, de omgeving waarin die plaatsvond en de omstandigheden die daarop van invloed waren. Waarom zocht hij in de tweede helft van de jaren negentig een alternatief voor het realisme en wat was dat alternatief? De kennismaking met Albert Plasschaert in 1907, een van de meest vooraanstaande en invloedrijke critici van dat moment, markeert een breuk met het verleden. Van Konijnenburg ging de tien volgende jaren strategischer om met de presentatie van zijn werk: de weinige keren dat het te zien was, gebeurde dat niet meer in groepsverband bij de kunstenaarsverenigingen in zijn woonplaats Den Haag, maar op eenmanstentoonstellingen en in de kunsthandel.

De drie volgende hoofdstukken: ‘De regels van de kunst 1907-1916’, ‘Estheet en asceet. De kunstenaar als “Gesamtkunstwerk”’ en ‘Leonardo van de Lage Landen. Positionering in de Nederlandse kunstwereld 1907-1919’ vormen een drieluik over de definiëring van zijn kunstenaarschap, met het accent op de jaren 1907-1919. In deze periode bracht hij samenhang aan tussen zijn kunstopvatting, kunstpraktijk en kunstenaarschap, en legde hij het fundament voor zijn reputatie. Hierbij werd hij behalve door Plasschaert gesteund door

[22] Ibidem. Zie voor de achtergronden van de tweede golf classicisme Green 1987, passim; Silver 1989, passim.

[23] ‘Introduction’, in Cowling en Mundy 1990, 11-30.

[24] Haveman 1996.

nieuwe vrienden als de dichter P.C. Boutens en de hoofdverzamelaar van zijn werk Frits Kok. In ‘De regels van de kunst’ komt Van Konijnenburgs kunstopvatting aan bod. Hij presenteerde zichzelf als een theoreticus door zijn inzichten op schrift te stellen en te publiceren: *Het wezen der schoonheid* en *De waarde der impressionistische schilderkunst* beide in 1908, *Karakter der eenheid in de schilderkunst* in 1910 en *De aesthetische idee*, zijn hoofdwerk, in 1916. Zijn op gelijkmatige vlakverdeling en mathematische verhoudingen gegrondveste esthetica, zijn verbinding van ethiek en esthetiek, en zijn bewust aanklampen in onderwerpskeuze en beeldopbouw bij de klassieke traditie in de West-Europese kunst verbinden hem met het classicisme. Van Konijnenburg ontwikkelde tevens een op de ethische en esthetische veeleisendheid van zijn kunst afgestemde visie op de maatschappelijke rol van de kunstenaar en hij mat zich een imago aan dat daarbij aansloot (‘Estheet en asceet’). In ‘Leonardo van de Lage Landen’ wordt het strategisch manoeuvreren van Van Konijnenburg in de Nederlandse kunstwereld beschreven. Hij was een man met een missie. Met zijn aan regels gebonden kunst wilde hij richting geven aan de moderne kunst in Nederland en een alternatief bieden voor de ultramoderne stromingen die omstreeks 1911 Nederland bereikten: expressionisme, futurisme en kubisme. In 1917 brak hij landelijk door met een keurselectie van zijn nieuwe werk bij Kunstzaal Kleykamp in Den Haag. In 1919 continueerde hij zijn succes met een inzending van twee reeksen grote tekeningen van dansende figuren en anatomische studies voor een tentoonstelling van de Hollandsche Teeken-Maatschappij in de zalen van Pulchri Studio, eveneens in zijn woonplaats. Deze tentoonstellingen hadden kunstkritische erkenning tot gevolg en betekenden het einde van zijn relatieve isolement in de hofstad. Duidelijk wordt hoezeer Plasschaert had bijgedragen aan de consensus over de kwaliteit van Van Konijnenburgs werk en in welke mate Van Konijnenburg de beeldvorming rond zijn persoon en zijn werk had gestuurd.

Na 1920 volgde de erkenning in wijdere kring. In het interbellum hield Van Konijnenburg zich vooral bezig met grote monumentale opdrachten, vanaf 1928 vrijwel uitsluitend. Gerealiseerd zijn een tekening voor het nieuwe stadhuis van Rotterdam (1920-1921), een schildering voor de dominicaner kloosterkerk in Zwolle (1924-1938), een voor de *Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes* in Parijs (1925), het koninginneraam in het transept van de Nieuwe Kerk in Delft (1925-1927), de beglazing van het koor van deze kerk (1927-1936), herdenkingsramen voor de Nieuwe Kerk in Amsterdam (1938-1939), gobelins voor de aula van de Rijksuniversiteit Utrecht (1933-1941) en het reliëf in de hal van het Gemeentemuseum in Den Haag (1933-1940). Deze opdrachten worden besproken in het vijfde en het zesde hoofdstuk, ‘Wendingen 1920-1928’ en ‘Dienende kunst. Monumentale werken 1928-1943’. Enkele van deze opdrachten zijn goed gedocumenteerd. De opdrachten werpen licht op de praktijk van Van Konijnenburgs late kunstenaarschap, zijn opvattingen over monumentale kunst en zijn denkbeelden over de verhouding tussen kunstenaar en ambachtsman. Bovendien geven de bewaard gebleven documenten inzicht in de onderlinge verhoudingen tussen kunstenaar en opdrachtgever en tussen de samenwerkende kunstenaars.

Dat hij zich na 1928 vrijwel exclusief op zijn opdrachten concentreerde, had mede te maken met het feit dat Frits van Kooten Kok zich als vaste verzamelaar van zijn werk had teruggetrokken, waardoor een regelmatige bron van inkomsten na achttien jaar wegviel, en met het feit dat in de twee voorgaande jaren de negatieve kritiek op zijn vrije werk was aangezwollen, zelfs uit het eigen kamp. Plasschaert, steun en toeverlaat van het eerste uur, deed alles wat in zijn vermogen lag om hem van het voetstuk te stoten waarop hij hem in de jaren tien had getild. Zonder veel succes overigens, maar voor Van Konijnenburg moet dit aanleiding zijn geweest zijn vrije werk niet meer in grotere hoeveelheden tegelijk in eigen land tentoon te stellen. De jubileumtentoonstellingen ter gelegenheid van zijn 70ste

verjaardag, in 1938, vormen hierop een uitzondering. Hij verzocht de pers evenwel uitdrukkelijk niet over de tentoonstellingen te schrijven, waaraan gevolg werd gegeven. Pas in juli 1941 vond weer een eenmanstentoonstelling van zijn vrije werk plaats, in het Haags Gemeentemuseum, twee maanden na Plasschaerts dood.

Van Konijnenburg stierf twee jaar later, na een kort ziekbed, op 28 februari 1943. De vlam van zijn roem doofde vrijwel gelijktijdig. In de slotbeschouwing ga ik in op de vraag in hoeverre de naoorlogse wijzigingen in het canonieke beeld van de moderne kunst hieraan hebben bijgedragen en maak ik de balans op betreffende de vraag of Van Konijnenburgs werk met het modern classicisme verbonden moet worden.

Werkwijze

Mijn onderzoek is overwegend empirisch van aard geweest. Ik heb om te beginnen biografische gegevens over Van Konijnenburg verzameld uit archiefstukken en uit contemporaine literatuur, vooral kunstkritische beschouwingen en besprekingen en berichten in dag-, week- en maandbladen (zie 'Biografie in jaartallen').[25] Ik heb daaruit gedestilleerd, voor zover mogelijk, wat zijn keuzes waren, waarop ze waren gebaseerd en welke factoren en personen veranderingen in zijn artistieke keuzes en in zijn denkbeelden over kunst en kunstenaarschap hebben gestuurd. Zijn succes als kunstenaar meet ik af aan min of meer kwantificeerbare gegevens als soort, frequentie en locatie van de tentoonstellingen; aantal en soort reacties in de pers; aantal en soort kopers van zijn werk; de mate waarin musea belangstelling toonden voor zijn werk; het aantal en het karakter van de commissies en jury's waarin hij werd uitgenodigd zitting te nemen en het prestige van de opdrachten voor monumentale kunst die hem ten deel vielen.

Van Konijnenburgs succes was deels te danken aan de steun van anderen, kunstcritici vanzelfsprekend, maar ook van degenen die sleutelposities in de Nederlandse kunstwereld bezetten, zoals verstrekkers van opdrachten voor monumentale kunst en hun adviseurs en leden van selectiecommissies voor internationale kunsttentoonstellingen. In de 'Biografie in jaartallen' zijn daarom de namen opgenomen van hen die deel uitmaakten van besturen, adviesorganen, commissies en jury's. Veelal maakten dezelfde personen in verschillende gremia de dienst uit.

Het Archief Willem A. van Konijnenburg bevat mét het Archief Albert C.A. Plasschaert – beide in het RKD – de belangrijkste informatie over Van Konijnenburgs leven en werken. Het eerste herbergt het grootste deel van de bewaard gebleven schriftelijke nalatenschap van de kunstenaar. Die werd, vergezeld van de diploma's en de schilderstok van de kunstenaar, na de dood van zijn weduwe, Netty van Konijnenburg-Kempers, in 1963 aan het RKD geschonken (schenking K. Bernet Kempers 1964). Behalve een manuscript van *De aesthetische idee* (MS Van Konijnenburg 2, 1915) bevat deze ook een kladversie van een lezing over wandschilderkunst (MS Van Konijnenburg 3, 1919) en enkele aantekenboekjes en brieven. Van de brieven zijn alleen die welke voor Netty van Konijnenburg persoonlijk van betekenis waren, bewaard gebleven. Dat zijn de brieven en kaarten van haar man aan haar, van gezamenlijke vrienden zoals Abraham Bredius en diens vertrouweling Joop Kronig, en brieven die voor haar een sentimentele betekenis gehad moeten hebben, zoals de brieven

[25] De digitale publicaties van de jaargangen *De Amsterdammer* van 1877 tot 1940, de *Nieuwe Rotterdamsche Courant* in de periode 1910-1930 en *Het Vaderland* in de periode 1920-1945 waren naast de persdocumentatie Willem van Konijnenburg in het Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie (RKD) in Den Haag de belangrijkste bronnen. Het archief van *De Amsterdammer* is te raadplegen op de site van *De Groene Amsterdammer* onder 'Historisch Archief'. De edities van *Het Vaderland* in de periode 1920-1945 en die van de *NRC* in de periode 1910-1930 zijn te raadplegen via de website van de Koninklijke Bibliotheek (KB) in Den Haag onder 'Historische kranten in beeld'.

die zij tijdens haar huwelijksreis aan haar ouders schreef. Het gevolg is dat directe gegevens over Van Konijnenburgs contacten met collega-kunstenaars vrijwel volledig ontbreken. Zijn relaties met anderen worden eenzijdig belicht in de weinige brieven van hem die in de nalatenschappen van anderen bewaard zijn gebleven.

Het archief van Plasschaert, twintig jaar lang bevriend met Van Konijnenburg en in die jaren diens chroniqueur, is in dit opzicht een buitengewoon waardevolle aanvulling op dat van de kunstenaar. Plasschaert publiceerde, zoals gezegd, geregeld kritieken over diens werk in kranten en tijdschriften en hield er tegen betaling lezingen over. Met het oog daarop hield hij aantekeningen bij van het doen en laten van de kunstenaar. In het Archief Albert C.A. Plasschaert bevinden zich vijf schriften met gegevens over kunstenaars uit zijn directe omgeving die de periode 1903-1913 bestrijken en waarvan de bladzijden doorlopend genummerd zijn van 1 tot en met 280, een schrift met aantekeningen die uitsluitend op Van Konijnenburg betrekking hebben en die de periode documenteren van zijn geboorte in 1868 tot 1927, waarna het contact blijkbaar werd verbroken en een schrift met aantekeningen uit de periode 1917-1926.[26] Plasschaert noteerde zijn dagelijkse bezigheden en de wetenswaardigheden over kunst en kunstenaars die hij her en der opving. Niet alleen legde hij zijn eigen observaties vast, maar ook wat kunstenaars die hij sprak over hun collega's zeiden. Pikante informatie schreef hij, tamelijk puberaal, in Griekse letters. Omdat zijn omgang met Van Konijnenburg zeker in het begin buitengewoon intensief was, geven deze schriften ook een gedetailleerd beeld van diens bezigheden in de periode 1907-1913 – waar en met wie hij dineerde en soupeerde, met welk werk hij bezig was, wie het kocht enzovoort. Van de inhoudelijke betekenis van werken maakte Plasschaert in zijn aantekenschriften slechts zelden en dan ook nog heel kort gewag.

Na de dood van Netty van Konijnenburg is dus een deel van de bewaard gebleven documenten uit de nalatenschap van Van Konijnenburg in het RKD terechtgekomen. Het overige nam haar neef, de musicoloog Karel Bernet Kempers, mee naar Amsterdam. Deze schonk in 1972 onder meer de manuscripten van vier lezingen aan het Kunsthistorisch Instituut van de Universiteit van Amsterdam. De manuscripten van de lezingen zijn gewoonlijk voorzien van opschriften in de trant van 'gelezen, goed kan bewaard blijven' in een handschrift dat niet te identificeren is. Gediskwalificeerde geschriften zijn naar alle waarschijnlijkheid vernietigd. Wat Bernet Kempers nog in huis had is in 1990 door zijn dochter, Anneke van Lamsweerde-Bernet Kempers, in bruikleen gegeven aan de Stichting Schone Kunsten rond 1900 in Assen: onder meer zes ordners met ruim 1000 schetsjes, een collectie foto's en platen van kunstwerken van andere, oudere meesters en lijsten van werken. Inmiddels is de bruikleen grotendeels gewijzigd in een schenking.

De informatie over Van Konijnenburgs verrichtingen wordt aangevuld met gegevens uit brieven van hemzelf en van anderen en andere documenten, die bewaard worden in brievenverzamelingen en archieven. Voor de monumentale opdrachten die Van Konijnenburg na 1920 uitvoerde zijn gegevens ontleend aan de archieven van de opdrachtgevers, voor zover die te traceren waren. Uitspraken over de denkbeelden van Van Konijnenburg over kunst zijn gebaseerd op zijn gepubliceerde geschriften en op de hierboven genoemde manuscripten van lezingen.

De belangrijkste bron voor de bestudering van de ontwikkeling van Van Konijnenburgs werk is, naast de werken in museaal en particulier bezit, het *Getekend Dagboek*, een reeks van 34 delen met ingeplakte schetsen, die in min of meer chronologische volgorde een periode van 66 jaar bestrijken (1875-1941). Zij worden bewaard in het Gemeentemuseum in

[26] MS Plasschaert 1, 1904-1907, pp. 52-86; MS Plasschaert 2, 1905-1907, pp. 87-126; MS Plasschaert 3, 1908, pp. 126a-228; MS Plasschaert 4, 1909-1913, pp. 229-280; MS Plasschaert 5, 1907-1927; MS Plasschaert 6, 1917-1926.

Den Haag (legaat N. van Konijnenburg-Kempers 1964). Hoewel de datering van sommige schetsen duidelijk achteraf is aangebracht neem ik, tenzij andere bronnen aantonen dat deze niet klopt, de daar aangegeven datering over.

Voor de titels van de werken volg ik die in de catalogus van de werken van Van Konijnenburg in de collectie van Frits van Kooten Kok uit 1929.[27] De uitgave is in nauwe samenwerking met Van Konijnenburg door een uiterst precieze Van Kooten Kok ter hand genomen. In deze in drie talen uitgegeven driedelige catalogus op folioformaat zijn alle werken afzonderlijk paginagroot afgebeeld en voorzien van een technische en korte iconografische beschrijving van Plasschaert.

Het werk van Van Konijnenburg bevindt zich tegenwoordig deels in handen van mij bekende en onbekende particulieren, deels in openbaar bezit. Het Gemeentemuseum Den Haag, het Drents Museum in Assen en Museum Boijmans Van Beuningen in Rotterdam herbergen dankzij schenkingen en legaten het leeuwendeel van de hoofdwerken uit het oeuvre van deze bijzondere kunstenaar. De selectie uit Van Konijnenburgs indrukwekkende oeuvre, achterin dit boek, stamt vooral uit dit museale bezit.

[27] Willem A. van Konijnenburg 1929.

I

Het landschap en zijn apotheose. Van realisme naar idealisme 1886-1907

Toen Willem van Konijnenburg in oktober 1886, pas 18 jaar oud, van de Haagse kunstacademie kwam, was hij er vast van overtuigd dat een glansrijke carrière als landschapschilder in het verschiet lag. Hij zou in het spoor treden van zijn voorbeelden, de schilders van de Haagse School, in wier kringen hij, mede dankzij de connecties van zijn vader, al geruime tijd verkeerde. Hij zou delen in hun faam. Aan zijn talent hoefde hij niet te twijfelen: hij kon buitengewoon goed tekenen – dat had hij van jongs af laten zien en daarvan had iedereen in zijn omgeving hem al jarenlang overtuigd. In afwachting van zijn succes wijdde hij zich, moreel en financieel gesteund door zijn liefhebbende ouders, aan de studie van het landschap én aan het kunstenaarsleven in de hofstad. De dood van zijn vader in april 1894 maakte abrupt een einde aan dit zorgeloze bestaan. Het was tijd om eens na te denken over de ingeslagen weg. Hij wilde niet of kon niet financieel afhankelijk zijn van zijn moeder.

Terwijl het de beroepsgroep van kunstschilders in de periode 1881-1895 over het algemeen voor de wind ging,[28] was het hem in acht jaar tijd niet gelukt in zijn levensonderhoud te voorzien met de verkoop van zijn schilderijen. Hij besloot daarom het roer om te gooien: werk in opdracht zou voorlopig de voorrang krijgen. Dat hield in dat hij tussen 1894 en 1904 weinig schilderijen maakte. Terwijl hij in die jaren onder meer affiches ontwierp voor de dienstregelingen van de Stoomboot Reederij Fop Smit & Co., bleef hij echter wel bezig met vrij werk. Hij bezon zich op zijn artistieke uitgangspunten. Hij had kennelijk behoefte aan een theoretisch fundament onder zijn werk en verdiepte zich daartoe in kunstfilosofische literatuur. Tegenover de tamelijk willekeurige weergave van een persoonlijke natuurbeleving stelde hij voortaan een aan de regels van een gelijkmatige vlakverdeling gebonden weergave van een geïdealiseerde natuur. Hij wilde een kunst die uitdrukking zou zijn van het blijvende in het wisselende, van eenheid in verscheidenheid. Tegelijkertijd maakte het landschap als voornaamste motief plaats voor de heroïsche mens. In oktober 1907 presenteerde hij bij de Rotterdamse kunsthandel Oldenzeel een overzicht van zijn werk met de eerste vruchten van zijn nieuwe kunstopvatting.

In het volgende wordt de ontwikkeling van Van Konijnenburg tot die tijd beschreven. Naast het werk loopt het curriculum vitae dat hij in 1907 op verzoek van kunstcriticus Albert Plasschaert opstelde, als een rode draad door dit hoofdstuk.[29] Van Konijnenburg schreef dit cv – voor de periode tot 1907 de enige contemporaine bron over zijn artistieke verrichtingen en de personen die daarop van invloed zijn geweest – in de wetenschap dat het door Plasschaert zou worden gepubliceerd. Dat heeft ertoe geleid dat hij bepaalde accenten legde, en zeker ook bepaalde zaken verdoezelde. Enige argwaan is dus wel op zijn plaats, als men deze tekst als historisch document wil gebruiken. Het cv verduidelijkt in ieder geval hoe hij op dat moment, in 1907, als kunstenaar gezien wilde worden. Hij stelde zijn artistieke ontwikkeling zo voor dat elke fase daarvan een stap voorwaarts was in de richting van die eenheid van vorm en inhoud die hij aangaf vanaf 1904 in zijn werk bereikt te hebben. Het cv vormt bovendien de basis van de Van Konijnenburg-historiografie. Plasschaert verwerkte de

[28] Stolwijk 1998, 239.

[29] MS Van Konijnenburg 1, 1907, gepubliceerd in Rijnders 1990a, 250-254.

verstrekte gegevens vrijwel ongewijzigd in 'Willem van Konijnenburg' in zijn *Studies en gegevens over schilderkunst* (geschreven in 1907 en uitgegeven in 1908), de eerste noemenswaardige publicatie over hem. Wat Van Konijnenburg bij monde van Plasschaert daarin over zichzelf had verkondigd, werd door latere publicisten steeds herhaald, en ook door Plasschaert zelf, die de rol op zich nam van chroniqueur. De regie van de beeldvorming, een van de aspecten van Van Konijnenburgs kunstenaarschap waarop dit onderzoek is geconcentreerd, hield hij van meet af aan zoveel mogelijk in eigen hand.

EEN GEBOREN KUNSTENAAR

Willem Adriaan van Konijnenburg kwam op 11 februari 1868 in Den Haag ter wereld. Hij was het derde kind en de oudste zoon van jonkvrouw Sara Louise Vrijthoff en Willem van Konijnenburg, ambtenaar in dienst van het Ministerie van Financiën.[30] Zijn moeder was afkomstig uit Meerssen, Zuid-Limburg, zijn vader was opgegroeid in de veenkoloniën op het Drentse platteland. Zijn ouders moeten elkaar hebben leren kennen toen zijn vader begin jaren zestig als adjunct-controleur van het kadaster in Maastricht werkte. Op 8 oktober 1863 waren zij getrouwd. Van Konijnenburg sr. was kort daarvoor bevorderd tot controleur in Overijssel, met Zwolle als standplaats. Na zijn overplaatsing naar Zuid-Holland, begin 1864, vestigde het jonge paar zich in Den Haag op De Ruyterstraat 26 in het nieuw aangelegde Zeeheldenkwartier.

De carrière van Van Konijnenburg sr. verliep voorspoedig. De welstand die het beklimmen van de ambtelijke ladder met zich meebracht, werd zichtbaar in het huis dat het gezin eind 1883, begin 1884 betrok: Van Speijkstraat 31, niet ver van de oude woning, maar beduidend groter en statiger. Toen Van Konijnenburgs vader begin jaren negentig zijn ambt neerlegde, kreeg hij wegens zijn grote verdiensten de titel van raad-adviseur. In die hoedanigheid adviseerde hij de minister van Financiën op het terrein van de belastingwetgeving.

Door de achtergrond van Sara en Willem van Konijnenburg en door het ambt dat de laatste bekleedde, maakte het gezin deel uit van de hogere Haagse kringen, niet van de allerhoogste van hofadel en *corps diplomatique*, maar van de sociale laag vlak daaronder, die van de hogere burgerij en het patriciaat.[31] De sociale status van het gezin werd versterkt door de familieband met de minister van Binnenlandse Zaken, Samuel van Houten. Hij was getrouwd geweest met de jongste zus van Van Konijnenburg sr.[32] De titel van Sara van Konijnenburg verleende de gezinsleden een aristocratisch cachet. Gezien zijn afkomst – en de opvoeding die zijn ouders hem gaven – berustten de woorden 'adel' en 'aristocratie' die later vaak met betrekking tot Van Konijnenburg gebruikt zouden worden, niet alleen op pose.

Voor zijn ouders leed het geen twijfel dat hun oudste zoon voor kunstenaar in de wieg was gelegd. Ook Van Konijnenburg moet zichzelf nooit anders dan als kunstenaar hebben gezien. Zo deed hij het in elk geval voorkomen. De door hemzelf geïnspireerde anekdotiek rond zijn persoon wil dat hij in zijn lagereschooltijd al om zes uur 's morgens de duinen in

[30] Zie verder de 'Biografie in jaartallen'. Over de familie Van Konijnenburg zie *Nederland's patriciaat* 42 (1956), 167-197, speciaal pp. 177-178 en 185-188; over de familie Vrijthoff zie *Nederland's adelsboek* 46 (1953), 215-222.

[31] Voor de verhouding tussen de verschillende standen in Den Haag zie Kuiper 1998, passim.

[32] Elisabeth van Konijnenburg was in 1861 getrouwd met Samuel van Houten (van 1869 tot 1894 lid van de Tweede Kamer en van 1894 tot 1897 minister van Binnenlandse Zaken), zie *Nederlands patriciaat* 42 (1956), 178). Zij was in 1872 gestorven. Van Houtens zus Sientje was in 1856 getrouwd met Hendrik Willem Mesdag, toen nog bankier.

ging om te gaan tekenen, waarna op school, tijdens de lessen, zijn ogen natuurlijk af en toe dicht vielen.[33]

Zijn artistieke loopbaan begon omstreeks 1875 met knipsels: dieren, bomen en huizen, de gebruikelijke onderwerpen voor een kind. Deze werkjes gaf hij later een speciale plaats in het overzicht van zijn oeuvre. De monografie die in 1928 ter gelegenheid van zijn zestigste verjaardag werd uitgegeven, opent met twee knipsels: een van een geit uit 1875 en zijn laatste, ingewikkelder knipsel, *Een jachthond, bij struikgewasch, loerend op een fasant* uit 1878 [1].[34]Zij waren de eerste blijken van zijn bijzondere handvaardigheid – een talent dat ook later in hoge mate de kwaliteit van zijn werk bepaalde en waarom hij alom geprezen zou worden.

'In 1878 ruilde ik de knipkunst met de schilderkunst. Mijne Moeder gaf mij les. Door beiden werd hetzelfde voorwerp uitgeschilderd.' – zo begon Van Konijnburg zijn curriculum vitae. Noch van zijn moeder, van wie enkele, niet onverdienstelijke, tekeningen bewaard zijn gebleven,[35] noch van hemzelf zijn schilderingen uit 1878 bekend. Wel zijn er tekeningen van hem vóór 1880 te dateren.[36] Hij tekende de zee en dieren en voorwerpen uit zijn directe omgeving. De vroegst gedateerde 'schildering' is de aquarel *Vissend jongetje bij een bosvijver* uit 1879.[37] 'In 1880 werd er naar het landschap buiten geschilderd en met teekenen naar de natuur buiten begonnen.', vervolgde Van Konijnenburg zijn cv. Uit dat jaar dateren twee met olieverf geschilderde laantjes, aanzichten van de tuin van Huize door Vlijt, het familiehuis van de Vrijthoffs in Meerssen [2].[38]

Willem en Sara van Konijnenburg – vooral de laatste[39] – hebben hun kinderen steeds aangemoedigd hun kunstzinnige aanleg te ontwikkelen. Jeanette, de oudste van hun zes kinderen, volgde de opleiding tot tekenleraar aan de Haagse Academie van Beeldende Kunsten, aangevuld met schilderlessen.[40] Ook Emile, die na zijn studie waterbouwkunde aan de Polytechnische School in Delft carrière zou maken bij Rijkswaterstaat, en Louis, die in 1909 notaris werd in Maastricht, tekenden en schilderden.[41] In 1881 mocht Willem, die toen

---

[33] Knuttel 1941a, 8. Gerard Knuttel werd voor zijn monografie over Van Konijnenburg door hem van informatie voorzien, zie onder meer MS Van Konijnenburg 9, ca. 1940, waaruit Knuttel passages overnam. Dit soort anekdotes over de jeugd van de kunstenaar die wijzen op zijn toekomstige verrichtingen, behoort tot de standaardingrediënten van de kunstenaarsbiografie (zie voor een inventarisatie en analyse van biografische topoi Ernst Kris en Otto Kurz, *Die Legende vom Künstler*, Wenen 1934; Engelstalige editie *Legend, myth and magic in the image of the artist,* New Haven/Londen 1979; zie voor de jeugd van de kunstenaar, pp. 13-60, speciaal p. 13).

[34] De Boer, De Boer en Hammacher 1928, 13 en 14.

[35] Twee tekeningen van Sara van Konijnenburg bevinden zich in een van drie ongenummerde albums met tekeningen van Willem van Konijnenburg, KABK, bibliotheek (afkomstig uit het bezit van Emile van Konijnenburg).

[36] Een aantal schetsen in het Drents Museum in Assen moet, afgaande op de kinderlijke manier van tekenen, in die vroege jaren zijn gemaakt.

[37] *Getekend Dagboek* deel 1 (1875-1883), blad 4.

[38] Het tweede schilderij is *Hekje tuin Meerssen*, 1880, RKD, Archief Willem A. van Konijnenburg (doos B dia 3).

[39] Knuttel 1941a, 8.

[40] Zie de naamlijsten van de leerlingen GA Den Haag, Archief ABK, toegangsnr. 58, inv.nr. 436 (academiejaar 1881-1882), inv.nr. 441 (wintercursus 1883-1884). Waarschijnlijk rondde zij haar MO-opleiding in de winter van 1885-1886 af. Vanaf de zomercursus 1886 volgt zij de 'schilderklasse' (tot en met de zomercursus 1887, inv.nr. 452). Jeanette van Konijnenburg heeft haar vaardigheden op dit gebied na haar huwelijk met ir. Antonie van der Vegt in 1889 voor zover bekend niet in praktijk gebracht.

[41] In zijn vrije tijd heeft Emile van Konijnenburg van 1895 tot 1905 gewerkt aan een inventarisatie van houten scheepstypen in Nederland. Het Maritiem Museum Prins Hendrik in Rotterdam bewaart zijn manuscript *De Nederlandsche Scheepsbouw* met ruim 200 aquarellen in een door hemzelf ontworpen, met aan de scheepvaart ontleende thema's beschilderde kast (zie *In Jugendstil gevat* 1991-1992, passim). Voor enkele schilderijtjes van Louis van Konijnenburg zie veilingcatalogus *Moderne en Hedendaagse kunst*, Auctioneers Glerum, Amsterdam, 2

13 jaar oud was en nog de lagere privé-school van de heer Bouscholte bezocht, een zomercursus volgen aan de Academie van Beeldende Kunsten.[42] Van 1882 tot 1884, toen hij op het Gymnasium van 's-Gravenhage zat, kreeg hij tekenles van J.Chr. d'Arnoud Gerkens: 'Teekenen bij d'Arnaud Gerkens. Hoofdzakelijk stillevens. Met krijt en houtskool geteekend. Ook teekenvoorbeelden behoorden tot de studie.'[43] Ook bezocht hij geregeld ateliers van Haagse meesters om van hen te leren: 'In deze jaren bezocht ik zeer dikwijls de ateliers van Mesdag, de Bock, W. Maris, de Zwart, Koster, Blommers.'[44] Zijn vader, die als kunstlievend lid van het Schilderkundig Genootschap Pulchri Studio deze mensen kende, heeft zijn zoon vermoedelijk bij hen geïntroduceerd. Tot een van de prominentste figuren in de Haagse kunstwereld, de voorzitter van Pulchri Hendrik Willem Mesdag, had de jonge Willem vrij gemakkelijk toegang. Mesdag was getrouwd met Sientje van Houten, een zus van Willems oom Samuel van Houten, en woonde bovendien naast hem, op een steenworp afstand van de Van Konijnenburgs, op Laan van Meerdervoort 9.

De genoemde schilders hadden kennelijk plezier in de jongen, want zij stonden hem soms toe in hun atelier rond te hangen terwijl zij aan het werk waren: 'Dit waren doorgaans lange bezoeken en bracht menigmaal 2½ à 3 uur bij hen door; voelde mij zeer aangetrokken tot de Barbizonschool. bestudeerde deze.'[45] Hiermee zijn meteen dé voorbeelden voor de jonge Van Konijnenburg genoemd: de schilders van de Haagse School en die van de School van Barbizon. De realistische landschappen en zee- en strandgezichten van de Haagse schilders waren op dat moment het nieuwste wat de Nederlandse schilderkunst te bieden had, terwijl ze bovendien goed verkocht werden.[46] De Barbizonschilders kon Van Konijnenburg zien bij Mesdag, die een omvangrijke verzameling van hun werken bezat, en bij diens leveranciers, de kunsthandels Van Wisselingh op Buitenhof 48 en Goupil & Cie. (later Boussod, Valedon & Cie.) op Plaats 20.[47]

Het enthousiasme waarmee hij zich op de kunst stortte, bracht Van Konijnenburg niet op voor zijn schoolvakken. Het ontbrak hem aan concentratievermogen en vermoedelijk ook aan motivatie: 'De studie der oude talen viel hem moeielijk en het kostte hem veel moeite het onderwijs ook maar gedurende een gedeelte eener les met zijn aandacht te volgen.'[48] Op 17

---

december 1998, lot 52 (afb. p. 26), 70 en 71. Artistieke begaafdheid zat in de familie: Arnold Vrijthoff, de enige zoon van de oudste broer van Sara van Konijnenburg en vijf jaar ouder dan Willem, zou zijn dagen vullen met het schilderen van – voornamelijk Limburgse – landschappen (Plasschaert 1923d, 354; Scheen 1969, 550). Hij woonde en werkte tot 1893 in Maastricht en daarna in Den Haag.

[42] Zie de naamlijst van de leerlingen voor de zomercursus 1881, GA Den Haag, Archief ABK, toegangsnr. 58, inv.nr. 433.

[43] MS Van Konijnenburg 1, 1907, p. 1.

[44] MS Van Konijnenburg 1, 1907, p. 1. Aan Gerard Knuttel liet hij omstreeks 1940 weten dat hij elke zondagmorgen een atelier bezocht: 'Dan toonden Mesdag, Jacob of Willem Maris, Israëls, Blommers, de Bock, de oude Bisschop, Van de Sande Bakhuysen, Sadée, Colenbrander hun werken.'; Knuttel 1941a, 8 (MS Van Konijnenburg 9, ca. 1940, p. 1).

[45] MS Van Konijnenburg 1, 1907, p. 1.

[46] Kraan 1988, passim; Dekkers 1995, passim.

[47] Mesdag stelde zijn verzameling open voor belangstellenden. In 1903 schonk hij het museumgedeelte van zijn huis, dat hij in 1887 had laten aanbouwen, aan de staat samen met de werken uit zijn verzameling die het bevatte. Zie voor Mesdags verzameling Kraan 1985-1986, 72-74; Leeman en Pennock 1996, 11-27. In zijn cv maakt Van Konijnenburg melding van bezoeken aan Van Wisselingh en Goupil. Voor het aanbod van Van Wisselingh en Goupil zie Kraan 1985-1986, 82-83; Dekkers 1995, passim; Heijbroek en Wouthuysen 1999, passim.

[48] *Matrikel-Boek van de leerlingen van het Gymnasium van 's-Gravenhage sedert den 3en Sept. 1862*, GA Den Haag, Archief van het (Eerste) Stedelijk Gymnasium, toegangsnr. 542, inv.nr. 40. Van Konijnenburg stond vanaf 1 september 1882 ingeschreven. Bij het verlaten van de school kende hij een beetje Latijn. Hij had het eerste jaar 10 uur per week les gehad in die taal. Ook kreeg hij toen, en waarschijnlijk eerder al thuis, Franse les. Zijn kennis van

maart 1884 moest hij de school verlaten. Hoewel het de bedoeling was dat hij naar de ULO zou gaan en daarnaast lessen Latijn zou nemen, is hij waarschijnlijk linea recta naar de Academie van Beeldende Kunsten gegaan. Als enige voorwaarde stelden zijn ouders dat hij zich op de academie zou inschrijven voor de MO-opleiding tekenen.[49] George Hendrik Breitner, Suze Robertson en Willem Tholen om enkelen te noemen, waren hem hierin voorgegaan.[50] Piet Mondriaan zou volgen. Ook hun ouders zagen graag dat hun zoon of dochter de kost kon verdienen.

ACADEMIE VAN BEELDENDE KUNSTEN 1884-1886

Aan de academie volgde Van Konijnenburg de opleiding voor de akte handtekenen (M1).[51] Bij deze richting lag het accent op het artistieke scheppen, terwijl rechtlijnig tekenen (M2) vooral bouwkundig tekenen en het tekenen van werktuigen behelsde. Voor beide richtingen golden landelijke exameneisen. Hij kreeg onder meer les in de leer van het perspectief en van licht en schaduw, ornamentleer, stijlgeschiedenis, de opbouw van het menselijk lichaam, het stileren van bloemen en bladeren en het ontwerpen van vlakornament.[52] Op 16 oktober 1886 behoorde Van Konijnenburg tot de 13 van in totaal 28 kandidaten die de 'Akte van bekwaamheid tot geven van Middelbaar Onderwijs in het Handteekenen en de Perspectief' behaalden.[53] Hij was geëxamineerd in de vakken Doorzichtkunde, Ornament en Ontleedkunde, waarvoor hij op een schaal van 1 tot 6 respectievelijk het cijfer 4 (voldoende), 5 (goed) en 5 (goed) behaalde.

Over zijn academiejaren is Van Konijnenburg niet erg mededeelzaam in zijn cv: 'Studeeren in architectuur, ornament, wiskunde en anatomie.'[54] Eduard Kerling is de enige docent die Van Konijnenburg met name noemt: 'Werkelijk leeren deed ik van Kerling, kennis der bouwstijlen.' Voor de vakken stijl- en ornamentleer reisde Van Konijnenburg vermoedelijk net als de andere Haagse MO-gegadigden naar de Polytechnische School in Delft, waaraan de academiedocenten Eugen Gugel als hoogleraar bouwkunde en Adolf Le Comte als zijn assistent en leraar decoratieve kunst verbonden waren.[55] Met name Le Comte trok veel studenten van de Haagse academie, omdat zijn onderwijs was toegespitst op het ontwerpen van ornamenten en vlakversiering, en voorbereidde op het examenvak 'Ornament'.[56]

Toen Van Konijnenburg in 1938 ter gelegenheid van zijn zeventigste verjaardag werd geïnterviewd over zijn opleiding, haalde hij de directeur van de academie Jan Philip Koelman

---

Grieks en Duits moet te verwaarlozen zijn geweest, omdat hij daarmee in het tweede jaar was begonnen, zie *Gymnasium der Gemeente 's-Gravenhage. Leerplan voor den cursus 1882-1883*, [Den Haag 1882, 9].

[49] 'Mijn ouders hebben me goed duidelijk gemaakt, wat er aan mijn keuze vast zat. Zij stelden eischen ten aanzien van studies, die ik moest voltooien. Aan die eischen heb ik voldaan. Maar toen heb ik ook de vrije hand gekregen, echter niet zonder krachtigen steun van mijn ouders.'; Van Konijnenburg geciteerd naar E., 'W.A. van Konijnenburg zeventig jaar. Onderhoud met den schilder', *Algemeen Handelsblad* 9 februari 1938.

[50] Reynaerts 1991, 92-93.

[51] Zie de naamlijsten van de leerlingen (1884-1886), GA Den Haag, Archief ABK, toegangsnr. 58, inv.nrs. 442, 445, 446, 449 en 450.

[52] Lako 1899, 110-111. In 1890 werd het examen in een praktisch en een theoretisch gedeelte gesplitst, zie ook Henkels 1980-1981, 226-228; Blotkamp 1987, 12-13. Zie voor de exameneisen de 'Biografie in jaartallen'.

[53] Akte van bekwaamheid tot geven van Middelbaar Onderwijs in het Handteekenen en de Perspectief, 16 oktober 1886, RKD, Archief Willem A. van Konijnenburg. Zie ook Nederlandsche Staats-Courant, nr. 305, 28 december 1886.

[54] MS Van Konijnenburg 1, 1907, p. 1.

[55] Reynaerts 1991, 93; Hilkhuijsen 2001, 12; zie ook Veth 1908, 181.

[56] Hilkhuijsen 2001, 12.

als belangrijkste docent naar voren: 'Ik ben maar kort op de Academie geweest, en had er les, voornamelijk van J. Philip Koelman. Deze Koelman […] is een echt voortzetter van de klassieke traditie geweest. […] Zulke menschen zijn nu bijna vergeten […], maar het is toch heel knap werk en zoo'n man kon heel wat, dat tegenwoordig heusch niet velen hem nadoen.'[57] Van Konijnenburg wilde tegen het einde van zijn loopbaan, door Koelman naar voren te halen, het belang van zijn academisch-classicistische vorming onderstrepen. Hij had inmiddels reeds gedurende decennia zijn eigen classicisme ontwikkeld.

Het classicisme van Koelman

Koelman stond een kunst voor die was gebaseerd op regels afgeleid van de klassieke kunst en van die van Rafaël. Om direct naar klassieke voorbeelden te kunnen werken was hij in 1844, zesentwintig jaar oud, in het voetspoor van zijn leermeester Cornelis Kruseman naar Rome afgereisd, waar hij tot 1857 zou blijven. Zijn twee jaar jongere broer Jan Hendrik, ook een leerling van Kruseman, was hem in 1840 als Prix-de-Romewinnaar voorgegaan en zou de rest van zijn leven in Rome doorbrengen. Koelman leidde er een avontuurlijk leven, getuige zijn eigen verslag daarvan in zijn boek *In Rome. 1846-1851*, dat hij in 1869 publiceerde. Als lid van de Romeinse burgerwacht maakte hij de belegering van Rome door de Fransen in 1849 van nabij mee; hij hield dapper stand op de barricaden.[58]

Koelman had uitgesproken opvattingen over kunst. Hij stelde zijn kunstenaarschap in dienst van de ideale schoonheid, die hij verwezenlijkt achtte in antieke beelden. Het werk van Rafaël plaatste hij op één lijn met de hoogtepunten uit de klassieke oudheid. Kunst die niet op de klassieken was gebaseerd, vond in zijn ogen geen genade. Volgens Koelman was dan ook 'een groot deel der modernen goed […] om zich aan de lijsten der schilderijen van Raphaël te verhangen'.[59] Met deze instelling maakte hij zich, toen hij terug in Den Haag aan de Academie van Beeldende Kunsten les gaf, niet bepaald populair bij de kunstenaars van de jongere generatie, die popelden om zich het realisme eigen te maken. Breitner, die van 1876 tot 1880 onderwijs volgde aan deze academie, herinnerde zich het commentaar dat Koelman gaf toen hij hem meedeelde dat hij bij Willem Maris in de leer ging: 'Koelman gaf mij toen te verstaan, dat ik naar de bliksem zou gaan als ik naar die jongeren W. Maris ging luisteren.'[60]

In de jaren dat hij aan de academie was verbonden (vanaf 1861 als hoofdonderwijzer, van 1870 tot 1887 als directeur), voerde Koelman een progressief beleid wat het onderwijsaanbod betrof. Zo zorgde hij ervoor dat vanaf 1870 het staatsexamen van de MO-akte tekenen in Den Haag kon worden voorbereid. Maar in zijn lesmethoden hield hij onverbiddelijk vast aan het traditionele academieonderwijs. Een indruk van de aard van zijn lessen geeft zijn *Meetkunstige canon ter bepaling der vormen, evenredigheden en werkelijke afmetingen van het menschelijk lichaam getoetst aan de beelden der oudheid gevolgd door eene omschrijving van het been- en spierstelsel* uit 1888. Een citaat, toegeschreven aan Pythagoras – 'In de natuur is alles geregeld door meetkunstige wetten en overeenkomstige getallen.' – dient als motto van Koelmans publicatie. Het lesboek begint met een kort verslag van zijn onderzoek om te bewijzen dat: 'De uitwendige vormen [...] van het menschbeeld bestaan [...] uit eene aaneenschakeling van cirkelgedeelten, uit verschillende middelpunten getrokken.'[61] Deze 'meetkunstige canon' is Koelmans variant op de talloze proportieleren die

---

[57] Van Konijnenburg geciteerd naar [Anon.], 'W.A. van Konijnenburg over zijn loopbaan als schilder', *De Telegraaf* 10 februari 1938.

[58] Zie voor de politieke situatie in Rome, die Koelman in zijn *In Rome. 1846-1851* beschrijft, Bastet 1977, passim.

[59] Koelman 1869, deel 1, 61.

[60] G.H. Breitner aan Jan Veth, 25 december 1901, zoals geciteerd in Hefting 1970, 134.

[61] Koelman 1888, 3.

in omloop waren.[62] Ongeveer driekwart van het boek gaat over de onderdelen van het bot- en spierstelsel, met een gedetailleerdheid die een handboek voor fysiotherapie niet zou misstaan. Dit soort kennis was vereist voor het MO-examenvak 'Ontleedkunde', waarvoor Van Konijnenburg een 5 (goed) zou halen. Koelman besteedde in zijn lessen veel aandacht aan het onderwijs in de anatomie. Hij deed dat met behulp van afgietsels van antieke beelden en met modellen die door hem in de bekende klassieke standen werden gesteld. 'Nooit zal ik vergeten de akelige, koude, vale zaal met gore modellen; terwijl geen ander geluid gehoord werd dan het suizen van het gas en het gekras van houtskool op de groote vellen papier', herinnerde Philippe Zilcken zich deze sessies.[63] Van Koelman zal Van Konijnenburg hebben geleerd het menselijk lichaam – van buiten én van binnen – perfect weer te geven, een vaardigheid die hij in zijn werk zou demonstreren en die hij aan zijn eigen leerlingen zou doorgeven [165-169].

Met zijn classicistische kunstopvatting en bijbehorende methode van onderricht ging Koelman in tegen de heersende trend van het realisme. In zijn *Meetkunstige canon* stelde hij getergd het realisme gelijk aan 'platte naäping der natuur, bij wijze van fotografie'.[64] Erger kon hij niet vloeken. Imitatie van de natuur is toegestaan, mits die natuur volmaakt is. Maar aangezien zij dat zelden is, moet de kunstenaar langs andere wegen het volmaakte vinden. Die weg vindt de kunstenaar in de meetkunde. Het weergeven van de volmaakte menselijke figuur berust, volgens Koelman, op meten. Daarmee bedoelde hij niet het nameten van de klassieke voorbeelden, waarop veel proportieleren gebaseerd waren, maar het construeren van een menselijke figuur op basis van de meetkundige grondvorm van de cirkel. Aangezien het geschrift waarin Polykleitos in 459 v. Chr. zijn systeem had uiteengezet om de volmaakte proporties van de menselijke figuur te bepalen, verloren was gegaan, en Koelman geen vertrouwen had in latere reconstructies van de canon die berustten op nametingen van Griekse beelden, had hij zelf een cirkelsysteem bedacht om te komen tot de gewenste canon. Onder 'canon' verstond Koelman: 'een goed meetkunstig vastgesteld plan der verhoudingen en evenredigheden van het menschbeeld'.[65] Toen Koelman zijn canon uitprobeerde op de in de academie aanwezige afgietsels van beelden uit de klassieke oudheid, bleek dat deze daarin kon worden teruggevonden. De ideale man is 180 cm groot en is in zijn verticale as opgebouwd uit (veelvouden van) eenheden van elk drie centimeter [3].

Koelmans opvatting dat kunst volmaakte schoonheid tot uitdrukking moet brengen viel bij Van Konijnenburg, althans tijdens zijn academietijd, niet in vruchtbare aarde. Toen hij zijn diploma eenmaal op zak had, koos hij spoorslags voor het realisme van Haagse signatuur. Wat hij op de academie had geleerd, kwam in de vorm van putti en klassieke naakten echter wel in gelegenheidswerk naar boven, zoals in zijn bijdragen aan vriendenboeken, op menukaarten en aankondigingen van tentoonstellingen, vermoedelijk ook op zijn grote wandschilderingen voor de feesten van de kunstenaarsverenigingen waarvan hij lid werd [vergelijk 15],[66] en in zijn verderop besproken gebruiksgrafiek. Het zaad was inderdaad niet

---

[62] Jac. Rijkse, leraar aan de ABK, laat in zijn *Leer der Proportiën van de menschelijke figuur voor kunstenaars* (Amsterdam 1914) zijn eigen proportieleer voorafgaan door een selectieve presentatie van vroegere proportiesystemen, onder meer de canon van Albrecht Dürer, die van Michelangelo, van de Franse schilder en beeldhouwer Jean Cousin, de Duitse classicistische beeldhouwer Johann Gottfried Schadow en die van Koelmans voorganger als hoofdonderwijzer aan de Haagse academie, J.E.J. van den Berg, uit 1842.

[63] MS Zilcken 1928, p. 13.

[64] Koelman 1888, 2.

[65] Ibidem.

[66] 'In het genootschap Pulchri Studio waren toen vermogende lieden en er werden toen wel groote feesten gegeven, waarvan veel werk werd gemaakt. Daarvoor kon ik dan muurschilderingen en dergelijke decoratieve

louter op kale rots gevallen – dat bleek later ook in het vrije werk. Van Konijnenburg zou zich tot een classicist ontwikkelen, al zou zijn classicisme weinig lijken op dat van de leermeester. Net als Koelman zou Van Konijnenburg in zijn latere jaren een sterke afkeer van werken naar de natuur aan de dag leggen. Net als Koelman hechtte hij grote waarde aan kennis van de anatomie van het menselijk lichaam en beschouwde hij de menselijke figuur als het onderwerp bij uitstek voor kunst. Net als Koelman hield hij schoonheid voor iets objectiefs, iets algemeens, niet persoonsgebonden. Schoonheid is bovenal een zaak van de juiste meetkundige verhoudingen.[67]

Ook Koelmans opvattingen over het universeel kunstenaarschap en het strikte onderscheid dat hij hanteerde tussen uitvoerder en kunstenaar deelde Van Konijnenburg. De eerste is praktisch bedreven; de laatste is een denker, een schepper.[68] Met Pheidias, Michelangelo, Rafaël, Leonardo da Vinci en Bevenuto Cellini als voorbeelden voor ogen had Koelman een universeel kunstenaarschap in praktijk gebracht door zowel te schilderen, te tekenen, monumentale beeldengroepen te ontwerpen, te doceren en te schrijven over kunst.[69]

Van Konijnenburg zou uiteindelijk een bescheiden Haagse classicistische traditie voortzetten, waartoe behalve Jan Philip Koelman ook zijn broer Jan Hendrik en hun beider leermeester Cornelis Kruseman behoorden, maar hij zou dat wel doen in een zeer eigentijdse variant ervan.

HAAGSE KUNSTKRINGEN

Na het behalen van zijn MO-akte was Van Konijnenburg bevoegd tekenles te geven aan de hogere burgerscholen met drie- en vijfjarige cursussen. Op 16 juli 1888 solliciteerde hij, 20 jaar oud, op de vacature van tekenleraar aan de HBS in Soerabaja. Ondanks goede getuigschriften van Koelman, Kerling en de inspecteur van het middelbaar onderwijs in Den Haag liep dit op niets uit.[70] Hierna heeft hij, voor zover bekend, nooit meer moeite gedaan emplooi te vinden bij een onderwijsinstelling. Toen hem later banen in het onderwijs werden aangeboden, sloeg hij deze af. Zo ging hij in 1908 niet in op de uitnodiging om Le Comte, die zijn werkterrein inmiddels van Delft naar de Academie voor Beeldende Kunsten en Technische Wetenschappen in Rotterdam had verlegd, als docent ‘decoratieve kunst’ op te volgen.[71] Van Konijnenburg leraarde buitengewoon graag, maar niet in institutioneel verband. Vanaf november 1886 gaf hij aan een aantal leerlingen les op zijn atelier aan de

---

werken maken.… ik heb er nog van bewaard. Dat was een welkome oefening.’; Van Konijnenburg geciteerd naar [Anon.], ‘W.A. van Konijnenburg over zijn loopbaan als schilder’, *De Telegraaf* 10 oktober 1938. Johan Gram noteerde in *Onze schilders in Pulchri Studio* (1904, 67): ‘Bij Pulchri’s feesten is Konijnenburg altijd bereid, wanden en vlakken met zijne weelderige fantasie te versieren.’

[67] Koelman 1888, 3: ‘De vraag – welke zijn de meest regelmatige, en bijgevolg de schoonste vormen van het menschbeeld, kan niet volgens een ieders persoonlijk gevoelen worden beslist; toch hebben dat alle schrijvers daarover van vroegeren en lateren tijd gedaan. Zij allen geven, zonder uitzondering, een voorbeeld voor den menschvorm, volgens eigen begrippen van schoon- of doelmatigheid, meestal van voorgangers met kleine wijzigingen overgenomen. […] De mensch is even goed als al wat op aarde groeit een voortbrengsel der natuur, en deze gaat niet willekeurig te werk, maar naar vaste wetten, die allen beantwoorden aan die der beschrijvende meetkunde.’ Voor Van Konijnenburgs opvatting zie hoofdstuk 2 ‘De regels van de kunst 1907-1916’.

[68] Koelman spitste de tegenstelling toe op de beeldhouwkunst. Hij onderscheidt de practicien (uitvoerder) van de beeldhouwer (schepper en denker), Koelman 1872, 19-20.

[69] Ibidem, 5. Koelmans bekendste beeldengroepen zijn *Monument 1813*, 1863-1869, op Plein 1813 in Den Haag en *De Nimf*, 1871-1873, in Brielle.

[70] De sollicitatiebrief en de aanbevelingen bevinden zich in het RKD, Archief Willem A. van Konijnenburg.

[71] ‘Hem wordt de opvolg v. Lecomte in R’dam aangeboden’, MS Plasschaert 5, 1907-1927, juni 1908.

Kanaalweg in Scheveningen. Hier hadden op dat moment of iets later ook de notariszoon uit Zwijndrecht Willy Sluiter, de uit Gulpen afkomstige Jules Brouwers en zijn Haagse leeftijdgenoot Jan Schreuder van de Coolwijk een atelier.[72] Verder kon hij, omdat hij nog bij zijn ouders thuis woonde en financieel door hen werd ondersteund, doen wat hij wilde. Hij stortte zich in het Haagse verenigingsleven en legde zich, zoals verderop zal worden besproken, toe op het schilderen van het landschap.

Van Konijnenburgs sociale en artistieke leven speelde zich, afgezien van enkele intermezzi in Zuid-Limburg, in Den Haag af. De podia waarop hij zich als kunstenaar begaf, waren eveneens vrijwel uitsluitend Haagse: het Schilderkundig Genootschap Pulchri Studio en de Haagsche Kunstkring. Hij was maar liefst zesenvijftig jaar (tot zijn dood in 1943) lid van Pulchri en zo'n vijftig jaar – het exacte tijdstip van aanmelding is niet bekend – van de Haagsche Kunstkring. Bij beide verenigingen speelde hij een prominente rol, in eerste instantie vanwege zijn organisatorisch talent, later steeds meer vanwege zijn kunstzinnige kwaliteiten en, niet minder belangrijk, de gezaghebbende positie die hij gaandeweg in de Nederlandse kunstwereld was gaan innemen.

Pulchri Studio

Pulchri Studio wijdde zich zoals de naam al zegt 'aan de beoefening van het schone' op het gebied van de beeldende kunsten, in het bijzonder de teken- en schilderkunst. Van Konijnenburgs vroegste betrokkenheid bij Pulchri dateert uit 1887. In het verenigingsjaar 1887-1888 werd hij geaccepteerd als buitengewoon lid.[73] Hij was toen 19 jaar oud, een jaar te jong voor het gewone lidmaatschap, waarvoor hij met ingang van het verenigingsjaar 1888-1889 werd aangenomen.[74] Toen Van Konijnenburg lid werd van Pulchri, destijds gevestigd op Prinsegracht 57, was het aureool van artistieke vernieuwing dat het genootschap in de eerste jaren na de oprichting bezat, enigszins aan het verbleken. De vereniging was in 1847 opgericht met schilders als Johannes Bosboom, Willem Roelofs en Jan Hendrik Weissenbruch als mannen van het eerste uur.[75] Veel Haagse Schoolschilders

---

[72] 'We kennen elkaar al meer dan 40 jaar […] en als ik je nu zoo voor me zie staan, dan ben je nog precies hetzelfde levendige type als in den tijd dat je met Jules Brouwers en Schreuder van de Coolwijk je atelier op den Kanaalweg had, even als ik zelf. Je was toen al een van de toonaangevende jongeren. Er was geen Pulchrifeest denkbaar zonder jou.' – uit de rede van Willy Sluiter bij de viering van de zeventigste verjaardag van Van Konijnenburg (zoals geciteerd in [Anon.], 'Willem A. van Konijnenburg', *Het Vaderland* 11 februari 1938). Jan Schreuder van de Coolwijk liet zich op 22 december 1894 inschrijven op het adres Kanaalweg 21, GA Den Haag, bevolkingsregister.

[73] Deze status was gereserveerd voor 'dilettanten, jonge kunstenaars, die den leeftijd nog niet bereikt hebben om zich als gewoon lid te laten voorstellen; letterkundigen van verdienste en beoefenaars van andere kunstvakken'; het gewone lidmaatschap stond open voor hen 'die de beoefening der beeldende kunst tot maatschappelijke loopbaan gekozen hebben'. Naast gewone en buitengewone leden kende Pulchri ook nog 'kunstlievende leden', 'buitenleden' (kunstenaars van buiten Den Haag) en 'leden van de gezellige bijeenkomsten'; ieder die in staat was de relatief hoge contributie te betalen, kon deelnemen aan activiteiten van Pulchri. Zie voor de differentiatie van de leden van Pulchri naar soorten *Wet van het Schilderkundig Genootschap onder de zinspreuk Pulchri Studio opgericht te 's-Gravenhage in het jaar 1847*, Den Haag 1889, 4-5.

[74] Verslag en naamlijst der leden van het Schilderkundig Genootschap Pulchri Studio 1887-1888, Den Haag [1888] en Jaarverslag 1888-1889 1890.

[75] Pulchri Studio was opgericht om 'de kunst te bevorderen door het teekenen naar het gekleed model en door het houden van kunstbeschouwingen', Artikel 1 van het *Reglement van het Schilderkundig Genootschap Pulchri Studio*, 19 februari 1847, 3, zoals geciteerd in De Bodt 1990, 28. In 1889 werd de doelstelling statutair gewijzigd. Het tweeledige doel was nu 'de beeldende kunsten in het algemeen, en de belangen der kunstenaars in het bijzonder te bevorderen' en 'den kunstzin uit te breiden'. Voor de doelstellingen zie *Wet van het Schilderkundig Genootschap onder de zinspreuk Pulchri Studio opgericht te 's-Gravenhage in het jaar 1847*, Den Haag 1889, 3-4.

bekleedden er vervolgens bestuursfuncties en maakten Pulchri daarmee tot een bolwerk van die groep.

Lidmaatschap van een vereniging was voor een beginnend kunstenaar als Van Konijnenburg van wezenlijk belang. Samen met de stedelijke Tentoonstellingen van Levende Meesters bood de vereniging aan starters en kunstenaars die er niet of onvoldoende in slaagden de kunsthandel voor hun werk te interesseren, de gelegenheid een publiek van kunstliefhebbers te bereiken. Zo konden Pulchri-leden deelnemen aan de kunstbeschouwingen en de tentoonstellingen die in de expositieruimten van de vereniging werden georganiseerd.[76] Van Konijnenburg hield er zijn eerste kunstbeschouwing op twee zaterdagavonden in de winter van 1891-1892. Hij liet studies en schetsen zien aan het vaste publiek van handelaren, critici en verzamelaars.[77] Het jaar daarop exposeerde hij op een zogenaamde 'groepententoonstelling', waarbij van een klein aantal kunstenaars verscheidene werken te zien waren. Deelname aan de omvangrijke ledententoonstellingen was voor Van Konijnenburg tot 1907 een automatisme.

Lidmaatschap van Pulchri bood tevens de mogelijkheid deel te nemen aan internationale kunsttentoonstellingen. Samen met zijn Amsterdamse zusterinstelling Arti et Amicitiae was het genootschap van regeringswege belast met de organisatie van tentoonstellingen van Nederlandse kunst in het buitenland. Zo nam Van Konijnenburg in 1891 via Pulchri deel aan de internationale kunsttentoonstelling in Berlijn en in 1894 aan die in Wenen.[78] Daarnaast hadden bestuursleden van beide verenigingen zitting in commissies die tentoonstellingen van Nederlandse kunst in het buitenland organiseerden.[79] Tot ver in de twintigste eeuw zouden vooral bestuursleden van Pulchri en Arti verantwoordelijk blijven voor de selectie van kunstenaars voor grote internationale tentoonstellingen. Dit tot ongenoegen van anderen, die zich niet vertegenwoordigd voelden.

Onvrede met de dominante positie die behoudende kunstenaars – vooral meesters van de Haagse School van de eerste generatie – bij de vereniging innamen, bracht de landschapschilder Theophile de Bock en anderen er in 1891 toe om de Haagsche Kunstkring op te richten.[80] Kunstenaars van de jongere generatie kregen in Pulchri te weinig ruimte om hun werk te tonen; zij moesten gewoonlijk genoegen nemen met de minder gunstige expositieplaatsen. Niet zozeer het onderwerp of het formaat bepaalde welk werk op welke plaats aan de wand kwam te hangen, maar de positie van de kunstenaar in de Haagse hiërarchie. De werken van de als belangrijk beschouwde meesters kregen een centrale positie aan de wand; de mindere goden hingen elders tussen plint en plafond.[81] De oprichting van de Kunstkring bracht overigens geen verbetering in de situatie bij Pulchri, zoals blijkt uit een brief van Johan Thorn Prikker aan Henri Borel naar aanleiding van de

---

[76] De cijfers van 37 van de 39 tentoonstellingen in de periode 1888-1899 waarvan de verkoopresultaten en bezoekersaantallen bekend zijn, geven aan dat het genootschap een succesvol distributeur van eigentijdse kunst was: er werd in totaal voor *f* 98.700,- verkocht, terwijl de tentoonstellingen meer dan 44.000 keer werden bezocht, Stolwijk 1998, 180, tabel 10.

[77] Zie voor deze kunstbeschouwing *Jaarverslag 1891-1892* 1892, 4, en voor de kunstbeschouwingen in Pulchri in het algemeen Van Delft 1980, passim; De Bodt 1990, 31-33; Bionda 1991, 54-55; Van Kalmthout 1998, 337.

[78] *Internationale Kunst-Ausstellung*, georganiseerd door de Verein Berliner Künstler, Berlijn (Landes-Ausstellungs-Palast am Lehrter Bahnhof) 1 mei-15 september 1891, en internationale kunsttentoonstelling, Wenen (Künstlerhaus) maart-mei 1894, GA Den Haag, Archief Pulchri Studio, toegangsnr. 59, respectievelijk inv.nrs. 139 en 148.

[79] Archief van het Vereenigd Comité voor Buitenlandsche Tentoonstellingen, GA Den Haag, Archief Pulchri Studio, toegangsnr. 59, inv.nr. 473. Dit comité was samengesteld uit vertegenwoordigers van Pulchri Studio en Arti et Amicitiae. Het was in 1893 gevormd en in 1896 ontbonden; in 1904 hersteld en in 1917 opnieuw ontbonden.

[80] Voor de Haagsche Kunstkring zie Moulijn 1941, passim; De Leeuw 1977, passim; Van Kalmthout 1998, 321-524.

[81] Voor de opzet en de inrichting van de tentoonstellingen bij Pulchri Studio zie Bionda 1991, 54-55.

bestuursverkiezing in oktober 1892: ‘De haat en nijd op Pulchri neemt hand over hand toe, je weet wat voor koekebakkers er nu aan het bestuur zijn, bv Willy Martens, Boudewijnse, Oppenoorth, Konijnenburg, Henkes, Duchatel en zulke vunzen meer, dus je begrijpt dat onze kans op goede plaatsen op de aanstaande driejaarlijksche [Tentoonstelling van Levende Meesters] en kunstbeschouwingen op Pulchri voor goed verkeken is.’[82] De gewraakte samenstelling van het bestuur, waarvan Van Konijnenburg als ‘Commissaris voor de Gezellige Bijeenkomsten’ deel uitmaakte, werd ook door een criticus van *De Amsterdammer* gezien als een bevestiging van het conservatisme van de vereniging.[83]

Haagsche Kunstkring

De Haagsche Kunstkring was in tegenstelling tot Pulchri multidisciplinair met naast Beeldende Kunst (de eerste afdeling) ook afdelingen Fraaie Letteren, Toonkunst en Kunstindustrie. Dat er behoefte was aan een nieuwe vereniging blijkt wel uit het aantal aanmeldingen. De ‘Kring’, die een onderkomen had in het centrum van Den Haag boven Café Riche aan het Buitenhof, telde twee jaar na zijn oprichting al zo’n 340 leden.

Het doel dat de Kunstkring nastreefde, was de ‘bevordering van, aansluiting bij en samenwerking tusschen de beoefenaren dier verschillende kunsten’, in de hoop op een onderlinge bevruchting. Als middelen hiertoe noemen de statuten ‘het houden van tentoonstellingen, van lezingen, voordrachten, muziek- en andere uitvoeringen, het bijeenbrengen eener boekerij, het oprichten van een societeit voor gezellig verkeer der leden onderling, het aanknoopen van betrekkingen, zoowel binnen als buiten het Rijk en verdere dergelijke middelen’.[84] Het was niet veel anders dan bij Pulchri, maar waar daar voornamelijk de belangen van de grote en kleine meesters van de Haagse School in hun onderlinge pikorde werden behartigd, presenteerde de Kring met zijn internationaal georiënteerde programmering ook de laatste ontwikkelingen in de kunst. Zo hield de Franse schrijver Sar Mérodack Joséphin Péladan op 12 november 1892 in het tot tempel – compleet met kaarsen en kansel – herschapen zaaltje van de Kring een lezing over ‘Le Mystère, l’Art et l’Amour selon la Magie doctrinée des Rose†Croix’.[85] In zijn lezing wees hij het ideële aan als het eigenlijke object van de kunst.[86] Hij presenteerde de androgyn als de volmaakte mens en gaf en passant uiting aan zijn bewondering voor Leonardo da Vinci, in het bijzonder voor diens *Johannes de doper* in het Louvre.[87] Zijn dichtende landgenoot Paul Verlaine had een week daarvoor gesproken over ‘symbolisten, décadenten enz. en de jongste fransche litteraire beweging en zijn eigen verzen’,[88] buiten het organisatorisch verband van de Kring om, in de Haagse Loge-zaal.

Van Konijnenburg kon dankzij het tentoonstellingsprogramma van de Kring kennis nemen van het werk van nationale en internationale vernieuwers als Vincent van Gogh (aan wiens tekeningen overigens al in december 1891, een half jaar eerder dan in de Kunstkring, een

---

[82] Johan Thorn Prikker aan Henri Borel, 6-9 december 1892, zoals geciteerd in Joosten 1980, 8-7.

[83] V. [Jan Veth], ‘Aanteekeningen Schilderkunst’, *De Amsterdammer* 16 oktober 1892.

[84] Statuten Haagsche Kunstkring 1892, artikel II en III, zoals geciteerd in Van Kalmthout 1989, 95.

[85] Van Kalmthout 1998, 474-490; zie ook [Anon.], ‘Een brief van Sar Peladan’, *De Kroniek* 9 augustus 1896, 256.

[86] Een jaar eerder had Péladan in zijn brochure *Salon de la Rose†Croix, Règle et monitoire* verklaard dat het doel van de Ordre en de jaarlijkse Salon was: ‘om de cultus van het Ideële te herstellen in al haar schittering, met Traditie als haar basis en Schoonheid als het middel daartoe’; hij wilde ‘het realisme vernietigen, de Latijnse smaak hervormen en een school van ideële kunst scheppen’, Péladan geciteerd naar de Nederlandse vertaling van Imanse en Steen 1979, 26.

[87] Van Kalmthout 1998, 480. Met zijn Leonardo-verering sloot Péladan aan bij de rage die in de tweede helft van de negentiende eeuw rond deze kunstenaar was ontstaan, zie Turner 1995, 100-132.

[88] Jan Toorop aan Jan Veth, ongedateerd, zoals geciteerd in Van Kalmthout 1998, 475.

kunstbeschouwing was gewijd in Pulchri), Toorop, Thorn Prikker, Odilon Redon en, in de zomer van 1892, de leden van de Belgische kunstenaarsvereniging Les XX.[89]

Toen het Haagse model navolging kreeg in Rotterdam, waar in 1893 het Rotterdamse Kringlid, de schilder Pieter Cornelis (Piet) de Moor, samen met onder anderen zijn confrater Derk Wiggers, de toneelregisseurs Jan C. de Vos en Willem Royaards en de letterkundige Frans Netscher de Rotterdamsche Kunstkring stichtte, steunde Van Konijnenburg, net als vele andere leden van de Kring, de Rotterdamse zaak door zich als werkend lid op te geven. Ook in Rotterdam werd in navolging van Den Haag van meet af aan aandacht besteed aan de nieuwste ontwikkelingen. Programmatisch was de tekst van Robert Stellwagen in de catalogus van de openingstentoonstelling van de Rotterdamsche Kunstkring: 'De kunst nu, die uit onzen tijd zal groeien tot zijn beeld, en die volgende eeuwen zullen zien als de essence van al 't groote, al 't immense van dezen tijd, dat is de kunst die men noemt het *symbolisme*, de kunst die tegenover de reëele kunst van een vorig tijdperk nog beter heet: ideële kunst.'[90] Beoefenaars van uiteenlopende genres als Toorop, Thorn Prikker en De Moor en Wiggers zelf, maar ook Theo van Hoytema, Simon Moulijn, Henri van Daalhoff en Floris Verster illustreerden dit idealisme met hun tentoongestelde werk.

De Haagsche Kunstkring bood eveneens ruimte aan kunstenaars die aan een andere werkelijkheid dan de direct zichtbare vorm wilden geven. Dat betekende overigens niet dat de schilders van Pulchri werden geweerd uit de Kring. Lidmaatschap van beide verenigingen, zoals Van Konijnenburg dat had, was heel gewoon. De Bock bijvoorbeeld, stichter en eerste algemeen voorzitter van de Haagsche Kunstkring, was en bleef lid van Pulchri. Ook Tony Offermans, Marius Bauer, Willem de Zwart, Frans Smissaert, Pieter de Josselin de Jong, Jan Toorop en vele anderen waren tegelijkertijd lid van beide verenigingen.[91] De Kring keerde zich niet tegen de kunst van de Haagse School maar tegen Pulchri Studio als machtsbolwerk van de representanten van deze schilderschool.

Commissaris voor de Gezellige Bijeenkomsten

Van Konijnenburg slaagde er bij beide verenigingen in de aandacht op zich te vestigen, alleen nauwelijks met zijn kunst. De nieuwste ontwikkelingen hadden geen vat op hem gekregen. Zijn schilderijen sloten aan bij het Pulchri-profiel van goede kunst, maar zonder het gewenste succes. Zijn inzendingen aan de tentoonstellingen van werkende leden van beide verenigingen en de twee kunstbeschouwingen die hij in de jaren negentig hield, bij Pulchri in de winter van 1891-1892 en bij de Haagsche Kunstkring in 1897, werden door kopers en critici amper opgemerkt.[92] Niet zijn kunst trok de meeste aandacht, maar zijn flair. Spraakmakend was bijvoorbeeld zijn rentree in vrouwenkleren in de Haagsche Kunstkring nadat hij was geschorst, omdat hij zijn contributie niet zou hebben betaald.[93] In december

---

[89] Voor de programmering van de Haagsche Kunstkring in de periode 1891-1914 zie Van Kalmthout 1998, 673-695.

[90] Stellwagen 1893, 3-4.

[91] Zie voor de dubbele lidmaatschappen ook Stolwijk 1998, 115. Al in 1896, bij het vijfjarig bestaan van de Kunstkring, werd het gerucht ontzenuwd dat de Haagsche Kunstkring tegen Pulchri Studio zou zijn opgericht, Maas 1986, 335-336.

[92] [Anon.], 'Haagsche Kunstkring', *NRC* 21 januari 1897.

[93] *Gouden Boek 1892-1902*, GA Den Haag, Archief Haagsche Kunstkring, toegangsnr. 253, inv.nr. 262, fol. 24. Van Konijnenburg reageerde vervolgens in hetzelfde *Gouden Boek* (fol. 25) met een tekening van een huilende heer die de trap van de sociëteit afloopt met het opschrift 'Heden ik morgen gij!'. Zie voor Van Konijnenburg en de Haagsche Kunstkring: Greshoff 1940; Moulijn 1941, 22; De Leeuw 1977, 19 en 24; Van Kalmthout 1998, 404 en 405. Moulijn geeft een andere reden voor Van Konijnenburgs travestie: hij zou op de Kunstkring zijn verschenen zonder lid te zijn; nadat iemand daarover een opmerking had gemaakt, zou hij zijn vertrokken om vervolgens terug te komen met een damesmantel aan en een dameshoed op.

1894 schreef hij een scheldkanonnade op het hoofdbestuur van de Kring in het klachtenboek, vermoedelijk omdat het een impopulaire café-maatregel had uitgevaardigd. Hiervoor werd hij op het matje geroepen door de pas geïnstalleerde algemeen voorzitter Frans Snijder van Wissenkerke, referendaris op het Ministerie van Justitie. Voor de keuze geplaatst zijn excuses aan te bieden of een rectificatie in het klachtenboek te zetten, bood Van Konijnenburg aan een lofzang op het hoofdbestuur te schrijven, voorzien van een randversiering, om over zijn brief te plakken.[94] Van begin af aan had hij weinig ontzag voor de macht van anderen.

Bij Pulchri bekleedde Van Konijnenburg in de verenigingsjaren 1891-1895 de functie van Commissaris voor de Gezellige Bijeenkomsten. Als zodanig was hij belast met het opzetten van de talrijke, vaak groots opgezette feesten en huldigingen. Een verantwoordelijke taak, want het prestige van de vereniging werd mede aan het welslagen daarvan afgemeten. Ze werden namelijk niet alleen in de stads- en streekbladen, maar ook in de belangrijkste landelijke dagbladen besproken en waren daardoor een belangrijk middel om de vereniging en haar kunstenaars te promoten. Van Konijnenburg was geknipt voor deze functie. Hij kon blijkbaar goed organiseren: hij was verantwoordelijk voor het budget en voor de tijdige aanwezigheid van attributen en personen. Hij kon autoritair optreden en lijkt van nature overwicht gehad te hebben op zijn omgeving.[95] Zelfbewust had hij zich het uiterlijk van een dandy aangemeten met, volgens een tijdgenote, haast gestileerd zwart haar. Tegen 1895 was er geen lid van Pulchri dat hem niet kende, al was het alleen maar in naam: namens het bestuur verzorgde hij de uitnodigingen voor de feesten. De toegangskaarten konden bij hem worden besteld.[96]

Ook nadat hij deze functie had neergelegd, verleende hij hand-en-spandiensten bij verscheidene ad hoc ingestelde feestcommissies. Daarmee haalde hij geregeld de pers. Toen op 10 januari 1903 bij Pulchri een gekostumeerd ‘Italiaansch feest’ voor Mesdag werd georganiseerd als dank voor de schenking van een groot deel van zijn verzameling aan de staat, schreef Van Konijnenburg de rede die door de beeldhouwer Toon Dupuis werd uitgesproken.[97] Ook trad hij zelf op de voorgrond: op 27 januari 1904 luisterde hij de feestavond voor de 80-jarige Jozef Israëls op met een voorstelling van episoden uit diens leven ‘in zang, woord en beeld’ samen met zijn vriend, de schilder en gangmaker Tony Offermans.[98]

Voordat Van Konijnenburg in het eerste decennium van de twintigste eeuw zijn kunstenaarschap als een priesterlijke roeping ging beschouwen en zijn gedrag daarop afstemde, nam hij vol overgave deel aan het met drank overgoten sociëteitsleven en was hij van de partij wanneer er gefeest werd. Zijn artistieke carrière stokte evenwel in de startblokken.

BARBIZON AAN DE GEUL

[94] Zie over dit conflict Van Kalmthout 1998, 384.

[95] De schilderes Tjieke Bleckmann, die met Albert Roelofs was getrouwd, herinnerde zich hoe Van Konijnenburg bij de voorbereidingen van een ‘boerenfeest’ het protest van de deelnemende dames ‘dat boerenkleeding zoo weinig “elegant” was en of [ze] ten minste niet “Fransche” boerinnetjes mochten zijn’ smoorde door met een stentorstem te roepen ‘of we wel wisten dat de Hollandsche boerencostuums de mooiste en de rijkste ter wereld waren?’, *Albert Roelofs* 1951, 17.

[96] GA Den Haag, Archief Pulchri Studio, toegangsnr. 59, inv.nrs. 204 en 205.

[97] ‘Het “Italiaansch Feest” in Pulchri Studio te ’s Gravenhage. Huldebetoging der Haagsche Schilders aan den Schenker van het Mesdag-Museum’, zondagsblad van het *Dagblad van Zuid-Holland en ’s Gravenhage* 18 januari 1903, 6-8, aldaar p. 7; zie ook Van Gelder 1947a, 69-70.

[98] ‘Tony Offermans en Willem van Konijnenburg hebben […] niet alleen onzen gastheer, maar niet minder de talrijk aanwezige genodigden kostelijk vermaakt.’; *Jaarverslag (over 1904)* 1905, 10.

Toen Van Konijnenburg van de academie kwam, richtte hij zich op het landschap, naast het interieur met figuren het belangrijkste genre van de Haagse School. Deze keuze werd niet alleen door artistieke overwegingen bepaald. In die tijd stond de Haagse School gelijk aan vernieuwing en moderniteit, maar ook – en niet minder aantrekkelijk – aan succes. Het werk van de oudere Haagse schilders als Mesdag en Jacob en Willem Maris, en in hun kielzog van de tweede generatie Haagse Schoolschilders als Blommers, De Bock, Neuhuys en Ter Meulen, die op hetzelfde stramien voortborduurden op het voor de verkoop praktische burgerhuiskamerformaat, vond niet alleen in eigen land gretig aftrek, maar was ook in het buitenland, met name in Groot-Brittannië**,** Canada en de Verenigde Staten, bijzonder gewild.[99]

Hoewel Van Konijnenburg een voorkeur had voor het Limburgse heuvelland als motief – van april 1887 tot april 1894 bracht hij volgens zijn cv veel tijd door in Zuid-Limburg[100] – ontwikkelde hij geen specialisme en evenmin een duidelijk herkenbare eigen stijl. Daar komt bij dat hij betrekkelijk weinig heeft geschilderd: zo'n vijftig werken tussen 1887 en 1894, na 1894 tot aan 1904 nog minder. Die werken zijn vooral heel divers. Binnen uiteenlopende formaten verkende hij de mogelijkheden van het landschappelijk idioom: hoog of laag aangebrachte horizonten, zware accenten op de voorgrond of meer open composities. Het heuvellandschap wisselde hij af met de heide. Ook de techniek varieerde: van transparant tot pasteus met expressieve streken of nonchalante vegen. Zwaar aangezet met een grove toets – van afwisselend penseel en paletmes – is de dominerende boomstam in *Boom bij grindgroeve* uit 1889 [4]. Hier doorbrak hij met felgroene en rode kleuraccenten de voorkeur voor uitsluitend gedempte tonen die de vroegere landschappen kenmerkt. *Limburgs landschap* uit hetzelfde jaar is lichter van toets en van toon [5]. Opvallend in deze verticale zigzagcompositie, vergeleken met eerdere werken, is het vrijwel volledig ontbreken van vegetatie. Het palet wordt bepaald door op elkaar afgestemde tinten bruin en oker. In *Bosgezicht* uit circa 1895 zet hij de variatie van de vegetatie aan door een grote diversiteit in de behandeling van de soms sterk verdunde olieverf, dekkend en niet dekkend, golvende penseelstreken afgewisseld met staccatotoetsen [6].

Van Konijnenburg schilderde net zo vlot een heide- of bosgezicht als een mijngroeve of een heuvellandschap. Hij gebruikte verschillende motieven, standpunten, compositieschema's en technieken. In het donkere, bruine coloriet, dat sterk bijdraagt tot de dramatische zeggingskracht van het landschap, de hoge horizon, de plaatsing van een rotspartij prominent op de voorgrond, sloot hij aan bij het Barbizonse landschap, zoals dat met name door Théodore Rousseau is vertolkt. *Limburgs landschap* doet denken aan diens *Descente des vaches dans le Jura*, waarvan zich na 1882 een versie in Mesdags verzameling bevond [7].[101] Beide werken geven een groep koeien in een sterk geaccidenteerd landschap weer. De horizon is hoog aangebracht op een langwerpig, verticaal doek. Bij Rousseau lopen de koeien van boven naar beneden; bij Van Konijnenburg

---

[99] Kraan 1988, passim; Dekkers 1995, passim.

[100] Hij logeerde, nadat Huize door Vlijt in 1887 was verkocht aan de glas- en aardewerkfabrikant Louis Regout, vermoedelijk bij zijn tante Henriëtte, de oudste zus van zijn moeder, die zich met haar man Christiaan Hering (van de Maastrichtse effectenhandel Hering, Vrijthoff & Co.) in Meerssen had gevestigd. Met haar gezin had hij geregeld contact getuige zijn bijdragen aan het vriendenboek van zijn nichtje Sophie (particulier bezit). Volgens Gijs Kording in de *Nieuwe Haagse Courant* van 10 februari 1968 had hij tot zijn 23ste (1891) een pied à terre in Meerssen.

[101] H.W. Mesdag kocht dit doek op 9 februari 1882 voor *f* 7.600,- bij de Haagse vestiging van Goupil & Cie, zie Vergeest 2000, cat.nr. 901. Bovendien verwierf Mesdag tussen 1888 en juli 1892 een olieverfschets van dit schilderij, ibidem, cat.nr. 900; Leeman en Pennock 1996, cat.nr. 287. Zie ook Knuttel 1941a, 8, over Van Konijnenburgs belangstelling voor dit werk.

van beneden naar boven. Zijn *Gezicht op Maastricht* uit 1892 roept Daubigny's breed opgezette dorpsgezichten in herinnering, waarvan Mesdag in mei van dat jaar *Kérity* aan zijn collectie had toegevoegd [vergelijk 8 en 9].[102] De tekenachtige manier van schilderen, waarbij contouren en plooien in het landschap met donkere, dunne lijnen zijn aangezet [10], en de grillige, gevarieerde penseelvoering, waarbij de verf soms transparant, soms pasteus is opgebracht, doen denken aan het werk van een tijdgenoot van de Barbizonschilders, Honoré Daumier. Het werd in Den Haag verhandeld door Van Wisselingh en gekocht door Mesdag.[103]

Van Konijnenburg heeft in zijn cv uit 1907 te kennen gegeven dat hij de School van Barbizon uitgebreid heeft bestudeerd – overigens zonder namen van bepaalde kunstenaars te noemen – in Den Haag tijdens zijn bezoeken aan Van Wisselingh en Goupil, maar ook tijdens een kort verblijf in Parijs in oktober 1886, waarover hij niet meer zegt dan: 'De Barbizonschool werd bestudeerd en architectuur.'[104] Over invloed van het Nederlands equivalent van Barbizon zegt hij alleen: 'Van de schilders leerde ik niet veel anders, dan: je doe maar. Mesdag en mevr. Mesdag wezen mij wel op de gevoelige lijn bij het teekenen. De anderen maakten wel eens eene opmerking van een boompje weg of bij, maar leeren deden zij niets.'

Het Limburgse werk vertoont meer overeenkomsten met dat van de genoemde Barbizonschilders dan met dat van de Haagse meesters. Dat is ook niet zo verwonderlijk. Het Zuid-Limburgse landschap heeft met zijn heuvels, bossen en kronkelende beekjes veel weg van het landschap in en rond Barbizon. Maar ook de uitwerking van de landschappelijke motieven sluit in de expressiviteit van het handschrift eerder aan bij Franse voorbeelden. Dat betekent niet dat Van Konijnenburg niet werd beïnvloed door de Haagse-Schoolschilders. Gezien de omgeving waarin hij verkeerde, was de aanwezigheid en dus ook de invloed van de kunstenaars van de Haagse School haast onontkoombaar. De landschapschilders onder hen hadden zich ook laten inspireren door het realisme en de techniek van de School van Barbizon – sommigen zoals Willem Roelofs, Jozef Israëls en Jacob Maris hebben in Barbizon en omgeving gewerkt. Anton Mauve, Bernard Blommers, Willem en opnieuw Jacob Maris, en Philip Sadée creëerden hun eigen Barbizon in Oosterbeek bij Arnhem.[105] Wat Van Konijnenburg direct aan Barbizonschilders ontleend lijkt te hebben, kan hij ten dele hebben afgekeken van Haagse voorbeelden. De nadrukkelijke bewering in het cv dat hij niet echt iets had geleerd van de kunstenaars bij wie hij vaak kwam, is te verklaren uit de wens zich tegenover Plasschaert (en diens lezers) als oorspronkelijk genie te profileren. Hij verdoezelde min of meer wat hij aan hen te danken had, terwijl zij hem toch in contact hadden gebracht met de School van Barbizon, hem hadden gewezen op het belang van het werken 'naar de natuur', en hem door hun voorbeeld hadden geleid bij de keuze van de onderwerpen waartoe hij zich in de jaren tachtig en negentig beperkte: het landschap, afgewisseld met een enkel strand- en stadsgezicht. In notities van latere datum gaf hij toe 'indirect' door hen beïnvloed te zijn, en dan met name door 'Mesdag, Jaap Maris, Willem Maris, Israels, Blommers, de Bock, de oude Bisschop, [Van de] Sande Bakhuijsen, Sadé[e], Colenbrander': 'Wat was er van hen te leeren? Zij hadden nooit iets mee te deelen, of aan te wijzen. Het voorbeeld door eigen oogen hun arbeid te bezien en de sfeer van hun werken, hun ijver, hun persoonlijkheid, waren de eenige factoren tot opvoeding – aldus wel een voordeel en leerzaam, maar indirect. In directen zin waren zij geen paedagogen. "Veel

[102] Vergeest 2000, cat.nr. 272; Leeman en Pennock 1996, cat.nr. 92.

[103] Heijbroek en Wouthuysen 1999, 31, 275-276.

[104] MS Van Konijnenburg 1, 1907, p. 1.

[105] De Haagse-Schoolschilders werkten niet in Limburg. Voor plaatsen waar de Haagse schilders neerstreken zie 'De Haagse School in kaart', in De Leeuw, Sillevis en Dumas 1983, 8.

teekenen naar de natuur; vlijtig zijn, en ga zoo voort" waren de steeds terugkeerende wenken, die ik altijd trouw heb opgevolgd vanaf mijn jeugd tot den ouderdom.'[106]

In 1907 terugblikkend, ontwaarde hij in zijn vroege landschappen reeds aanzetten tot zijn latere systematische schilderkunst: 'In Limburg. In dezen tijd [april tot december 1887] werd, zooals altijd, zeer veel gearbeid. Ik verdiepte mij geheel in de studie van dat landschap, doch zonder doel. Plotseling, zonder de minste aanleiding begreep ik het landschap in verband met een uitdrukkingsvorm, door mij gevonden (September) en maakte toen in September, October, November schilderijtjes, waar er nog eenige van bestaan.'[107] In de marge van zijn cv noteerde hij enkele trefwoorden die betrekking hebben op de compositie van zijn eerste landschappen: 'evenwijdige lijnen, algemeene kleur en algemeene richting'. Te denken valt hierbij aan *Landweg in Limburg* uit 1887 (cat. 4), dat is opgebouwd uit drie horizontale banen: voorgrond, horizon, lucht – een traditioneel landschappelijk compositieschema – en *Het Geuldal*, dat hij het jaar daarop schilderde met opvallende verticale accenten in de hoge stammen van de boomgroep op de voorgrond, die nog eens versterkt worden door de verhouding van hoogte tot breedte van het doek [11]. Het hoge, smalle formaat van het doek was meer gebruikelijk voor het figuurstuk dan voor een landschap. Ook de landschapschilders van de Haagse School schilderden het landschap bij voorkeur in de breedte uit. Hier zou Rousseaus *Descente des vaches dans le Jura* [7] hem op het idee kunnen hebben gebracht het beeldvlak te kantelen en het accent te leggen op de slanke silhouetten van de boomgroepen die naar achteren toe kleiner worden en zo het zigzaggend lint van de Geul ritmisch volgen.

Bij de drie trefwoorden in de marge kunnen weliswaar voorbeelden aangehaald worden, maar toch geven de landschappen die bewaard zijn gebleven, tezamen een traditioneler en meer divers beeld te zien dan Van Konijnenburg later waar wilde hebben (vergelijk cat. 4-11). De evenwijdige lijnen zijn pas duidelijk aanwezig in de landschappen die hij omstreeks 1901 schetste op basis van een grondpatroon met parallel lopende lijnen onder een hoek van 60 of 30 graden [vergelijk 27 en 36].[108]

DE KUNST TOEGEPAST

In 1894 kwam er abrupt een einde aan de 'Limburgse periode' door het overlijden van zijn vader op 14 april. In Limburg zou Van Konijnenburg nog wel blijven komen, maar minder vaak en vrijwel niet meer om er 'naar de natuur' te werken. De dood van zijn vader markeert een ommezwaai in Van Konijnenburgs leven. Hoe de relatie tussen hem en zijn vader was, is niet bekend; wat diens overlijden precies voor hem heeft betekend, is evenmin duidelijk, maar een direct gevolg was wel dat hij geheel of gedeeltelijk in zijn eigen levensonderhoud moest voorzien en in Scheveningen ging wonen op Kanaalweg 29, in of in de buurt van zijn atelier. Ook uit later door hem gemaakte opmerkingen valt af te leiden dat zijn ouders hem lange tijd financieel ondersteund hadden, maar dat dat omstreeks 1894 (misschien al iets eerder, nadat zijn vader was gestopt met werken) afgelopen was: 'Als je ouder wordt', zei hij in 1928 in een interview terugblikkend op deze periode in zijn leven, 'ga je het geweldige voorrecht van nog ouders te bezitten, verliezen en ik was dus genoodzaakt, mijn brood te verdienen.'[109] Het verkrijgen van inkomsten werd des te meer urgent toen Van Konijnenburg

[106] MS Van Konijnenburg 9, ca. 1940, p. 1. Knuttel neemt deze passage vrijwel letterlijk over (Knuttel 1941a, 8-9), zie ook noot 17.

[107] MS Van Konijnenburg 1, 1907, p. 2.

[108] *Getekend Dagboek* deel 8 (1900-1901), nrs. 117-121.

[109] Van Konijnenburg geciteerd naar Chr. Colson, 'Willem van Konijnenburg', 10 februari 1928, herkomst onbekend, RKD, persdocumentatie Willem A. van Konijnenburg. 'Toen ik een jaar of vier en twintig was, moest ik meer voor

trouwplannen kreeg. Op 30 september 1897 zou hij met de zes jaar jongere Netty Kempers trouwen. Hun huwelijksreis, die zo'n drie weken duurde, voerde hen onder meer naar Antwerpen en Brussel, langs familie en vrienden in Maastricht, Den Bosch en De Steeg.[110]

Netty, een artistiek begaafde generaalsdochter, had vanaf de wintercursus 1892-1893 tot 1896-1897 de schilderklas van de Haagse Academie van Beeldende Kunsten gevolgd.[111] Slechts enkele tekeningen getuigen van haar kunstzinnigheid; zij zou haar talent niet verder gebruiken.[112] Omdat haar huwelijk om onbekende redenen – vermoedelijk onvruchtbaarheid bij (een van) beiden – kinderloos bleef, schikte zij zich op den duur in een dienende rol.[113] Zij was de vertrouweling van haar man in kunstzaken en ontwikkelde zich door de eindeloze reeks dinertjes en soupertjes die bij hen thuis op Jan van Riebeekstraat 20 werden gegeven, tot een voortreffelijk gastvrouw. Na verloop van tijd zocht zij met succes haar toevlucht in een andere tak van kunst, die van het amateur-zingen. Met haar zang zou zij haar bijdrage leveren aan de avondjes met vrienden en kennissen.[114] Tevens gaf deze passie, die haar man niet deelde, haar een beperkte mate van zelfstandigheid.

Van Konijnenburg moet zich hebben gerealiseerd dat hij zichzelf niet zou kunnen onderhouden, als hij op dezelfde manier zou doorgaan met het geven van privélessen, het schilderen van landschappen en het werken aan een incidentele portretopdracht. Hij had eenvoudig te weinig succes: buiten Pulchri Studio en de Kunstkring had hij vrijwel geen expositiemogelijkheden, door de kunsthandel werd hij niet uitgenodigd, de verkoop van schilderijen bleef hoofdzakelijk beperkt tot de familiekring. Als hij al werd genoemd in besprekingen van ledententoonstellingen, dan meestal in een opsomming van de namen van deelnemers. De enige keer, voor zover bekend, dat de pers uitvoeriger bij zijn werk stilstond, in 1890 ter gelegenheid van de Haagse Tentoonstelling van Levende Meesters, was dat om de aandacht te vestigen op de gebreken in zijn werk en om zijn kunstenaarschap te hekelen. 'Het is prétentieus nuffen-gepeuter van 'n aan hoogheidswaanzin lijdenden liefhebber-schilder', schold de schilder-criticus Joseph Isaacson na het zien van Van Konijnenburgs inzending van twee schilderijen, waaronder het portret van zijn zus Emilie uit 1889 (cat. 12).[115] Willem du Tour, pseudoniem van Richard Roland Holst, waarschuwde zijn lezers in een, gezien het karakter van de tentoonstelling en de omvang van Van Konijnenburgs inzending, even buitensporige reactie: 'Tegenover de twee qualiteiten die ik den heer Konijnenburg [die hij introduceert als W.C. van Konijnenburg] gaarne wil toekennen, namelijk smaak en vaardigheid, staan een heirleger onuitstaanbare eigenschappen. De heer Konijnenburg is een landschapschilder die zich in het minst niet bekommert om moment, impressie, of ruimte, in zooverre dit laatste uitgedrukt kan worden in kleur en niet in lijn; zijn werk is daarbij geaffecteerd, ongezien en onorigineel. Het is habiel decoratief werk, dat daarbij een sterk pretentieus karakter draagt. […] Ik twijfel er zeer aan of de heer Konijnenberg [sic] vooreerst naar een persoonlijke diepe kunst zal zoeken, nu hij

---

mijzelf gaan zorgen. Mijn ouders hadden mij altijd bijgestaan, maar men wil niet altijd afhankelijk daarvan zijn.'; Van Konijnenburg geciteerd naar [Anon.], 'W.A. van Konijnenburg over zijn loopbaan als schilder', *De Telegraaf* 10 februari 1938.

110 Zie de brieven die Netty van Konijnenburg aan haar ouders schreef, RKD, Archief Willem A. van Konijnenburg.

111 Zie de naamlijsten van de leerlingen (1892-1897), GA Den Haag, Archief ABK, toegangsnr. 58.

112 Plasschaert maakt in zijn *Korte geschiedenis der Hollandsche schilderkunst van af de Haagsche School tot op den tegenwoordigen tijd* (1923) wel melding van stillevens en landschappen, gesigneerd met 'N.K.'. Nadere gegevens als datering en verblijfplaats ontbreken.

113 Over de oorzaak van de kinderloosheid is niets met zekerheid te zeggen. Familieleden konden zich desgevraagd niet herinneren dat er ooit in hun bijzijn over werd gesproken.

114 Albert Plasschaert maakt daarvan melding in zijn notitieboekjes, voor het eerst op 27 februari 1908: 'na den eten bij de W.v.K. Netty zong? liederen.'; MS Plasschaert 3, 1908, p. 167.

115 J.J. Isaacson, 'De Haagsche Tentoonstelling I', *De Portefeuille* 24 mei 1890, 103-105, citaat op p. 104.

door veel werken trucs heeft gevonden, en door een aangeboren savoir-faire, smakelijke en pretentieuse schilderijen kan maken. Mij is zijn kunst in hooge mate antipathiek.'[116]

De keren dat Van Konijnenburg daarna opviel te midden van zijn confraters zijn op een hand te tellen. Gewoonlijk werd zijn vaardigheid dan net als door Roland Holst herkend en zijn gebrek aan originaliteit gekritiseerd.[117] Er moest iets gebeuren. Om met zijn vrije werk succes te kunnen boeken ging hij zich bezinnen op de weg die hij daartoe moest inslaan, nu duidelijk was geworden dat navolging van de Haagse School tot niets leidde. Ook werd hij gedwongen de aard van zijn kunstenaarschap te herzien. Toen zijn vader nog leefde, werd het ideaalbeeld van het kunstenaarschap dat zijn ouders (en ook hemzelf) voor ogen stond, belichaamd door een figuur als Mesdag, die zowel artistiek als sociaal – dankzij zijn achtergrond en zijn welstand – succesvol was. Dat rolmodel voldeed niet meer.

Om zich van inkomsten te verzekeren ging Van Konijnenburg meer in opdracht werken: 'In 1895 96 en 97 deed ik ook aan wat ze nu noemen toegepaste kunst.'[118] Hiermee bleef hij op het artistieke pad, anders dan sommige lotgenoten, die om hun inkomen te vergroten een fotoatelier begonnen of zich als fotograaf opwierpen; een enkeling hield er om zijn hoofd boven water te houden enige tijd een – illegaal – agentschap in revolvers op na.[119] Zoals blijkt uit zijn cv, maakte Van Konijnenburg al vanaf 1890 af en toe illustraties. In 1892 werd een album uitgegeven met litho's, gedrukt bij Wagner & Mottu te Amsterdam, die spelen tot onderwerp hebben, zoals vliegeren, kegelen en schaatsen.[120] Na 1894 kwam er meer continuïteit in het werken op bestelling. In de jaren 1895-1896 maakte Van Konijnenburg, volgens zijn cv, 'ontwerpen' voor de Haagse architect Paul du Rieu, waarschijnlijk ontwerpen voor glas-in-loodramen voor diens gebouwen. Incidenteel maakte hij wandschilderingen. Uit omstreeks 1895 dateren twee wandschilderingen voor wat een Haagse apotheek lijkt te zijn en uit 1901 de monumentale verbeelding van *De zee*, een pendant van *Het land* [12-15].[121] Hij was in die tijd in hoofdzaak werkzaam als illustrator en ontwerper van gebruiksgrafiek.

---

[116] Willem du Tour, 'Over de Haagsche en Leidsche Schilderijen-Tentoonstelling II', *De Amsterdammer* 29 en 30 juni 1890, 9.

[117] Na zijn kunstbeschouwing in de Kunstkring in 1897, waarin hij met tekeningen (landschappen, ontwerpen voor affiches, ontwerpen voor glas in lood en karikaturen) vooral de breedte van zijn werk van dat moment demonstreerde, luidde het: 'In assimilatievermogen schijnt deze teekenaar buitengewoon behendig; hij toont zich meestentijds het best met andermans vormen op dreef, waar hij in zijn onderwerp genoeg diepte vindt, om over of door den ontleenden vorm ons overtuigend toe te spreken.'; [Anon.], 'Haagsche Kunstkring', *NRC* 21 januari 1897. De landschapstekeningen lijken, volgens dezelfde criticus van de *NRC*, op die uit de zeventiende eeuw en door hun 'eenigszins weeke bevalligheid' op die van het einde van de achttiende eeuw, zoals ook de Haagse kunstcritica Gra Marius zou constateren in *Het Vaderland* van 21 januari 1897.

[118] Van Konijnenburg geciteerd naar Chr. Colson, 'Willem van Konijnenburg', 10 februari 1928, herkomst onbekend, RKD, persdocumentatie Willem A. van Konijnenburg. In 1928 stond Van Konijnenburg in de publiciteit vanwege zijn zestigste verjaardag en de daarmee gepaard gaande eerbetonen. In vraaggesprekken blikte hij terug op 'de moeilijke jaren': 'In de moeilijke jaren heeft hij veel gewerkt voor de geïllustreerde pers en politieke bladen, zooals de Kroniek en de Spectator, maar zich ook onledig gehouden met het vervaardigen van plafond- en boekdecoratie. […] en naar gelang de omstandigheden hem gunstiger werden heeft hij den minder lucratieven arbeid geruild voor werk, dat beter gehonoreerd kon worden.'; [Anon.], 'Willem van Konijnenburg 1868-1928. De Haagsche schilder van het Limburgsche heuvelland', *De Indische Verlofganger* 6 (1928) 22 (6 januari), 261.

[119] Stolwijk 1994, 17 en 18 (noot 14). Johan Thorn Prikker handelde in revolvers.

[120] Veth 1941, 155.

[121] De wandschilderingen zijn alleen van afbeeldingen bekend, RKD, platenverzameling. Van Konijnenburg noemt deze in de lijst van werken die hij aan zijn cv toevoegde: '1901 Decoratieve ontwerpen. De zee – Het land – zelf in bezit', zie 'Lijst van werken 1907'

.

Spotprenten voor *De Kroniek* en *De Nederlandsche Spectator*

Begin 1895 werd Van Konijnenburg aangesteld als een van de vaste tekenaars voor *De Kroniek. Een Algemeen Weekblad* (1895-1907): 'Dat was dikwijls haastwerk en het bracht een tientje per teekening op'.[122] *De Kroniek* was eind 1894 opgericht onder de bezielende leiding van de politieke journalist Pieter Lodewijk Tak uit onvrede met de bestaande bladen, met name *De Nieuwe Gids* en *De Amsterdammer*.[123] Van beide was Tak medewerker geweest. *De Nieuwe Gids* was in geruzie uiteengevallen, terwijl het weekblad *De Amsterdammer* (de Groene) aan de literatuur en de beeldende kunst weinig aandacht schonk. Onder leiding van hoofdredacteur Tak bestreek *De Kroniek* politiek, literatuur, beeldende kunst, muziek, filosofie en andere 'verschijnselen van het maatschappelijk leven'.[124] Over architectuur schreef onder anderen de architect H.P. Berlage, terwijl kunstkritische of kunstfilosofische stukken werden geleverd door Albert Plasschaert (van 1901 tot 1904), H. de Boer, J.D. Bierens de Haan, Johan Cohen Gosschalk, A. Pit, Julius de Boer, de latere directeur van de Haagse Gemeentemusea maar toen nog student rechten Hendrik Enno van Gelder, Jan Veth en de latere directeur van het Rijksbureau voor de Monumentenzorg Jan Kalf. Bijna al deze mensen zouden jaren later in het leven van Van Konijnenburg een rol gaan spelen, als vriend, criticus of opdrachtgever. Vaste tekenaars waren, behalve Van Konijnenburg, ook Theo van Hoytema, die al een reputatie als illustrator had opgebouwd met zijn prentenboeken *Hoe de Vogels aan een Koning kwamen* (1892) en *Het leelijke jonge eendje* (1893), en Marius Bauer (alias Rusticus), Antoon Molkenboer, Hendrik Haverman, die ook kunstkritieken schreef voor het blad, Jan Toorop en Jan Veth. Hoewel *De Kroniek* in Amsterdam werd uitgegeven bij C.M. van Gogh, lag de keuze voor illustratoren uit Den Haag voor de hand omdat de tekeningen daar werden gelithografeerd bij S. Lankhout & Co.

Van Konijnenburg begon zijn illustratiewerk voor *De Kroniek* vanaf nummer 14 (31 maart 1895). Zijn tweede prent, *Badgasten*, in de editie van 8 september, was de aanleiding tot een heftige discussie in het weekblad. Hij nam de toeloop van joodse badgasten in Scheveningen op de hak en gaf hiermee uiting aan het anti-joodse ressentiment dat in Nederland in de negentiende eeuw heerste en dat hij blijkbaar deelde.[125] Mr. M. Mendels, zelf jood en later medewerker aan *De Kroniek*, nam er aanstoot aan en beschuldigde Van Konijnenburg in het volgende nummer in een ingezonden brief van antisemitisme.[126] Zowel Van Konijnenburg als Tak reageerde onmiddellijk. Van Konijnenburg had weinig meer in te brengen dan dat het zo niet bedoeld was. Tak trok wat feller van leer en verdedigde zijn medewerker en de vrijheid van meningsuiting in het algemeen: 'En wat de Kroniek betreft, als hare vrienden-teekenaars er lust in hebben, zal zij in hare platen om Jood en Christen en

---

[122] Van Konijnenburg geciteerd naar [Anon.], 'W.A. van Konijnenburg over zijn loopbaan als schilder', *De Telegraaf* 10 februari 1938.

[123] Thys 1956, 17.

[124] Prospectus van *De Kroniek*, 10 december 1894, geciteerd naar Thys 1956, 29.

[125] '[…] de minderwaardigheid van het Joodse ras [was] in de negentiende eeuw een gegeven feit, waarop men alleen individuele uitzonderingen met voorbehoud van alle rechten wilde maken.'; G.W. Ovink, *Het aanzien van een eeuw. De periode 1856-1956 weerspiegeld in 950 illustraties*, Haarlem 1956, III, geciteerd naar Winkel 1986, 49. *De Ware Jacob* publiceerde in 1909 (nr. 44, 31 juli, p. 372) een vergelijkbare spotprent: *Jerusalem-sur-mer* met als onderschrift: 'Waarom zoeken de Israëliten in de Vacantie altijd het strand op? Uit macht der gewoonte. Veertig jaren lang hebben ze al in het zand rondgekropen.'

[126] Mendels noemde de prent 'een misselijke speculatie op den bijval van hen die in ridicule arrogantie aan hun Germaansch (!) bloed verschuldigd meenen te zijn een Jood niet dan bij hooge gratie uit het Ghetto ontslagen te beschouwen', *De Kroniek* 15 september 1895, 302.

Mohamedaan, om koning en onderdaan, ja om den heer Mendels zelven zich de vrijheid veroorloven te lachen, als er wat te lachen is.'[127]

Op 5 december 1897 tekende Van Konijnenburg de laatste van zijn 25 prenten voor *De Kroniek*. Het jaar daarvoor was hij, met Henricus en C. Koppenol als incidentele invallers achter zich, vaste tekenaar geworden van *De Nederlandsche Spectator* (1860-1908). Dit weekblad, dat door Martinus Nijhoff in Den Haag werd uitgegeven, bestreek net als *De Kroniek* een breed terrein: politiek, godsdienst, kunst en letterkunde. Van Konijnenburgs aanstelling bij *De Nederlandsche Spectator* viel samen met de wisseling van litho-drukkerij. S. Lankhout & Co. nam in 1896 het drukken van de wekelijkse prent over van J. Krauss. Mogelijk heeft de firma Lankhout bemiddeld bij de opdracht. Net als bij *De Kroniek* voorzagen de prenten vooral binnenlandse politieke gebeurtenissen van opiniërend commentaar. Daarnaast, zij het in mindere mate, werd er in de *Spectator* gereageerd op de actualiteit binnen de vaderlandse kunst en letteren.[128]

Ook nadat Van Konijnenburg in 1902 was opgevolgd door Johan Linse, zou hij bij het blad betrokken blijven als lid van de fameuze *Spectator*-kring. Deze redactionele denktank kwam elke donderdagavond bijeen en diende voor de redacteuren van het blad, de letterkundige en dichter P.A.M. Boele van Hensbroek en de kerkhistoricus en bibliothecaris W.P.C. Knuttel (vader van Gerard Knuttel, de latere conservator en directeur van het Haags Gemeentemuseum), als klankbord voor het samenstellen van de nummers en voor de keuze van het onderwerp van de prent.[129] Van Konijnenburgs langdurige betrokkenheid bij *De Nederlandsche Spectator* plaatste hem in het gezelschap van de intellectuele en culturele bovenlaag van Den Haag, die hij deels al uit het verenigingsleven van Pulchri Studio en de Haagsche Kunstkring kende.

Reclame voor Fop Smit & Co.

Het eerste jaar dat Van Konijnenburg financieel op eigen benen stond, verdiende hij *f* 793,-, wat hem een plaats bezorgde tussen de slechtst betaalde schilders van Den Haag. Ter vergelijking: de best betaalde schilder in 1895, Hendrik Willem Mesdag, had een inkomen van *f* 21.930,-, een goede tweede was Jozef Israëls met *f* 18.224,-.[130] Vermoedelijk was dit mede de aanleiding voor Van Konijnenburg om het jaar daarop zijn werkzaamheden uit te breiden met het ontwerpen van reclamedrukwerk voor de Stoomboot Reederij Fop Smit & Co. te Rotterdam.[131] Deze rederij, die zijn belangrijkste opdrachtgever zou worden, onderhield een vaste bootverbinding tussen Rotterdam en Gorinchem via Dordrecht. Van Konijnenburg ontwierp van 1896 tot 1905 onder meer affiches van de dienstregelingen, verzorgde het omslag en de illustraties van zakdienstregelingen en beschilderde een twintigtal panelen voor de salonraderstoomboot *W.F. Leemans*.[132] In het voor de rederij gemaakte werk kan de aanzet worden gezien tot Van Konijnenburgs breuk, enige tijd later, met het realisme van Barbizon en de Haagse School in zijn vrije werk.

---

[127] Ibidem.

[128] Maas 1986, 44-48, over de onderwerpen van de prenten.

[129] Ibidem, 36-37.

[130] Stolwijk 1998, 238-239.

[131] Mogelijk had hij deze opdrachten te danken aan de bemiddeling van Theo van Hoytema. Van Konijnenburg had Van Hoytema beter leren kennen toen deze in 1892 lid was geworden van de Haagsche Kunstkring en van Pulchri Studio. Hij werkte niet alleen voor *De Kroniek* en *De Nederlandsche Spectator*, maar ook voor Fop Smit zie Josephus Jitta 1999, 26-29.

[132] Voor de affiches van Van Konijnenburg voor Fop Smit & Co. zie Knuttel 1920b en Rijnders 1990a, 36-40, afb. 35-42. Voor de technische gegevens van de *W.F. Leemans* zie Boot 1974, 68-71.

Van Konijnenburgs eerste contact met de rederij dateerde van 1895, toen hij als een van maar liefst 49 kunstenaars, onder wie Hendrik Haverman, Theo van Hoytema, Hendrik Willem Mesdag, Jacob en Willem Maris, Willem Roelofs, Louis van Soest en Jan Hendrik Weissenbruch, werd uitgenodigd een tekeningetje te leveren voor de *Reisgids Fop Smit & Co, geïllustreerd door Hollandsche Meesters leden van Pulchri Studio* (Leiden 1896).[133] De keuze voor leden van Pulchri was gemaakt door een van de directeuren van de rederij, Leo Smit Jzn., die in Den Haag woonde, sinds 1893 kunstlievend lid en donateur van Pulchri Studio was en een verzameling Haagse-Schoolschilderijen bezat. Ook zijn broer Arie verzamelde schilderijen van de Haagse meesters, aangevuld met werken uit de School van Barbizon.[134] Artistiek verantwoorde reclame was het visitekaartje van de rederij en de leden van Pulchri Studio stonden garant voor de kwaliteit van het reclamedrukwerk.[135]

In 1896 werd Van Konijnenburg gevraagd een kader te ontwerpen om een affiche van een geaquarelleerd gezicht op de Grote Kerk van Dordrecht door Jacob Maris [16]. Andere opdrachten volgden. De ontwerpen voor Fop Smit tonen het begin van een zuivering van het beeld en een vastheid van vorm die na 1904 kenmerkend zouden worden voor het vrije werk. Zijn eerste ontwerp is nog traditioneel. In het affiche voor de zomerdienstregeling van 1897 bekronen de goden van handel en zee, Mercurius en Neptunus, wier anatomie zijn academische vorming verraadt, een symmetrisch ensemble van omhoog kronkelende waterplanten en dynamische tweespannen van zeeslangen en zeepaarden [17]. Tegelijkertijd werkte hij aan twee schilderingen voor de langwerpige panelen van de buffettoonbanken van de salon van de nieuwe salonraderstoomboot *W.F. Leemans*. Deze salon was opgezet als een drijvende kunsthandel. In de wandvakken tussen de ramen van de salon hingen schilderijen, die te koop waren.[136] Van wie die werken waren, is niet bekend, genoemd worden alleen Geo Poggenbeek, Johannes Klinkenberg en Louis Apol.[137] Gezien de Pulchri-oriëntatie van Leo Smit zullen de anderen vooral Pulchri-schilders zijn geweest. In het damesboudoir van de *W.F. Leemans* hing in elk geval een zeegezicht van Mesdag, een geschenk van de kunstenaar.

Voor de buffetpanelen probeerde Van Konijnenburg iets nieuws uit: schilderingen van dieren, vermoedelijk op groot formaat. Dankzij een beschrijving van Haverman in *De Kroniek* zijn de voorstellingen bekend: rechts ‘eene allegorie van het infernale of giftige […]: reptielen kruipen en wriemelen tusschen paddestoelen en verdere vocht-planten dooreen; een mooi gesilhouetteerd verschiet en een kloeken eikenstam op het midden van den voorgrond binden dit fraaie geval tot eene volkomen compositie’, en links: ‘dartele eetgrage eekhoorntjes’.[138] Een schets in het *Getekend Dagboek* komt overeen met de beschrijving van het rechterpaneel [18]. Van Konijnenburg lijkt bij voorkeur diermotieven te gebruiken voor de toegepaste schilderkunst. Op de eerder genoemde wandschilderingen voor de apotheek beeldde hij een krokodil af en, meer dramatisch, een slang die een eenhoorn aanvalt terwijl rechts achter een dikke boomstam – een geliefd compositie-element in die

---

[133] Van Konijnenburg leverde een decoratieve omlijsting van de kalender van 1896, die voor in het ongepagineerde boek werd afgebeeld, en een schets van een waterrad.

[134] Josephus Jitta 1999, 27.

[135] ‘Maar niet met onnoozel “drukwerk” vol eigen aanprijzingen en zèlflof beveelt Fop Smit & Co. haar onderneming aan. Zij heeft voor haar reclame de medewerking van schilders en teekenaars van het oude en het jonge Holland ingeroepen, en niet aan een of andere boekdrukkertje vertrouwde zij haar reclamebelang. *Zoover als doenlijk,* vindt men bij haar *de kunst* toegepast. Leden van het Haagsche schildersgenootschap “Pulchri Studio” zorgden daarvoor.’, meldde Frans Netscher in opdracht van Fop Smit & Co. (Netscher 1900, 50).

[136] Ibidem, 51.

[137] D., ‘Reizen te water in het verleden’, *De Maastunnel* 2 (1939) 5, 127.

[138] Haverman 1897, 91.

jaren [vergelijk 19] – vleermuizen wegvliegen [13]. Er vond eenmalig een wisselwerking plaats tussen het werk in opdracht en zijn vrije werk, die resulteerde in *Damherten*, waaraan hij in de loop van 1896 begon en dat hij in 1898 voltooide [20]. Hier verbindt de kastanjeboom met zijn links langs de bovenrand kragende loof de compositieonderdelen met elkaar. De affiche ontwerpen die volgden geven een verdere vereenvoudiging van het beeld te zien door weglating van overbodige decoratieve en anekdotische details; de gebruikte motieven zijn afgestemd op het leven in en rond het water. Steeds vormt een gestileerde waterplant of een waterdier, het voornaamste element van de omlijsting van de dienstregeling [21, cat. 23 en 24]. In zijn vrije werk zetten de vereenvoudiging van de voorstelling en de stilering van de motieven zich na *Damherten* vooralsnog niet door.

Ontwerpen op systeem

Gelijkmatige vlakverdeling is de meest in het oog springende eigenschap van de composities van de affiches. Enkele studies laten de rasters zien die daarvoor de basis vormen. Aan het affiche voor de dienstregelingen van Fop Smit & Co. van januari 1902 tot maart 1903 bijvoorbeeld ligt een raster van rechthoeken ten grondslag [22 en 23], aan een niet uitgevoerd eerder ontwerp een raster van rechthoeken en gelijkbenige driehoeken [24 en 25].

Moduul- en proportiesystemen hebben in de ontwerppraktijk van de ornamentiek, decoratieve kunst en architectuur, maar ook in de compositieleer van de schilderkunst door de eeuwen heen een belangrijke rol gespeeld. Klassiek geschoolde kunstenaars waren ermee vertrouwd, maar maakten er in wisselende mate gebruik van. Aan het einde van de negentiende eeuw was er een relatief grote belangstelling in Nederland voor het ontwerpen op systeem, als hulpmiddel bij het ontwerpen van ornamenten, maar ook als middel om harmonie, de volmaakte orde van de kosmos, de goddelijke schoonheid te verbeelden.[139] Van Konijnenburg gebruikte het ontwerpen op systeem in eerste instantie vooral als hulpmiddel voor een gelijkmatige vlakverdeling in zijn ontwerpen.

Hij had de vlakornamentiek bestudeerd als onderdeel van zijn MO-akte. Maar ook langs andere weg kon hij kennis nemen van het belang van het gebruik van geometrische grondpatronen in de ornamentiek. In 1896 was het een regelmatig terugkerend onderwerp geweest in *De Kroniek*. Berlage schreef in de aflevering van 5 april 1896 onder de rubriek ‘Bouwkunst’ instemmend over het gebruik van een lijnensysteem, een ‘geometrisch geraamte’ voor de ‘ornamenteele kunst’, aan de hand van recente Engelse publicaties: *A book of studies in plantform and design* van W. Medgley en A.E.V. Lilley en twee *Textbooks of ornamental design* door de gezaghebbende Arts & Crafts-ontwerper Lewis Foreman Day. Berlage bepleitte het gebruik van een lijnenschema als uitgangspunt bij het ontwerpen. Dat schema geeft vastheid aan de compositie, die bij een vrije behandeling ontbreekt en die de grondslag vormt van schoonheid. Tevens wees hij op het onderzoek van de Amsterdamse architect en tekenleraar aan de Quellinusschool Jan Hessel de Groot, die de resultaten daarvan naar buiten had gebracht in een lezing voor de Maatschappij van Bouwkunst onder de titel ‘Geheimen’. De Groot zou later dat jaar, met de hulp van zijn zus Jacoba, deze ‘geheimen’ prijsgegeven in *Driehoeken bij ontwerpen van ornament*. Matthieu Lauweriks, een kunstenaar die in dezelfde tijd vanuit zijn theosofische levensbeschouwing in zijn composities orde aanbracht op basis van mathematische grondpatronen, bracht de publicatie onder de aandacht van de lezers van *De Kroniek* van 6 december 1896.[140]

---

[139] Gasten 1978, passim.

[140] J.L.M. Lauweriks, ‘Driehoeken bij ontwerpen van Ornament, door J.H. en J.M. de Groot’, *De Kroniek* 6 december 1896, 392.

De eerste stap van de 'methode De Groot' is het aanbrengen van een 'systeem', een 'regelmatig netwerk van lijnen', waarbij rekening wordt gehouden met de vorm en de verhouding van het te versieren oppervlak.[141] Het kan een heel eenvoudig systeem van loodlijnen en waterpaslijnen zijn of een meer ingewikkeld raster met lijnen onder hoeken van 60 graden [26].

Van Konijnenburg paste dit soort principes ook toe in zijn vrije werk. Het ruitenpatroon van Plaat 4, 'een oefening om een systeem te maken van lijnen onder hoeken van 60º' uit het boek van De Groot [26], komt overeen met het grondpatroon op een schets van Van Konijnenburg, waarin het motief van een man in het landschap wordt ingepast in een systeem van gelijkzijdige driehoeken onder hoeken van 60 graden [27]. Bij het ontwerpen van een vlakornament moet volgens De Groot eerst het raster dat het ritme bepaalt aandacht krijgen, en dan pas het motief: '[…] *eerst de rhythmus en daarna is 't motief* gemaakt of vervormd zooals 't in die rhytmus past'.[142] Die aanwijzing zou Van Konijnenburg vanaf 1904 geleidelijk aan in praktijk brengen. In 1915 adviseerde hij zijn vriend, de schilder Frans Smissaert, een raster onder hoeken van 30 graden te kiezen voor een formaat van 115 x 140 cm en verweet hij hem dat hij niet eerst gezorgd had voor het juiste ritme om daarin vervolgens het motief te passen: 'Het zingt niet boven den toevalligen vorm van het onderwerp uit.'[143] Of Van Konijnenburg deze werkwijze direct aan De Groot heeft ontleend, is niet duidelijk. Nieuw waren de door De Groot gepubliceerde vormprincipes niet.[144] Voor Van Konijnenburg fungeerden zij in eerste instantie als een soort praktische handleiding bij het ontwerpen van zijn affiches. Daarnaast zou hij ook zijn vrije werk op een geometrisch grondpatroon modelleren, zie bijvoorbeeld *Stad* uit 1904 [30].

Eind 1904 maakte Van Konijnenburg zijn laatste affiche ontwerp voor Fop Smit & Co.[145] Dat betekende niet het einde van zijn betrokkenheid bij de rederij. Hij accepteerde namelijk nog een verderop besproken opdracht van een geheel ander karakter: het maken van schilderingen voor de *W.F. Leemans*, die een duurzame en samenhangende decoratie moesten vormen van de wandvakken van de salon ter vervanging van de drijvende kunsthandel met zijn schilderijen.

NIEUWE VORMPRINCIPES EN NIEUWE MOTIEVEN

Het gebrek aan belangstelling van de zijde van kenners en kopers had Van Konijnenburg in de tweede helft van de jaren negentig gedwongen zich op zijn artistieke keuzes te bezinnen. De schilderijen die hij tussen 1894 en 1904 maakte, zijn op de vingers van twee handen te tellen. Maar deze paar werken maken wel duidelijk dat hij een andere richting was ingeslagen. Met *Damherten* brak hij – tijdelijk weliswaar – met zijn los gepenseelde realistische landschappen. Maar ook binnen het genre kwam verandering. Het grote rotslandschap dat hij in 1899 voltooide, is vergeleken met zijn vroegere landschappen

---

[141] De Groot 1896, 14.

[142] De Groot 1896, 10.

[143] W. van Konijnenburg aan F. Smissaert, januari 1915, Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet, zie ook Rijnders 1990b.

[144] Simon Thomas 1996, 60-61, 66.

[145] Vermoedelijk raakte hij uitgekeken op het werk. De monumentale stilering van de motieven van de eerdere affiches is bij de laatste twee verdwenen. Het affiche voor de zomerdienstregeling van 1903 laat in een schilderachtige toets een voluptueuze zeemeermin zien die met haar lijf de haakse hoek van de dienstregeling volgt, terwijl ze de naam van de rederij omhoog houdt. Op het affiche voor de winterdienstregeling van 1904 flankeren twee spiegelbeeldige silhouetten van mannenfiguren de dienstregeling. Een afbeelding van de *W.F. Leemans* is erboven geplaatst. Voor afbeeldingen van deze affiches zie Rijnders 1990a, afb. 41 en 42.

duidelijk minder realistisch. Wandelaars zoeken hun weg in de rotsformaties van een onherbergzaam landschap [28]. Van Konijnenburg lijkt hier naar iets te verwijzen dat het motief te boven gaat: de nietigheid van de mens ten opzichte van de overweldigende natuur, de drang van de mens de natuur te overwinnen of de mens op weg naar het hogere, een thema dat hij in zijn latere rotslandschappen zou uitwerken.

Omstreeks 1900 nam zijn behoefte aan vernieuwing een beslissende wending: 'De Barbizonschool behaagde mij niet meer. Toen schilderde ik het meisjeskopje [29] en werd door een bezoek aan Parijs zeer versterkt in mijne kunstopvatting. Ik begon mijne studie in de algemeene schoonheids eigenschappen in verband met kleur en lijn, tegenover de individueele en die welke wij het geestelijk element in de kunst noemen.'[146] Met 'algemeene schoonheids eigenschappen' doelt Van Konijnenburg op de gelijkmatige vlakverdeling en de harmonieuze kleurafstemming die aan elke compositie ten grondslag moeten liggen. De 'individueele schoonheids eigenschappen' zijn de kenmerkende eigenschappen van het gekozen motief. De weergave van het motief is echter ondergeschikt aan de algemene schoonheidseigenschappen. Concreet betekent dit dat de (contour)lijnen van de elementen van de voorstelling zoveel mogelijk samenvallen met het onderliggende raster en dat het hoofdmotief centraal in het beeldvlak is geplaatst. Het 'geestelijk element' is de betekenis van het geheel: het thema. In de marge van zijn cv noteerde hij bij Parijs 1901: 'bestudeeren van da Vinci, Rubens en Puvis de Chavannes'. Voor zijn studie zocht en vond hij blijkbaar, overigens zonder te specificeren wat hij precies bij wie bestudeerde, voorbeelden bij nogal ongelijksoortige grote meesters van weleer zoals Leonardo da Vinci en Rubens, maar ook bij enkele tijdgenoten, zoals de in 1898 overleden Pierre Cécile Puvis de Chavannes.[147]

Zijn nieuwe kunst moest bovendien een theoretisch fundament krijgen: 'In 1901, 1902 en 1903 studie in philosophie, ethiek, logica, aesthetica, perspectief, en er werd ook veel geteekend, veel uit de natuur genoteerd. Ik maakte in dien tijd honderden aanteekeningen.'[148] De nieuwe richting die Van Konijnenburg in zijn denken over kunst insloeg, was in zijn werk zowel formeel als inhoudelijk duidelijk zichtbaar. Hij gebruikte nieuwe compositieschema's voor nieuwe onderwerpen, waarbij hij standaardmotieven en het beeldidioom van gewaardeerde voorgangers combineerde tot een eigen geheel.

Stad markeerde voor Van Konijnenburg, zoals hij in zijn cv aangaf, het begin van iets nieuws [30]. In de combinatie van een landschappelijk motief, een voerman met een ossenwagen, en een stadsgezicht toonde Van Konijnenburg zich origineel. Symmetrie en regelmatige vlakverdeling beheersen het beeld en niet eigentijdse stadse drukte, zoals bij George Hendrik Breitner, of pittoreske stadsarchitectuur, zoals bij Eduard Karsen, Willem Witsen en Willem de Zwart. Door het gebruik van een scherp lineair perspectief wordt de indruk gewekt dat de straat tot in het oneindige doorloopt, waardoor het accent volledig op de voerman en zijn kar komt te liggen. Dat de achtergrond vager is uitgewerkt dan de

---

[146] MS Van Konijnenburg 1, 1907, p. 3.

[147] Uit enkele voorstudies voor monumentale composities blijkt dat Puvis bij de opbouw daarvan, in sommige gevallen althans, gebruik maakte van een raster van vierkanten en gelijkbenige driehoeken onder hoeken van 45 graden. Vergelijk *Studie voor 'De Ballon'* uit circa 1870-1871 en *Studie voor 'L'Histoire*' uit circa 1895-1896, respectievelijk nrs. 66 en 143 in Brown Price 1994. Mogelijk was Van Konijnenburg door zijn twee jaar oudere vriend Piet de Moor attent gemaakt op het werk van Puvis. Op de 'Vragenlijst' voor Nico van Harpen vult De Moor in bij de vraag 'welke opleiding hebt gij genoten en hoe lang?': 'Academie Antwerpen, Academie Benjamin Constant Parijs bij Puvis de Chavannes id. […].' RKD, persdocumentatie P.C. de Moor. Het werk van Puvis kon Van Konijnenburg in Parijs bekijken bij kunsthandel Durand-Ruel en in het Panthéon, waar Puvis in 1876 zijn cyclus van het leven van de heilige Geneviève had voltooid.

[148] MS Van Konijnenburg 1, 1907, pp. 3-4. Van de geschreven aantekeningen uit die tijd is niets bewaard gebleven op een uittreksel na van *Het wezen der kennis. Een leesboek der logika* van de filosoof C.W. Opzoomer (tweede druk 1867), zie hoodstuk 2 'De regels van de kunst 1907-1916'.

voorgrond, versterkt dit effect. Van Konijnenburg plaatste de voerman met zijn wagen in een gelijkbenige driehoek, getrokken vanuit de benedenhoeken van het beeldvlak met het hoofd van de voerman als toppunt. Diens gestalte valt precies in de verticale middenas van het schilderij.

Hij bracht hier compositieregels in praktijk die hem op de academie met de paplepel waren ingegoten, maar die hij en zijn generatiegenoten toen niet lustten. Hij gaf bovendien geen herkenbare straat in een bepaalde stad weer.[149] Ook de personen die de straat bevolken, zijn vooral door hun kleding, anders dan bijvoorbeeld op de stadsgezichten van Breitner, niet als mensen van een bepaalde plaats en tijd te identificeren. Individuele trekken ontbreken in de gezichten. De figuren schuwen het oogcontact met de beschouwer. Realistische navolging van een gegeven uit de directe omgeving heeft afgedaan. ‘Zoo ben ik gekomen tot den tijd waarin met een volkomen overtuiging vorm en geest zich samen trachten te uiten.’, noteerde Van Konijnenburg in zijn cv bij het jaar 1904.[150]

De vergoddelijking van het landschap

Deze ontwikkeling in zijn werk kreeg het jaar daarop een vervolg in de 21 schilderingen voor de vakken tussen de ramen van de salon eerste klasse van de *W.F. Leemans*, zijn laatste opdracht van Fop Smit & Co.[151] Hij noemde het geheel *De apotheose van het landschap*. De hoogte van de panelen was steeds gelijk: 76 cm. De breedte varieerde: vijftien panelen waren 63 cm breed, twee 51 cm, twee 39 cm en de laatste twee slechts 27 cm. Zeventien brede panelen waren op dezelfde wijze opgebouwd: op de voorgrond een marmeren vloer (steeds met een ander patroon), op de randen waarvan een basement links en rechts naar voren komt. Hierop staan naakte mannen- of vrouwenfiguren die een lijst ondersteunen. Basement en lijst begrenzen een paneel waarop een spreuk staat verbeeld. De spreuk zelf staat onder de schildering. De twee smallere panelen bevatten alleen een spreuk en de twee smalste panelen tonen alleen een kariatide.[152] Om voorgrond, basement en middenpaneel van de zeventien brede panelen met elkaar te verbinden benutte Van Konijnenburg het lineaire perspectief, waarbij, voor zover valt af te leiden uit de overgebleven afbeeldingen en uit enkele schetsen in het *Getekend Dagboek*, het verdwijnpunt steeds midden op de horizon lag. De horizon bevond zich op elk paneel op dezelfde hoogte, en was zo aangebracht dat die voor een zittende passagier één lijn vormde met de horizon van het landschap buiten [31].

De voorstellingen binnen de omlijsting toonden Van Konijnenburg van een oorspronkelijke kant, zoals blijkt uit de volgende beschrijvingen van de voorstellingen uit *De Nieuwe Courant* van 9 maart 1906 (in de linkerkolom) en *De sierkunst op Nederlandsche*

---

[149] In de catalogus van de collectie Van Kooten Kok (*Willem A. van Konijnenburg* 1929, nr. 26) is echter achter de titel van *Stad* tussen haakjes *Maastricht* toegevoegd.

[150] MS Van Konijnenburg 1, 1907, p. 4.

[151] Voordat de schilderingen werden aangebracht, toonde Van Konijnenburg ze op 10 maart 1906 tijdens een kunstbeschouwing in Pulchri Studio. Een aankondiging van de kunstbeschouwing in *De Nieuwe Courant* van 9 maart 1906 geeft informatie over de voorstellingen van de schilderingen. Een beschrijving van de Utrechtse architect Sybold van Ravesteyn, die Van Konijnenburg in een brief van informatie had voorzien, in *De sierkunst op Nederlandsche passagiersschepen* (Van Ravesteyn 1924, 12 en 17) maakt het mogelijk het geheel te reconstrueren. Van Ravesteyn heeft enkele afbeeldingen van het interieur van de boot in zijn boek opgenomen. De boot is omstreeks 1937 naar Duitsland verkocht (mededeling W.J.J. Boot in een brief aan auteur, 29 augustus 1990). Sindsdien ontbreekt elk spoor ervan.

[152] Van Ravesteyn 1924, 10-12 en 17.

passagiersschepen (met de spreuk cursief in de rechterkolom), in de volgorde van *De Nieuwe Courant*.[153]

Het Bosch (de fantasie)	*Het geheimzinnige voedt de verbeelding* (een hert)
Het Landleven (de eenvoud)	*Ook de eenvoud brengt tevredenheid* (een meisje met bokjes)
Het Park (de weelde)	*De natuur schenkt slechts aan één haar schoonste kleed* (een pauw)
Het Dal (de opgewektheid)	*Opgewektheid kleurt het leven zooals bloemen in het veld* (een naakte vrouw in een bloemdecor)
De Zee (de kracht)	*Waar arbeid doel treft is kracht* (twee achter elkaar lopende vissers die samen een anker torsen [31])
De Boomgaard (de ouderdom)	*Schoon is de ouderdom, die eerbied wekt* (een naakte vrouw in een landschap)
De Stad (de actie)	*Wrijving van gedachten scherpt den geest* (een straat in een stad) [32]
Het Duin (de jeugd)	*Jeugd met blijheid, bloemen met geur* (een meisje met een blauwe jurk aan in een landschap)
De Zon (de schoonheid)	*Groot is het onbegrensde* (een moeras met aan de horizon een ondergaande zon [33])
De Laan (de beschaving)	*Beschaving is smaak* (een weg tussen bomen waarop een man en een vrouw lopen)
De Vijver (de gedachte)	*Een rustige geest kan schoone gedachten dragen* (een watervlak met aan weerszijden witte zwanen)
De Weide (de vreugde)	*Boven de vreugde staat de extase* (een zittende naakte herder met grazend rund)
De Rivier (de energie)	*De strijd om het bestaan wekt energie* (twee gespierde naakte mannen op de voorgrond dragen samen een balk; op de achtergrond zijn arbeiders weergegeven)
De Heide (de rust)	*Overtuiging geeft rust* (een zittende herder met ram en schapen)
De Ruïne (het verleden)	*Wat was blijft verborgen* (een uil op een ruïne) [31]
De Akker (de vruchtbaarheid)	*Gelukkig hij die een vruchtbaar arbeidsveld vindt* (een zaaier)
Het Meer (het onbekende)	*Het onbekende heeft bekoring* (vissers die een net binnenhalen)

Waarschijnlijk heeft Van Konijnenburg de spreuken zelf bedacht. De moraliserende gedachten die hier zijn verwoord, wijzen vooruit naar de opvattingen die hij vanaf februari 1908 zou publiceren. De motieven wortelen in de traditie van schilderkunst. In de negentiende eeuw vindt men zaaier, herder en herderin onder meer in het werk van de destijds populaire schilder van het landleven Jean-François Millet, en dichter bij huis in dat van schilders als Anton Mauve en Jozef Israëls. Van Konijnenburgs omschrijvingen van zijn verbeeldingen van het vergoddelijkte landschap als ‘een naakte vrouw in een bloemdecor’, ‘een naakte vrouw in een landschap’ en ‘een zittende naakte herder met grazend rund’ roepen tevens de motieven van Puvis de Chavannes in herinnering, wiens werk Van Konijnenburg volgens eigen zeggen al in 1901 bestudeerd had.[154] Puvis was omstreeks 1900 een lichtend voorbeeld voor kunstenaars uit allerlei geledingen.[155] Zijn primitivisme dat hij een classicistische, statige vorm gaf, werd gewaardeerd en nagevolgd door moderne kunstenaars van zijn eigen tijd, maar ook door latere. Van Konijnenburg was een van hen.

---

[153] In de krant noemt Van Konijnenburg het soort landschap dat hij verbeeldt en geeft hij aan hoe dat type landschap past in het geheel. In het boek staan de spreuken vermeld en worden de voornaamste ingrediënten van de verbeelding ervan benoemd.

[154] In april 1905 was er bij de Haagsche Kunstkring werk van Puvis te zien. Deze tentoonstelling, die was samengesteld uit de collectie van Durand-Ruel, was de eerste tentoonstelling in Nederland van het werk van de ‘grootste decoratieve kunstenaar van onzen tijd’, zoals een criticus van de *NRC* Puvis de Chavannes betitelde, en gaf diens werk hier te lande een bredere bekendheid: [Anon.], ‘Kunst in Den Haag, Haagsche Kunstkring: Puvis de Chavannes, Pulchri: Werkende Leden (II)’, *NRC* 7 april 1905. Zie voor deze tentoonstelling en de reacties in de pers Van Kalmthout 1998, 502-510.

[155] Lemoine 2002, passim.

Net als uit de tijdloze composities van Puvis die het idyllische landleven verbeelden, spreekt uit de taferelen met herders en landbouwers van Van Konijnenburg een verlangen naar een gouden tijd, zoals de mensheid die misschien ooit, toen zij nog jong en fris was, gekend heeft (vergelijk cat. 42).[156]

Van Konijnenburg heeft bij de compositie van de panelen rekening gehouden met de blik van de passagier, die van een geschilderde voorstelling kon overgaan op het wijde rivierlandschap buiten en omgekeerd: 'De compositie, de perspectivische opvatting, de verdeeling en tegenstelling der plannen, houden verband met de grondeigenschappen van de natuurbeelden, die men door de vensters kan zien.'[157] Dat verklaart mede het gebruik van het lineaire perspectief. Van Konijnenburg wilde niet alleen van de voorstelling op de panelen, die in drieën was opgebouwd, één geheel maken, maar ook van de panelen en de vensters. Hij meende dat te kunnen bereiken door een doorgaande horizontale lijst, de een onder en de ander boven het raam, te laten dienen als lijst voor de schilderingen. Bij de ramen wilde hij dwarslatten aanbrengen met op de snijpunten rozetten [31]. De doorlopende lijst is er nooit gekomen.[158] De opzet was om het geschilderde landschap binnen en het reële landschap buiten één geheel te laten vormen, waarin de tegenpolen kunst en natuur, binnen en buiten elkaar op geraffineerde wijze afwisselden. De beschouwer werd vermoedelijk geacht de conclusie te trekken dat de natuur, hoe voortreffelijk van zichzelf, in de kunst toch haar apotheose vindt.

Met *De apotheose van het landschap* heeft Van Konijnenburg afscheid genomen van het realisme, maar ook, tot op zekere hoogte, van het landschap zelf: de mens heeft zijn intrede gedaan in het landschap, als herder of landarbeider, en die gaat de omringende natuur domineren.

In deze reeks schilderingen heeft Van Konijnenburg zich rechtstreeks op de Italiaanse renaissance van het cinquecento georiënteerd. Het profiel van de lijst die door de kariatiden wordt gedragen, vertoont een opvallende overeenkomst met de omlijsting van de profeten en sibillen die Michelangelo op het plafond van de Sixtijnse kapel heeft geschilderd [34]. Ook het idee van de kariatiden heeft Van Konijnenburg aan Michelangelo ontleend. In de *W.F. Leemans* dragen stevige mannen en vrouwen de lijsten, in de Sixtijnse kapel kleine putti. Voor de lichaamshouding van zijn kariatiden met het contraposto heeft Van Konijnenburg, behalve naar geschilderde figuren in de Sixtijnse kapel, ook naar ander werk van 'Il divino' gekeken, zoals diens *David-Apollo* uit 1530 [35]. Hij heeft van deze opdracht een ambitieus project gemaakt met een diep doordacht decoratieprogramma, alsof het hier een nieuwe Sixtijnse kapel betrof en niet een rivierboot.

Voor Van Konijnenburg was de Italiaanse renaissance echter niet alleen een artistiek oriëntatiepunt. Hij had in de geschiedenis van de kunst naar een beeldtaal gezocht en die gevonden in de renaissance. Voor hem was die 'taal' een middel om vorm te geven aan zijn eigen kunst maar ook om uitdrukking te geven aan een maatschappelijk ideaal. Zijn streven is vergelijkbaar met dat van tijdgenoten als Antoon Derkinderen en Richard Roland Holst, al projecteerden zij hun beeld van een ideale maatschappij in een vroegere periode: de middeleeuwse samenleving was in hun ogen een gemeenschap, gedragen door één geloof,

[156] Zie voor een bespreking van de verschillende vormen van primitivisme Lovejoy en Boas 1935, passim.

[157] Van Konijnenburg geciteerd naar Van Ravesteyn 1924, 17.

[158] Een andere grief van Van Konijnenburg betrof het glas dat voor de beschilderde panelen werd geplaatst. Het gaf een hinderlijke spiegeling, ibidem.

oude gerespecteerde tradities, gevoelens van saamhorigheid en dienstbaarheid.[159] In de renaissance was dat al verloren gegaan. Kunstenaars als Michelangelo en Titiaan werden ook door Roland Holst als 'groot' beschouwd, maar hij zag in het werk van met name de eerste tevens het begin van het verwerpelijke individualisme dat uiteindelijk had geleid tot de commerciële kunst van zijn eigen tijd, die gebaseerd was op effectbejag en oppervlakkigheid. De Italiaanse primitieven van het tre- en quattrocento met Giotto als lichtend voorbeeld spraken nog wat Roland Holst noemde 'de schoone eenvoudige taal van de groote kunst', terwijl de 'duizenden begaafde individualisten zich verloren in welluidende of typische dialecten of ook wel in klapperend bargoensch'.[160]

Van Konijnenburg prefereerde de kunst van de renaissance, de tijd van – zo was de gangbare opvatting – het opkomend individualisme. Hij zag weinig in een kunst die de allerindividueelste expressie van de allerindividueelste emotie wilde zijn; kunst moest een algemeen karakter hebben, uitdrukking zijn van een objectieve schoonheid. Van Konijnenburg was niettemin individualist, in die zin dat hij een bijzonder grote waarde toekende aan sterke persoonlijkheden. Hij stelde de bloei van een cultuur afhankelijk van de mate waarin sterke individuen erin slaagden hun stempel te zetten op de uitingsvormen van die maatschappij.[161] In de renaissance, met zijn cultus van het individu, gedijden dit soort sterke persoonlijkheden meer dan ooit tevoren (met uitzondering misschien van de klassieke oudheid), met als gevolg een enorme bloei op het gebied van de kunsten.

Illustratief voor die overtuiging is het mimespel *Schoonheid en Duivel*, dat Van Konijnenburg ter gelegenheid van het 60-jarig jubileum van Pulchri schreef en dat op 12 en 13 april 1907 werd opgevoerd.[162] Apollo en de duivel betwisten elkaar de macht, zo licht het programmaboekje de 'levende schilderijen' toe; ze werden muzikaal ondersteund door improvisaties op de piano van Adelin Fermin, die samen met zijn leerlinge Jeanne Smit ook 'eenige in stijl gehouden liederen' ten gehore bracht. Apollo belichaamt de schoonheid 'zoowel op ethisch, als aesthetisch gebied', kortom: 'datgene, wat de mensen samenbrengt'. De duivel staat voor een extreem individualisme: 'het streven naar afzondering, hetwelk, daar het geene eenheid zoekt, tot ontbinding leidt'. Soms is de greep van de duivel op de mensen het sterkst, soms overheerst Apollo: 'Groot zijn de tijden, waarin Apollo zegeviert.' In vijf tableaux worden vijf tijdperken voor het voetlicht gebracht. Het eerste speelt zich af op de Parnassus. Apollo, in wanhoop aangeroepen door de duivel, is deze terwille en voert hem naar zijn 'rijken van licht en schoonheid': het land van de Nijl, waar de duivel onder de indruk raakt van de kracht van het ideaal, en de Olympische spelen, die geïnspireerd worden door Apollo, respectievelijk tableau twee en drie. Apollo vertrouwt de duivel toe dat Jupiter hem eens liet kiezen tussen twee dingen, die hem in staat zouden stellen om volken aan zijn gezag te onderwerpen: 'Het eene werd mij aangedragen door de liefde, het andere door de ijdelheid.' Apollo koos voor wat de liefde hem te bieden had. Dat bleek de schoonheid te zijn. De gouden bol van de ijdelheid, die een wonderlijke kracht bezat, moest hij van Jupiter op

[159] R.N. Roland Holst, 'De bouwmeester Berlage in zijn verhouding tot de architecturale beeldhouw- en schilderkunst', 1919, opgenomen in Roland Holst 1923, 55-71, over het geloof als de pijler van de middeleeuwse maatschappij zie pp. 61-63.

[160] R.N. Roland Holst, 'Jozef Israëls. Ter herdenking van zijn 86sten verjaardag op den 27 januari', *De Nieuwe Tijd* 15 (1910), 38-45, geciteerd naar Roland Holst 1923, 37. Zie Tibbe 1994, 65-73, voor de waardering van Cimabue en Giotto door Roland Holst en tijdgenoten.

[161] Van Konijnenburg 1908c, 6-10.

[162] Zie voor de beschrijving van dit mimespel GA Den Haag, Archief Pulchri Studio, toegangsnr. 59, inv.nr. 218; *Jaarverslag (over 1907)* 1908, 7-10; Van Gelder 1947a, 70-71. Vermoedelijk werkte hij hieraan in 1905 en 1906. Het stuk werd opgevoerd op 12 en 13 april 1907. De tekst is niet gepubliceerd en ook niet in manuscript bewaard gebleven. In het *Getekend Dagboek*, deel 10 (1904-1905), nr. 68, staat op een schets van twee figuren in 'Egyptische' dracht, die een beeld torsen: 'Schoonheid en Duivel, Pulchri Studio'.

een geheim te houden plaats begraven. De duivel gaat op zoek naar de gouden bol en vindt die in Delphi, het toneel van het vierde tableau. In het vijfde tableau gooit de duivel de bol stuk tijdens een gastmaal van Lorenzo de' Medici; diens gasten maken zich gretig van de inhoud meester. Zij ontvangen de duivel met open armen. De duivel voegt Apollo, wiens macht zienderogen afneemt, toe: 'Gij hebt mij vreugde willen schenken, door mij uwe rijken der schoonheid te toonen: thans vangt mijne regeering aan en wil ik u trachten op te wekken, door eenen blik te gunnen in mijn land der toekomst, in het rijk der *degeneratie*.'[163]

Het laatste grote rijk waarin Apollo het voor het zeggen had, was, naar Van Konijnenburgs opvatting, dat van de renaissance. Nadat de Europese beschaving onder Lorenzo de' Medici haar hoogtepunt had bereikt, ging het vervolgens bergafwaarts met haar, en dus ook met de kunst. Opmerkelijk is vooral dat Van Konijnenburg de beschavende factor in de geschiedenis vereenzelvigt met schoonheid, en dat die schoonheid zowel een esthetisch als ethisch aspect heeft. Deze verbondenheid van ethiek en esthetiek zal het adagium van Van Konijnenburgs leven zijn. Opmerkelijk is tevens dat Van Konijnenburg het jubilerende Pulchri Studio geen rol toekende in het tegenhouden van het verval in de kunst en in de restauratie van het schone, aan de beoefening waarvan het genootschap was gewijd. Die taak zag hij voor zichzelf weggelegd, zoals verderop nog uitvoerig zal worden besproken.

REALISME EN CLASSICISME

'In 1905 maakte ik de apotheose van het landschap, en ging daarna in 1906 naar Parijs en bestudeerde Paul Veronese, Titiaan en de Gothieken, en zag de school [Barbizon], welke ik eens als het hoogste dacht, en welke mij bij het tweede bezoek reeds niet meer behaagde, mij bij het derde, van eene zeer kleine waarde schijnen.' Met deze laatste regels van zijn curriculum vitae had Van Konijnenburg zijn artistieke ontwikkeling tot het voorlopige eindpunt gevoerd. Aan de voorbeelden uit het verleden had hij Veronese, Titiaan en de Vlaamse primitieven toegevoegd. De afgelegde weg – van het weergeven van natuurimpressies naar het uitbeelden van algemeen geldende schoonheid – was misschien niet een geheel rechte weg geweest, maar wel een weg omhoog. Het geschetste beeld is er een van een artistieke ontwikkeling die door een doelgerichte immanente kracht werd gedreven: alsof elke nieuwe stap een logisch gevolg is van de vorige, steeds een stap vooruit en opwaarts is, een gang die slechts hier en daar een beetje bijsturing van buitenaf nodig had. Bij dat beeld kan men een vraagteken zetten. De veranderingen die zich voltrokken, bestrijken een zo breed terrein en gaan zo diep, dat ze moeilijk beschouwd kunnen worden als louter een gevolg van een kunstinterne ontwikkeling. Veeleer is aan te nemen dat Van Konijnenburg, die was opgegroeid met het idee dat hij voor kunstenaar in de wieg was gelegd en die door anderen daarin keer op keer was bevestigd, een artistieke identiteitscrisis heeft doorgemaakt toen het verwachte succes uitbleef en hij na de dood van zijn vader naar bronnen van inkomsten moest zoeken, en dat die crisis als een katalysator heeft gewerkt: hij kwam er uit met een totaal andere oriëntatie. Waar hij tevoren de landschapschilderkunst van de School van Barbizon en de Haagse School als na te volgen voorbeeld zag, vertegenwoordigden zij nadien bij uitstek datgene waartegen hij zich meende te moeten afzetten. Zijn kunst is uitdrukking van het blijvende in het wisselende, van eenheid in verscheidenheid. Het landschap als voornaamste motief in zijn werk is vervangen door de heroïsche mens.

---

[163] *Feestelijke bijeenkomst op vrijdag en zaterdag 12 en 13 april 1907 ter gelegenheid van het 60-jarig bestaan van het genootschap*, programma van de feestavond met een korte toelichting op het mimespel GA Den Haag, Archief Pulchri Studio, toegangsnr. 59, inv.nr. 218. De tekst van de toelichting is opgenomen in *Jaarverslag (over 1907)* 1908, 7-10.

Theoretische bespiegelingen, die hij tussen 1908 en 1916 zou publiceren, schraagden zijn nieuwe kunstpraktijk. In zijn op mathematische verhoudingen gegrondveste esthetica verbond hij het schone met het goede. Met zijn kunst en kunstopvatting sloot hij, zoals nog zal blijken, bewust aan bij een classicistische traditie in de West-Europese kunst. Rolmodel waren niet meer succesvolle tijdgenoten als Mesdag, maar een kunstenaar als Leonardo da Vinci.

II

De regels van de kunst 1907-1916

Nadat Van Konijnenburg zijn artistieke ontwikkeling in 1907 had vastgelegd ten behoeve van Plasschaerts *Studies en gegevens over schilderkunst*, bracht hij vrijwel gelijktijdig zijn uitgangspunten naar buiten in twee gepubliceerde lezingen: *Het wezen der schoonheid* en *De waarde der impressionistische schilderkunst*. *Ethiek en aesthetiek* (beide uit 1908).[164] *Het wezen der schoonheid* bevat vooral praktische wenken op het gebied van de esthetiek; Van Konijnenburg gaat hier in op vlakverdeling, lijnvoering en kleurgebruik met het oog op de realisatie van harmonie. *De waarde der impressionistische schilderkunst* gaat, zoals de ondertitel aangeeft, vooral over de band tussen esthetiek en ethiek. Twee jaar later zou hij in *Karakter der eenheid in de schilderkunst* de wereld- en levensbeschouwing ontvouwen waaraan zijn denkbeelden over kunst waren ontsprongen. In het luxueus uitgevoerde *De aesthetische idee*, persklaar in 1915, gepubliceerd in 1916, vatte hij ten slotte zijn kunsttheorie en -praktijk samen. Hij had daarbij steeds de schilder- en tekenkunst in gedachten.[165]

Van Konijnenburg maakte met zijn geschriften duidelijk waar hij stond in de traditie van de beeldende kunst en ten opzichte van zijn tijdgenoten, hoewel hij in de hierboven genoemde publicaties geen namen noemt.[166] Hij distantieerde zich van het impressionisme: 'Impressionisme en kunst met aesthetische idee, zijn twee tegenovergestelde polen.'[167] Dat begrip associeerde hij vooral met de schilders van de Haagse School en hun navolgers. In *De waarde der impressionistische schilderkunst* laakte hij het niet-geestelijke, materialistische karakter van de impressionistische kunst, dat hij in verband bracht met algemene omstandigheden die in de negentiende eeuw in Europa heersten. De impressionistische kunst was voortgekomen uit een maatschappij die beheerst werd door het technisch intellect, dat primair gericht was op verbetering van de materiële bestaansvoorwaarden. Ze was echter wel een noodzakelijke fase geweest om tot het idealisme te komen. Dankzij het onderzoek van de impressionisten naar de werking van kleur waren de middelen verbeterd om de ideeën gestalte te geven.[168] Dat vormde 'de waarde der impressionistische schilderkunst'. In Van Konijnenburgs opvatting van het

---

[164] Van Konijnenburg 1908b en 1908c. De lezing over *Het wezen der schoonheid* had Van Konijnenburg in zijn atelier voor een klein gehoor van bevriende kunstenaars en kunstliefhebbers gehouden op 18 februari 1908, in maart gevolgd door *De waarde der impressionistische schilderkunst*.

[165] Zijn opvattingen over de beeldende kunst in relatie tot de bouwkunst formuleerde hij in hoofdstuk 19 en 20 van *De aesthetische idee* (Van Konijnenburg 1916, 243-248 en 251-255), en in een lezing voor de Haagsche Kunstkring in 1921 (MS Van Konijnenburg 5, 1921, en MS Van Konijnenburg 6, 1921). Hierop kom ik terug in het vijfde hoofdstuk.

[166] Wanneer hij over tijdgenoten schreef, waren het gelegenheidsstukken. Zo schreef hij over Jan Toorop ter gelegenheid van diens zestigste verjaardag in 1918 (Van Konijnenburg 1918), over Alexander Schilling voor diens vriendenboek (Van Konijnenburg 1937) en over Karel de Bazel, H.P. Berlage en Richard Roland Holst bij hun overlijden in respectievelijk 1923, 1934 en 1938 (Van Konijnenburg 1923; Van Konijnenburg 1934; Van Konijnenburg 1939a). Alleen voor Kasper Niehaus maakte hij een uitzondering door een bespreking aan diens *Levende Nederlandsche kunst* te wijden (Van Konijnenburg 1942).

[167] Van Konijnenburg 1908c, 10.

[168] Van Konijnenburg 1908c, 23, 45.

cyclische verloop van de geschiedenis was de komst van een nieuwe bloeiperiode – 'kunst ter wille van de aesthetische idee'[169] – slechts een kwestie van tijd geweest.

Met nadruk profileerde Van Konijnenburg zich in zijn geschriften als kunsttheoreticus en niet als kunstcriticus. Enerzijds dienden zijn geschriften om zijn kunstpraktijk te legitimeren, anderzijds om zichzelf te afficheren als een 'pictor doctus', een geleerde schilder die in staat was een eigen kunsttheorie te ontwikkelen, dit in tegenstelling tot de onontwikkelde kunstenaar die zich zonder enige zelfkritiek uitsluitend door zijn natuurlijke aanleg laat leiden.[170] Het zou hem onderscheiden van de impressionisten, die liever schilderden dan theoretiseerden. Zijn geleerdheid etaleerde Van Konijnenburg in *De aesthetische idee* door kwistig met Latijnse titels te strooien, die hij sindsdien ook vaker aan zijn werken zou geven.[171] Hiermee accentueerde hij de exclusiviteit van zijn kunst en onderscheidde hij zich van andere schrijvende kunstenaars als Richard Roland Holst en Theo van Doesburg.[172] In de behoefte zijn kunstpraktijk met zijn geschriften te legitimeren en zich tevens te onderscheiden van zijn kunstbroeders lijkt hij meer op Piet Mondriaan, die vanaf 1917 – op nog latere leeftijd – met hetzelfde oogmerk over kunst begon te schrijven en zijn geschriften eveneens vrijwel exclusief aan zijn eigen denkbeelden over kunst wijdde.[173] Dat Van Konijnenburg, naast zijn activiteiten op vele terreinen van de beeldende en toegepaste kunst, ook toneelstukken schreef – *Schoonheid en duivel* ter opluistering van het zestigjarig bestaan van Pulchri Studio in 1907 en *Waarheid en Chimère* voor de Haagsche Kunstkring in 1908-1909 – voegde nog een dimensie toe aan zijn toch al veelvormig kunstenaarschap.

In zijn publicaties bood Van Konijnenburg een afgewogen mengeling van recepten en concepten. Praktische wenken voor de uitvoering van een goed kunstwerk staan naast meer filosofische bespiegelingen over het wezen en de functie van kunst. Zij waren bedoeld om zijn eigen kunstpraktijk te verantwoorden met een weldoordachte theorie, iets wat de voorgangers tegen wie hij zich nu afzette niet hadden gehad. Daarnaast dienden zij om anderen te helpen intellectueel greep te krijgen op wat kunst zou moeten zijn. Die anderen waren dan in de eerste plaats collega-kunstenaars die net als hij een alternatief zochten voor de nogal willekeurige – want aan de toevallige schikking van de natuur onderworpen – manier van werken van de impressionisten, en de leerlingen aan wie hij op zijn atelier les gaf. Maar ook de kunstminnende leken rekende hij tot zijn lezers, zo blijkt uit de opdracht van *Het wezen der schoonheid*, waarin hij zich expliciet tot beiden, de kunstenaar én de kunstminnaar, richtte. Het gehoor van zijn eerste lezing was samengesteld uit beide categorieën, maar met een meerderheid van kunstenaars. Hij maakte wel meteen duidelijk dat niet iedereen die penseel of beitel hanteert zich kunstenaar mag noemen, en dat niet ieder die wel eens een doekje koopt een kunstminnaar is. Kunstenaar is hij, 'die gezegend [is] met een gemoed, waarin het bevredigen van den schoonheidszin een hartstocht is, [...] bij wien het schoonheidsideaal de kern van [zijn] levensbeschouwing siert en die niet rust, voordat [hij] de toevallige schikking der natuur naar [zijn] smaak [heeft] gewijzigd, in overeenstemming gebracht met [zijn] schoonheidsgevoel, en die ter wille van dit streven

---

[169] Van Konijnenburg 1908c, 6.

[170] Zie voor het concept van de 'pictor doctus' Emmens 1979, 41-48.

[171] P.C. Boutens vertaalde voor hem de titels in het Latijn, zie N. van Konijnenburg-Kempers, 'P.C. Boutens en Willem van Konijnenburg', typoscript oktober 1943, HDNP, Boutensdocumentatie, inv.nr. A2410.

[172] R.N. Roland Holst schreef van 1890 tot 1914, eerst onder het pseudoniem Willem du Tour en vervolgens onder zijn eigen naam, kunstkritieken voor *De Amsterdammer.* Zie voor een lijst van zijn geschriften Tibbe 1994, 433-444. Theo van Doesburg startte zijn kritische carrière in 1912 in *Eenheid*, zie voor een lijst van zijn publicaties Hoek 2000, 748-768.

[173] Zie voor Piet Mondriaan als pictor doctus Van Uitert 2005, 38-39; voor een lijst van Mondriaans geschriften J. Joosten , 'Catalogue of the published writings', in Joosten en Welsh 1998, deel 2, 506-517.

arbeidt met hart en ziel, zoo dat [hij] geen opoffering of plichtsgevoel, maar toewijding eert'. De kunstminnaar typeerde Van Konijnenburg als iemand 'die rijkdom kent, omdat [zijn] hart in reine liefde bevrediging vindt en schoonheid zoekt tot der liefde verheerlijking, [...] die de kunst in het leven lief heeft gelijk eene bloem in de weide'.[174]

Deze verheven taal heeft Van Konijnenburg in kunsthistorisch Nederland de reputatie bezorgd van onleesbaar auteur. Dat is niet zonder grond. Zijn zinsbouw is gekunsteld. Bepaalde woorden worden min of meer als technische termen gebruikt, maar in wisselende betekenis, zonder dat door de context goed duidelijk wordt wat de term in een bepaalde passage nu precies betekent. Soms ontbreekt die context. Passages uit het manuscript van *De aesthetische idee*, dat voor zover dat nu nog kan worden beoordeeld als een lopend betoog is opgesteld, plaatste hij, uit hun context gerukt, in de gedrukte versie als aforismen in betrekkelijk willekeurige volgorde onder elkaar.[175] Hij verzuimde ook elders regelmatig aan te geven wat het verband is van bepaalde kwesties die hij aanroert met het grotere geheel. Vooral wanneer hij ingaat op wat naar zijn mening kunst behoort te zijn, wat haar object, haar vorm, haar functie, wordt hij nogal eens obscuur. Bovendien spreekt hij nooit anders dan op apodictische toon, wat al gauw gaat irriteren. Hij formuleert eisen waaraan kunst moet voldoen om schoon te zijn, en presenteert die eisen niet als een persoonlijke mening, maar als een objectief gegeven, een wet. Argumenten worden nauwelijks gegeven.

Van Konijnenburg heeft het zijn lezers vermoedelijk met opzet niet makkelijk gemaakt. Kunst was immers in zijn ogen een exclusieve aangelegenheid. Zoals in het volgende hoofdstuk over zijn maatschappijbeeld en zijn opvatting van de rol van de kunstenaar in de samenleving naar voren zal komen, diende zijn kunst voor hemzelf en voor zijn bewonderaars in belangrijke mate als middel om zich sociaal te onderscheiden. Hij had er geen baat bij zijn denkbeelden zo te verwoorden dat zij voor een grote groep mensen toegankelijk waren. Toch werkt dit granieten proza in zekere zin ook fascinerend. Wie zich niet laat afschrikken door zijn taal en de moeite neemt door te dringen tot wat hij zegt, kan moeilijk anders dan bewondering voelen voor de doorwrochtheid van zijn levens- en kunstbeschouwing, zeker als men bedenkt dat hij de middelbare school niet heeft afgemaakt.

Dit hoofdstuk gaat over de kunstopvatting van Van Konijnenburg zoals die uit zijn publicaties naar voren komt en in zijn werk vorm krijgt. Over het algemeen loopt bij hem de theorie op de praktijk vooruit.

HET GOEDE, HET SCHONE EN HET WARE

Toen Van Konijnenburg in 1908 met zijn opvattingen naar buiten trad, was dat, als we hem mogen geloven, het resultaat van een jarenlange studie op verschillende terreinen van de filosofie: esthetica, ethiek en logica. Over de aard van de bronnen die hij gebruikte voor zijn filosofische studies, geven de bewaard gebleven documenten geen uitsluitsel. Uit die tijd rest slechts één notitieboekje, dat een uittreksel bevat van *Het wezen der kennis. Een leesboek der logika* (tweede druk 1867) van Cornelis Opzoomer.[176] Deze Utrechtse hoogleraar

[174] Van Konijnenburg 1908b, 3.

[175] MS Van Konijnenburg 2, 1915, passim (De bladen van dit manuscript liggen inmiddels niet meer op volgorde.); Van Konijnenburg 1916, passim.

[176] Op pagina 9 van zijn aantekenboekje noteerde Van Konijnenburg zijn bron: 'Het wezen der kennis van mr. C.W. Opzoomer' (RKD, archief Willem A. van Konijnenburg). Op de eerste bladzijde schreef hij: 'zevende aflevering 1901 Juli'; er hebben dus nog ten minste zes andere 'afleveringen' bestaan. Waarom alleen deze bewaard is gebleven, is niet duidelijk: misschien werd dit boekje over het hoofd gezien bij de schifting van zijn papieren of kende hij bijzondere waarde toe aan de inhoud ervan. Het is in ieder geval wel duidelijk dat hij met belangstelling kennis heeft

wijsbegeerte heeft gepubliceerd op alle drie de terreinen die Van Konijnenburg opsomt: logica (*Het wezen der kennis*), ethiek (*Het wezen der deugd*, Leiden 1848) en esthetica (in *Het wezen der kennis* en in twee exclusief aan kunst gewijde publicaties, het artikel 'De kunst uitdrukking der waarheid', verschenen in 1848,[177] en *Het wezen en de grenzen der kunst,* Leiden 1875).

De gedachte dat esthetica en ethiek met elkaar, en met de logica, verbonden zijn, heeft een lange geschiedenis. Zij zijn de wetenschappen die een waarde tot object hebben: het schone, het goede en het ware. De eerste twee werden vaak in zekere zin gelijkgesteld;[178] soms werd de identificatie uitgebreid met het ware: wat schoon is, is ook goed en waar; wat goed is, is ook waar en schoon; en wat waar is, is ook schoon en goed. Binnen de filosofie werd vooral in de platoonse traditie de samenhang tussen de drie benadrukt. In Plato's *Symposium* betoogt Diotima hoe iemand van liefde voor een mooi lichaam kan opklimmen tot het schouwen van geestelijke schoonheid; wie zover is gekomen dat hij 'de eigenlijke goddelijke schoonheid in haar ene gedaante' (dat is de idee van het schone) ziet, ontwikkelt ook morele kwaliteit en handelt moreel goed.[179] Doordat schoonheid in concrete objecten de geest prikkelt om te stijgen tot het schouwen van de idee van het schone en van de andere ideeën, voert zij ook tot waarheid, want het rijk van de ideeën is het domein van de waarheid.

Dat ook Opzoomer een verband aannam tussen het schone en het ware, blijkt impliciet al uit de titel van zijn artikel 'De kunst uitdrukking der waarheid'. In *Het wezen der kennis* onderschrijft hij de opvatting dat het schone en het goede, kunst en zedelijkheid, nauw samenhangen: 'Want al is het schoone niet om de deugd, toch voert het tot de deugd. Juist daarom kan de ware kunst niets voortbrengen, wat met de zedelijkheid in strijd is. Zij wil niet afhangen van de deugd, maar wil haar de hand reiken. Niet haar slaaf wil ze zijn, maar wel haar vrije bondgenoot.'[180]

De gedachte dat er een nauw verband bestaat tussen het schone en het goede, behoort tot de kern van Van Konijnenburgs opvatting van kunst en het kunstenaarschap. Ethiek en esthetiek zijn niet alleen onlosmakelijk met elkaar verbonden, zij inspireren elkaar ook. Of hij tot deze opvatting is gekomen door het lezen van Opzoomer is niet meer vast te stellen. Het gaat hier, zoals gezegd, om een oude gedachte, en mogelijk kende hij deze al vanuit een andere bron, bijvoorbeeld uit de populaire schoonheidsleer van Johannes van Vloten. Deze stelt in zijn *Nederlandsche aesthetika* eveneens dat kunst de beschouwer door schoonheid ontvankelijk moet maken voor morele verheffing.[181]

Om de verhouding tussen kunst en zedelijkheid uit te drukken, maakte Van Konijnenburg in *Het wezen der schoonheid* gebruik van een beeld: 'De bloem van het leven, de kunst, wordt op het gebied der moraal geboren en de ethische aandoeningen worden door de aesthetische ten hemel gevoerd. Het doel der schoonheid en van de middelen der techniek

---

genomen van de wijsgerige inzichten van Opzoomer. Vermoedelijk kende hij ook andere geschriften van deze destijds veelgelezen filosoof.

[177] C.W. Opzoomer, 'De kunst uitdrukking der waarheid', *Kunstkronijk* 9 (1848), 57-62, opgenomen in Opzoomer 1887, 3-28.

[178] Het Griekse woord 'kalos' betekent onder meer 'mooi', maar wordt ook gebruikt voor '(moreel) goed'.

[179] Zie *Symposium* 210-212a, in de vertaling van G. Koolschijn, *Sokrates' leven en dood*, Amsterdam 1996, 55-57.

[180] Opzoomer 1867, 82.

[181] 'Wel heeft de kunst ongetwijfeld haar eigen onafhankelijk en zelfstandig doel, wil zij niet zedepreêken, maar door schoonheid verrukken; hoe treffender en volkomener zij echter dat doel bereikt, des te meer stemt zij ook de gemoederen tot ontvankelijkheid voor 't zedelijke, in den hoogeren zin van 't woord.'; Van Vloten 1881-1882, deel I, 131-132.

is, zich zoo weinig mogelijk te doen gelden. Gelijk een stengel de bloem heft, draagt een kunstwerk zijn ethischen inhoud.'[182] Van Konijnenburg was kennelijk gehecht aan dit beeld van de kunst als de bloem van het leven. Het wordt in zijn werk geïllustreerd in voorstellingen van een figuur die een bloem in zijn handen koestert of die met zijn hoofd naar een bloem neigt (cat. 169 en 232). Het kunstwerk zelf heeft zowel een esthetisch als een ethisch aspect: dat ethische zit namelijk niet alleen in de voedingsbodem van de plant, maar maakt ook de inhoud van de bloem uit. Kunst bevordert de ethische gevoeligheid van de beschouwer. Daartoe is zij in staat, tenminste als de beschouwer daar ontvankelijk voor is, door de esthetische werking die zij heeft. Het kunstwerk is een voorwerp van schoonheid en die schoonheid heeft de kunstenaar in zijn werk gerealiseerd door de natuur te tonen zoals die in haar wezen is, ontdaan van alles wat toevallig is (met andere woorden: geabstraheerd, tot op zekere hoogte vergeestelijkt), en verrijkt met de persoonlijke visie van de kunstenaar.

Het schoonheidsgevoel van de kunstenaar, waarin het kunstwerk zijn oorsprong heeft, en de schoonheidsliefde van de kunstminnaar, die bevrediging vindt in het zien van het kunstwerk, hebben het streven naar harmonie gemeen: de toestand waarin de mens eenheid ervaart met de wereld om zich heen, met het oneindige. Dat is de ethische grond van de kunst. De aanschouwing van de gewijzigde werkelijkheid in het kunstwerk geeft het welbehagen dat de ervaring van harmonie is, en die ervaring van eenheid met de wereld, met het oneindige, verheft de mens en voert zijn ethische aandoeningen als het ware ten hemel: 'De liefde, zij doet verheerlijken. De verheerlijking heeft de schoonheid tot kleed. Kunst moet een symbool zijn van het goddelijke, dat wij bewonderen, van hetgeen ons met liefde vervult. Ethiek en aesthetiek bouwen de kunst. In den geest zijn zij samen één.'[183]

'Het goddelijke' staat hier voor het hogere in het algemeen. Later spreekt Van Konijnenburg wel eens van 'Gods liefde', wat het beeld van een persoonlijke God oproept; in deze jaren van grootste schrijfactiviteit gebruikt hij echter alleen onpersoonlijke termen als 'het goddelijke'. Van huis uit was hij Nederlands hervormd, maar in het bevolkingsregister van Den Haag is deze geloofsovertuiging op enig moment doorgestreept en vervangen door 'geen'. Voor zover bekend heeft hij ook nooit aansluiting gezocht bij een van de alternatieve levensbeschouwelijke verenigingen die destijds zo floreerden. Op de vraag van een journalist of hij theosoof was, antwoordde hij: 'Neen, ik heb theosofie gestudeerd, zooals ik zooveel bestudeerd heb, het is mij wel niet onaangeroerd voorbijgegaan.'[184] Hij was 'angehaucht' misschien, maar geen aanhanger.

Hoewel het dandy-achtige voorkomen van Van Konijnenburg en een enkel citaat uit zijn geschriften buiten zijn context wel die indruk zouden kunnen wekken, was hij geen onversneden estheticist volgens het beginsel van l'art pour l'art. Noemt Van Konijnenburg bijvoorbeeld een kunstenaar 'een priester in de tempel van de schoonheid', een opvatting die in het volgende hoofdstuk wordt besproken, dan heeft 'schoonheid' een meer dan louter esthetische betekenis. Kunst dient immers een doel buiten zichzelf: 'Alzoo is doel der kunst, het mystische zijn of het verheven wezen der harmonie te doen voelen, dat zelfbewustzijn of levensvrijheid is. En in deze koninklijke sfeer zal de kunst zich niet tot dienstbaarheid vernederen, maar van een ieder liefdevollen eerbied eischen en den kunstenaar verplichten

[182] Van Konijnenburg 1908b, 3.

[183] Van Konijnenburg 1908b, 8.

[184] Chr. Colson, 'Willem van Konijnenburg', 10 februari 1928, herkomst onbekend, RKD, persdocumentatie Willem A. van Konijnenburg. Van Konijnenburg is geen lid geweest van de Theosofische Vereeniging. Met dank aan Marty Bax voor deze mededeling.

tot volledige overgave en toewijding, tot vroom priesterschap in heiligen eeredienst.'[185] Uitdrukking geven aan de schoonheid bleef niet beperkt tot zijn werk. Van Konijnenburg maakte dat, zoals in het volgende hoofdstuk blijkt, tot doel van al zijn handelen.

Kunst, zoals Van Konijnenburg die goed dunkt, komt voort uit een levenshouding en -praktijk waarvan mystiek, de ervaring van het goddelijke, de kern vormt. Wat daaronder verstaan moet worden, zal in de bespreking van enkele, in zijn geschriften steeds terugkerende begrippen duidelijk worden. Daarbij wordt geen onderscheid gemaakt tussen zijn publicaties. Nadat Van Konijnenburg zijn uitgangspunten in 1908 had geformuleerd, hebben zijn denkbeelden over kunst geen wezenlijke veranderingen meer ondergaan.

Realiteit en idealiteit

Het bewustzijn heeft een uiterlijke grens in de zinnelijkheid (de zintuiglijke waarneming die betrekking heeft op het stoffelijke aspect van het zijn[186]) en een innerlijke grens in de geestelijkheid (het denken dat zich richt op het onstoffelijke aspect van het zijn). Het kan verkeren in twee sferen, de sfeer van de realiteit (de wereld van ruimte en tijd, het chaotische) en de sfeer van de idealiteit (het kosmische, de harmonie).[187] Wat het bewustzijn in de sfeer van de realiteit ervaart als tegenstelling (stof-geest, subject-object, ik-ander, enz.), beleeft het in de sfeer van de idealiteit als harmonie. Omdat idealiteit, het bewustzijn van eenheid, boven realiteit, het bewustzijn van veelheid, staat, moet een mens ernaar streven dat hij zelf in die sfeer van idealiteit geraakt, en, zo mogelijk, anderen op hun weg daarheen hulp biedt.

Liefde, contemplatie, harmonie

Er zijn drie hoofdstadia in deze ontwikkeling: liefde, contemplatie en harmonie.[188] Iets trekt iemands aandacht; liefde wordt gewekt en zij voert de aandacht van het subject weg van de veelheid in de verschijning van het object naar de eenheid van het wezen ervan. Contemplatie bestaat in een tot eenheid brengen van de veelheid van zintuiglijke indrukken.[189] (Van Konijnenburg visualiseerde deze geestesgesteldheid bij voorkeur in een frontaal weergegeven kop zonder enige expressie en met gesloten ogen [vergelijk 80 en 226].) Door samenvatting en uitsluiting van indrukken wordt de veelheid van aandoening tot eenheid van aandoening gebracht: de liefde is contemplatie van het innerlijke en ervaring van harmonie geworden. Liefde wil het geschouwde verheerlijken en drijft aldus tot daden. Zo'n daad van verheerlijking (wat bijvoorbeeld het maken van een kunstwerk is), leidt anderen, die dat waarnemen en begrijpen, tot dezelfde ontwikkeling: liefde wordt gewekt door en voor de daad of het product ervan, wat vervolgens tot contemplatie en harmonie leidt. Het resultaat, ervaring van harmonie bij andere mensen, versterkt vervolgens de harmonie in de samenleving. Daarin ligt volgens Van Konijnenburg de maatschappelijke functie van de kunst.

---

[185] Van Konijnenburg 1916, 43.

[186] Van Konijnenburg doelt met 'zinnelijkheid' eerder op zintuiglijke waarneming dan op sensualiteit (de gevoeligheid voor zintuiglijke indrukken en meer speciaal de gesteldheid op genot gewekt door zintuiglijke indrukken). Hij gebruikt de term immers in oppositie tot 'intuïtief schouwen' (terwijl van een oppositie sensualiteit-ascese nergens sprake is). De empirische connotatie schijnt te overheersen in een passage als deze: 'Kunnen en weten, verlustiging in veelheid der gevoeligheden, zinnelijkheid voerend naar verstandelijkheid of wetenschap [...].'; Van Konijnenburg 1916, 10. Maar twijfelachtig is de betekenis in een passage op dezelfde pagina: 'De aesthetische wijsheid, diep begeeren en eind van elk begeeren, boven zinnelijkheid en verstandelijkheid verheven, beleeft in door intuïtie geopenbaarde harmonie, de extase der zegevierende heiligheid.'

[187] Zie voor de begrippen 'realiteit' en 'idealiteit' en hun onderlinge verhouding Van Konijnenburg 1916, 17-26.

[188] Van Konijnenburg 1910, 17-18.

[189] Ibidem, 44.

Ethiek en esthetiek

De weg die leidt tot verheffing van het bewustzijn uit de sfeer van de realiteit in die van de idealiteit, is tweevoudig: ethiek en esthetiek. Samen zijn ze één, waarbij het ethische door het esthetische wordt omvat en voltooid.

De ethiek is bij Van Konijnenburg allereerst levensleer. Zij stelt ieder mens het levensdoel voor ogen: zelf de harmonie te ervaren – harmonie van het ik met de omringende wereld, maar ook harmonie van het ik met andere mensen – en ertoe bij te dragen dat anderen die harmonie ook ervaren, wat op het sociale vlak een verinniging van de gemeenschap tussen mensen met zich meebrengt. In een lezing van 1923 bracht Van Konijnenburg naar voren dat, terwijl anderen de keuze hebben tussen het bijdragen aan de harmonie of de disharmonie, de kunstenaar voorbeschikt is het eerste te doen.[190] Daarnaast is de ethiek, in de nu meer gebruikelijke betekenis, de leer van goed en kwaad, deugd en ondeugd in de wijze waarop mensen, onderweg naar hun levensdoel, omgaan met elkaar en met zichzelf. Het ethische omvat ten slotte tevens de gemoedssfeer, het geheel van emoties die van invloed zijn op het menselijk handelen en het intermenselijke verkeer. Deze drie facetten van het ethische maken de ethische inhoud van het kunstwerk uit, de eerste in het verwezenlijken van harmonie, de tweede in de presentatie van zegevierende deugd en de derde in het overbrengen van een bijzondere gemoedsstemming opgaand in een algemeen gevoel van harmonie.

De esthetiek omvat de smaak, die door de eigenheid, dat wil zeggen de eigen persoonlijkheid, de originaliteit, van het individu wordt bepaald. Zij omvat in zekere zin ook de ethiek en het geloof: 'Het aesthetische niet eerbiedigen leidt tot onzedelijkheid en brengt de zinnelijke en geestelijke liefde naar sensualiteit en dogmatiek, keert den waardigen deemoed in de vernederende eerzucht, de heldhaftigheid in oorlogszucht en moordlust, doet heerschkunst in heerschzucht ontaarden, toewijdingsvolle dienstbaarheid in vreesachtige slaafschheid, drijft den voor het bestaan noodzakelijken wensch naar geld, naar geldzucht, ja, verkeert alle deugd in ondeugd.'[191] Esthetiek behelst dus meer dan schoonheid en kunst. 'Schoonheid' heeft niet alleen esthetische betekenis ('esthetisch' in beperkte zin), de term is ook van toepassing op zedelijke voortreffelijkheid. Daarnaast wordt, volgens de eerder genoemde platoonse traditie die het schone, het goede en het ware met elkaar verbindt, schoonheid door Van Konijnenburg omschreven als 'de heldere spiegel der waarheid'.[192]

---

[190] 'Zoekende naar den grond van het gebeuren rest ons niets anders dan te kiezen: – te gelooven aan een kosmisch of aan een chaotisch wereldbesluit – alzoo te komen tot de eindvraag: Leidt de gang der wereld naar het kosmische of naar het chaotische? Ziet, op deze tweesprong ligt uwe conceptie als mensch – of ge zult zijn actief of passief of ge zult zijn opbouwer of slooper – alzoo idealist of fatalist – of ge in de toekomst zult medewerken aan de harmonie of aan de disharmonie. Voor den kunstenaar staat geen keuze open. Hij is kunstenaar door de onweerstaanbaar hem opgelegden drang, de richting der wereld te zien gaan naar de oplossing van een kosmisch wereldbesluit, naar de harmonie. Ieder, die zijn levensovertuiging grondt op datzelfde geloof zal met het kunstenaarstemperament ten nauwste verbonden wezen. Ik voor mij geloof alzoo, dat het chaotische zich noodwendig in het kosmische moet oplossen. [...] Het is de tegenstelling [tussen het kosmische en het chaotische] die ons al duidelijker het levensdoel doet zien. De harmonie van het leven, zie hier ons doel!'; MS Van Konijnenburg 7, 1923, pp. 7-9. De betekenis die Van Konijnenburg hier geeft aan 'kosmisch' steunt op de betekenis die het Griekse woord 'kosmos' heeft: orde.

[191] Van Konijnenburg 1916, 36-37. Vergelijk 230-231, waar gesproken wordt over de 'strijd tegen alle zaken in den samenleving, die de aesthetische ontwikkeling beletten, en daarom onzedelijk zijn. En deze zaken zijn vele en zoozeer moeilijk te vinden, omdat het begrip "zedelijk", wanneer het leven zich niet in de aesthetische idee wil volmaken, gevormd en vervormd wordt naar eigen zelfzucht; want slechts het aesthetische is opofferende liefde'. Ibidem, 232: 'In het aesthetische streven is de juiste maatstaf der zedelijkheid te vinden […]'.

[192] Ibidem, 9.

Esthetiek en ethiek zijn één in het doel waarnaar zij beide wijzen: de realisatie van harmonie. In de ervaring van de harmonie openbaart zich de eenheid van het schone, het goede en het ware. Hier spreekt 'de stem van goddelijke alheid'.[193]

Elk streven naar de ervaring van deze harmonie kan esthetisch genoemd worden, dus niet alleen dat streven dat verband houdt met het maken, en beschouwen, van kunst: 'Het aesthetische in het leven bepaalt zich dus niet alleen tot de geestesproducten of kunstwerken; deze zijn de kroon van een omvangrijk aesthetisch streven of levensbewustzijn. Daar alle werken, in wijze van leven, moraal en levensmogelijkheid vastgelegd, volledigheid van leven tot doel hebben, kan alle arbeid direct of indirect in betrekking tot het aesthetische betracht worden. […] Zoo behooren dus niet alleen zij, die kunstwerken scheppen, de kunstenaars, tot de aesthetisch handelenden, maar ieder, die het leven naar zijn wezen, dat is corporeel, intellectueel en ideëel volledig wil maken; en de kunst zal de beëindiging van dit streven zijn.'[194]

Aangezien het esthetische in zekere zin dus ook het ethische en het mystieke omvat, stelt Van Konijnenburg dat 'alleen het aesthetische als algemeene levenszin het doel in zichzelf mag stellen'.[195]

De esthetische idee

Esthetiek krijgt haar beslag in de ontwikkeling van de esthetische idee, die op haar beurt uitdrukking kan vinden in kunst.[196] Als product van de esthetische leer omvat de esthetische idee de smaak, maar ook de moraal, en zelfs het geloof. Zij is de in de geest bestaande schone vorm, die als een maatstaf kan functioneren en als zodanig het kunstwerk mede bepaalt: 'De aesthetische idee is [...] de vorm, welke het menschelijk karakter, onze eigenheid, de wezenlijke originaliteit, de menschelijke natuurlijkheid symboliseert, en zal door alle tijden levensvatbaarheid hebben, daar dezelfde menschelijke natuurlijkheid het leven blijft beheerschen.'[197]

De esthetische idee is persoonlijk, omdat zij het stempel draagt van de persoonlijkheid, de eigenheid, van het individu dat haar in zijn bewustzijn heeft. Maar zij is dat slechts tot op zekere hoogte. Verschillende tijden kennen immers verschillende esthetische ideeën, sommige kennen er geen. De esthetische idee is als maatstaf tot op zekere hoogte tijdgebonden (en niet geheel persoonsgebonden). Zij varieert naar tijd, omdat de factoren die zij omvat en mede bepaalt en die op hun beurt haar mede bepalen, zoals moraal en geloof, in verschillende tijden andere vormen aannemen en in andere combinaties optreden. Zij is evenwel niet volledig tijdgebonden. De kunstenaar kan immers naar andere tijden en esthetische ideeën omzien en hij kan zijn eigen tijd vooruit zijn. De grote kunstenaar behoort tot de scheppers van de komende tijd. In *De waarde der impressionistische schilderkunst* merkte Van Konijnenburg hierover op: 'Groote kunstenaars leven in tijden, welke het hoogtepunt van de volgenden *uit hen voortkomende*, maatschappij, gemeenschap voorafgaan; zij kunnen niet tevreden zijn met de beschaving hunner tijdgenooten en nooit

---

[193] Ibidem, 70.

[194] Ibidem, 40 en 41.

[195] Ibidem, 36.

[196] 'De aesthetische idee' was een geliefde uitdrukking van de Nederlandse aanhangers van Hegel. Zie onder meer G.J.P.J. Bolland, *Aesthetische geestelijkheid. Proeve van spraakleer omtrent schoonheid en kunst*, Leiden 1907, 13, 15, 52, 53, 56, 57; A. Pit, 'De overgang van "Gothiek" tot "Renaissance" en van realisme tot idealisme', *Tijdschrift voor Wijsbegeerte* 1 (1907), 342-371 en 'De Ontwikkeling van de Aesthetische Idee in de 16e, 17e en 18e eeuw', ibidem 3 (1909), 26-54; Julius de Boer, 'Aesthetica, stelsel der schoone idee', ibidem 2 (1908), 1-74, speciaal p. 35.

[197] Van Konijnenburg 1908c, 44.

algemeen begrepen worden.'[198] In *De aesthetische idee* heet het: 'Zoo geeft de aesthetische idee stijl aan leven, samenleving en maatschappij, en wordt de kunst niet door haren tijd, maar de tijd door den kunstenaarsgeest der menschheid geïnspireerd.'[199] In aansluiting hierop claimde Van Konijnenburg, zoals in het volgende hoofdstuk zal worden besproken, in de samenleving voor de kunstenaar de rol van geestelijk leider.

De esthetische idee dient de benadering van het levensdoel, waarnaar zowel ethiek als esthetiek wijst: 'De aesthetische idee doet het verborgen mystische leven aanvoelen, dat door zijne verborgenheid onbepaald is. Deze algemeenheid of onbepaaldheid wordt in het kunstwerk, in de persoonlijke uiting, aan bepaaldheid of bijzonderheid gebonden.'[200]

Originaliteit

Originaliteit is de kern van de persoonlijke smaak, de esthetische idee en het kunstwerk.[201] Al bij de verwerking van zintuiglijke indrukken door het bewustzijn is originaliteit in het geding. Hierbij immers speelt de persoonlijkheid van de waarnemer een meer of minder modificerende rol, naar gelang deze persoonlijkheid een meer of minder eigen karakter heeft. Wie beschikt over een sterke persoonlijkheid, een uitgesproken eigen karakter, ondergaat de buitenwereld op een hem eigen, originele wijze en drukt ook op dat wat hij van zijn innerlijke beleving naar buiten brengt, het stempel van zijn bijzondere eigenheid, dus van originaliteit: 'Hoe sterker de eigenheid, hoe geringer de invloed der zinnen. De krachtsverhouding van deze twee gevoelssferen bepaalt het type van ons karakter.'[202] Wie daarentegen een duidelijk eigen persoonlijkheid mist, ondergaat de indrukken van de buitenwereld op de wijze waarop een ieder ze ondergaat die evenmin over eigenheid beschikt: de indruk zal niet of nauwelijks gemodificeerd worden: 'Wanneer de eigenheid zwak is, heerscht de indruk der zinnen.'[203] De voortbrengselen van zo iemand zijn verstoken van originaliteit.

De originaliteit van een kunstenaar komt vooral naar voren in de wijze waarop de samenstellende factoren van het kunstwerk worden gecombineerd ter verwezenlijking van eenheid. Oorspronkelijkheid in de emotie die in het werk is uitgedrukt, in het motief dat tot onderwerp is gekozen, in de mathematische figuur die ten grondslag is gelegd aan de compositie, in de stof waarmee is gewerkt, is, vergeleken met deze originaliteit in de wijze van combineren, van ondergeschikt belang.

Originaliteit sluit het gebruik van dezelfde motieven en vormen niet uit, integendeel: 'Evenals dezelfde stof in de verschillende kunstuitingen gebruikt wordt, zullen dezelfde mathematische figuren en dezelfde voorstellingen gevolgd worden. Het is eene dwaling in het gebruik van dezelfde mathematische figuur of dezelfde voorstelling eene imitatie of gebrek aan originaliteit te zien, eene dwaling, die de ontwikkeling belemmeren kan.'[204] Hiermee legitimeerde Van Konijnenburg zijn beperkte beeld- en vormidioom, dat hij bovendien soms van anderen had overgenomen.

De oorspronkelijkheid van groot artistiek talent is voornamelijk een vrucht van liefdevolle aandacht, van esthetische liefde, 'die bijzondere aanleg van de ziel, een gesteldheid, die reeds voor de ontmoeting aanwezig is en in gelijke mate met eerbied, medegevoel en

---

[198] Ibidem, 12 (mijn cursivering).

[199] Van Konijnenburg 1916, 46.

[200] Ibidem, 235.

[201] Zie voor het begrip 'originaliteit' Van Konijnenburg 1908c, 7-9; Van Konijnenburg 1916, 237-242.

[202] Van Konijnburg 1908c, 7.

[203] Ibidem.

[204] Van Konijnenburg 1916, 240.

bewondering op alles toetreedt wat zij in de wereld vindt.'[205] De ontwikkeling van persoonlijke smaak en wat verder de originaliteit van de kunstenaar uitmaakt, wordt bevorderd door zelfinkeer.[206]

Kunst

Zoals esthetiek gericht is op de ontwikkeling van de esthetische idee, zo is ethiek gericht op de ontwikkeling van de levensidee, voor Van Konijnenburg synoniem met levensgeloof.[207] Het begrip staat voor harmonie van lichaam en geest die in de manier van leven tot uitdrukking komt: 'In de levensidee spiegelt de diepste levenswil als harmonie van zinnelijkheid en geestelijkheid, dat is, van lichaam en geest, hetgeen in het leven zelf, in actie, in levenswijs, dat is in zede, tot vorm komt en aldus in het ideeële gemanifesteerd wordt.'[208] Ethiek en esthetiek voeren tezamen tot de esthetische wijsheid, die de eenheid van de levensidee en de esthetische idee omvat. Daarbij verschijnt de esthetische idee als de voltooiing van de levensidee.[209] Die voltooiing wordt gerealiseerd in kunst.[210] Kunst is, als het ware, het hogere middel, dat voert naar het hoogste doel, de harmonie, en wordt zelf gediend door het lagere middel, de zedelijkheid: 'elke zedelijkheid of elk levensgeloof is aan het leven vijandig en wordt onzedelijk, wanneer zij, door de kunst slechts ten deele of niet te dienen, tot geene aesthetische wijsheid komt'.[211]

Zoals de levensidee drie aspecten heeft, een corporeel (stoffelijkheid en zinnelijkheid), een intellectueel (geestelijkheid) en een ideëel aspect (levensharmonie en het evenwicht tussen zinnelijkheid en geestelijkheid), zo heeft het kunstwerk, als uitdrukking van de esthetische idee die op haar beurt de levensidee omvat, drie componenten:

– materiaal (stof);
– mathematische figuur (geest);
– voorstelling (eenheid van stof en geest als het ideële).

Deze drie delen zijn onlosmakelijk met elkaar verbonden: 'Stof, geest en hunne eenheid als het ideëele, vinden in de kunsten hunne karakteristiek in DE STOF (materiaal), DE MATHEMATISCHE FIGUUR en DE VOORSTELLING. De aesthetische idee is dus eene evenwichtige of symmetrische eenheid van stof, mathematische figuur en voorstelling. Deze eenheid is de inhoud van alle kunsten, ook doel der schilderkunst.'[212] Alle drie de componenten moeten zichtbaar zijn in het kunstwerk, dus niet alleen de voorstelling maar ook het materiaal en de mathematische figuur.[213]

Met deze drie-eenheid als fundament van zijn kunst sloot Van Konijnenburg de weg naar voorstellingsloze kunst af. In de verderop besproken lezing voor de leden van de Haagsche en Rotterdamsche Kunstkring in het najaar van 1912 over 'Kunst in verband met Kubisme en Futurisme, aestetisch toegelicht in mathematischen zin' [169] benadrukte hij dat de voorstelling betekenis geeft aan de vorm. Met Kandinsky als voorbeeld stelde hij dat hij weinig verschil kon zien tussen het palet van de schilder en diens schilderij, beide een

---

[205] MS Van Konijnenburg 5, 1921, pp. 1a-2.

[206] 'De bepaaldheid der originaliteit, dat is de bepaaldheid van de vormwording der aesthetische idee, zal de zich in het aesthetisch bewustzijn volmakende gemeenschap in de persoonlijke zelfinkeering verlossing doen vinden. Dit verplicht de staat of de gemeenschap de individueele afzondering te eerbiedigen.'; Van Konijnenburg 1916, 242.

[207] Ibidem 26, 28-31.

[208] Ibidem, 28-29.

[209] Ibidem, 49: 'Immers de levensidee is de weg naar de aesthetische idee.'

[210] Ibidem, 51: 'De levensidee verheft zich tot aesthetische idee in de kunst.'

[211] Ibidem, 46.

[212] Ibidem, 274.

[213] Ibidem, 86.

verzameling vlekken. Hoewel hij zich daarover nooit publiekelijk heeft uitgelaten, zal de geometrische abstractie van De Stijl en het constructivisme om een vergelijkbare reden in zijn ogen geen genade hebben kunnen vinden. De regelmatige vlakverdeling door lijnen en kleurvlakken op zichzelf moet in zijn ogen vanwege het ontbreken van een voorstelling even betekenisloos zijn geweest. Een raster was voor Van Konijnenburg een middel om regelmaat in de vlakverdeling aan te brengen [36]. Als voorstelling op een schilderij moet het hem absurd zijn voorgekomen [37].

HET KUNSTWERK: GRONDBEGINSELEN VAN DE SCHOONHEID

Kunst, in dit geval schilder- of tekenkunst, heeft zowel een stoffelijk als een onstoffelijk aspect. Een kunstwerk drukt zowel natuur als geest uit: het stelt een gegeven uit de natuur voor naar het beeld dat de geest van de kunstenaar zich ervan heeft gevormd. Het geeft dus niet de uiterlijke vorm weer die de zintuigen waarnemen – de dwaling van het impressionisme –, maar het wezen ervan.

Het kunstwerk verbeeldt dus de natuur, maar dan wel zoals deze door de kunstenaar wordt geschouwd onder het aspect van haar blijvende eenheid: in zijn geest herschikt hij de indrukken die hij van haar ontvangt. Anderzijds draagt het kunstwerk, als product van de geest van de kunstenaar, het stempel van die geest: het brengt, 'tot schoonheid te zamen gebonden', de eigenschappen van de geest – geloof, liefde, kennis van de natuur en mathesis – naar buiten.[214] Natuur is hier de uitwendig waargenomen werkelijkheid, maar ook de eigen menselijke natuur van de kunstenaar. Mathesis is meting en mathematische analyse van de natuur, niet alleen gericht op verwerving van kennis van het wezen van de natuur in haar vormaspect, maar ook op de formulering van de grondwetten van de compositie aan de hand waarvan de natuurvormen kunnen worden uitgedrukt.[215]

De kunstenaar is in staat de onveranderlijke indrukken van de natuur te onderscheiden van de wisselende dankzij zijn kennis van de natuur en door middel van de mathesis. Hierbij speelt ook de intuïtie, het schoonheidsgevoel, van de kunstenaar een rol: die intuïtie zet hem ertoe aan de uiterlijke verschijningsvorm van een waargenomen natuurgegeven zo te wijzigen dat het zijn geest behaagt. In zijn geest heeft hij dan een zuiver beeld van de natuur en dat geestelijk beeld ('natuurmanifestatie' of 'zuivere natuurvorm' genoemd) is het object van zijn kunst.

De zintuiglijke indrukken van de natuur, die een toevallig en chaotisch beeld opleveren, worden in de geest geschift, geordend en in overeenstemming gebracht met het schoonheidsgevoel van de kunstenaar. Hij bouwt het waargenomene als het ware helemaal opnieuw op volgens een aantal grondbeginselen, die in *Het wezen der schoonheid* zijn opgesomd:

1 concentrisch evenwicht (symmetrie)
2 evenwijdige insluiting van het vlak
3 gelijkvormige verdeling van het vlak
4 gelijke planverdeling in de perspectivische weergave

---

[214] 'In een voldragen kunstwerk worden de eigenschappen van den geest saamgebonden voorgedragen. Het is een kunstig samenspel, dat ons geheele gevoel omvat. Tot één zien wij vereenigd geloof, liefde, kennis der natuur en mathesis, te zaam tot schoonheid gebonden.'; Van Konijnenburg 1908b, 5.

[215] Voor het eerste deel van deze omschrijving ('meting') zie Van Konijnenburg 1908b, 6, en voor het tweede deel ibidem, 9: 'Ik zal mij heden tot de aesthetiek bepalen, en in het bijzonder tot het deel, dat de mathesis bevat, het grondelement der compositie, de grondwetten der schoonheid, waarop elk schilderij gebouwd moet wezen.'

5 gelijkheid in de kleuren (soort en intensiteit)
6 concentrische versieringen van lichtbron en tegenwicht

Deze zes punten vormen de geestelijke grondbeginselen van de schoonheid: ‘Zij geven een beeld van de constructie van den geest en ontstaan in hetzelfde bewustzijn als de wiskunde. Alleen kunst welke deze wetten handhaaft, zal zich uit een oogpunt van schoonheid blijvend aan den geest binden. Deze zaken staan buiten individueele voorkeur. Zij dragen de variëerende vorm, welke zich tot dit wezen verhoudt, als de steen tot de architectuur van het gebouw. Zij brengen verband in de vorm; een verband, dat voor een vormengroep is, wat de logika is voor eene gedachtenreeks.’[216]

Daarnaast worden er nog enkele andere eisen aan het kunstwerk gesteld:

7 horizontaal en verticaal evenwicht
8 gratie van lijn
9 gratie van kleur

Het schoonheidsgevoel van de kunstenaar is ten dele onpersoonlijk, in zoverre het is gevormd door objectieve natuurkennis en mathesis. Het kunstwerk is echter ook drager van een meer persoonlijke geestelijke inhoud. Als product van de geest van een bepaalde kunstenaar draagt het het stempel van die geest. Het brengt zijn levenservaring, zijn wijsheid, geloof, liefde en gemoedsstemming naar buiten. Met andere woorden: een algemene inhoud, het objectieve beeld van het wezen van een gegeven uit de natuur, wordt in het kunstwerk uitgedrukt door een bijzondere vorm, de persoonlijke visie van de kunstenaar. Zijn streven naar harmonie brengt de kunstenaar ertoe de waargenomen werkelijkheid naar kleur en vorm te wijzigen. De indruk van verscheidenheid die de zintuiglijke waarneming biedt, vervangt het kunstwerk door een indruk van eenheid. Het chaotische beeld van de waarneming wordt gevat in een ordening op basis van rasters, richtingslijnen of mathematische figuren.

BEELDVLAK EN VLAKVERDELING

Het platte vlak van een schilderij of tekening draagt de verdeling van het beeld.[217] Die verdeling als geheel moet een regelmatige figuur zijn en dienovereenkomstig moet de omtrek van die figuur, omdat die moet samenvallen met de grens van het platte vlak, een regelmatige mathematische figuur zijn, in de meeste gevallen een rechthoek. Voor de verdeling van het vlak worden verschillende figuursystemen naast elkaar gebruikt, van rasters en richtingslijnen en, vanaf 1915, van ingewikkelder mathematische patronen. De rasters dienen om het motief te verankeren in een systeem van rechthoeken en/of gelijkbenige driehoeken [23, 24 en 27]. Zij plaatsen de compositie-elementen min of meer dwingend in een hecht verband [38] en bepalen de ritmische verdeling van het motief over het beeldvlak [39]. Het gebruik van rasters is alleen uit de kunstpraktijk van Van Konijnenburg bekend, hij heeft er niet over gepubliceerd. Hij adviseerde zijn vriend Frans Smissaert, zoals gezegd, in januari 1915 om een raster als uitgangspunt voor zijn composities te nemen. Het ingewikkelder systeem van richtingslijnen en mathematische figuren heeft hij wel uitgelegd in zijn geschriften.

Het oog heeft behoefte aan een rustpunt in het midden van het beeldvlak. De eerste eis die hieruit voortvloeit, is die van symmetrie. Het eerste oriëntatiepunt voor de compositie is

[216] Ibidem, 23.

[217] Zie voor beeldvlak en vlakverdeling Van Konijenburg 1916, 103-112.

dan ook een stelsel van een horizontale en een verticale as (een geringe verschuiving naar boven of beneden of naar links of rechts is, afhankelijk van het gekozen motief, soms wenselijk). De combinatie van horizontaal en verticaal zorgt voor evenwicht. Welke lijn men nu ook verder door dit middelpunt trekt, het ene deel dat erdoor wordt afgescheiden moet steeds gelijkwaardig zijn aan het andere. Is dat het geval, dan is er sprake van 'concentrisch evenwicht'.

Dit evenwicht wordt gerealiseerd met de middelen waarmee de kunstenaar werkt, in de eerste plaats lijn en kleur. Met kleur wordt een evenwichtige compositie gebouwd indien de kleuren gelijkwaardig over het vlak zijn verdeeld: gelijk in intensiteit of oppervlak of juist door contrast. Lijnen zorgen voor evenwicht indien zij in gelijke of in tegengestelde richting lopen.

Om het middelpunt groeperen zich de lijnen, de kleuren en de vormen in verschillende richtingen. De factor die middelpunt en richtingslijnen bindt, is de cirkel, het tweede oriëntatiepunt voor de compositie. De cirkel vormt de grenslijn van de lijnen van het figurenspel dat zich om het middelpunt vormt. Deze begrenzing eist mathematische figuren die door de cirkel omschreven kunnen worden, zoals het vierkant, de vijfhoek, de zeshoek. De cirkel is als het ware de onuitgesproken begrenzing, terwijl de rechthoek die het totale beeldvlak omgrenst, de uitgesproken begrenzing is.

Richtingslijnen

Wat geldt voor het geheel, geldt ook voor de delen. Ook bij de beschouwing van delen vraagt het oog om een rustpunt in het midden, een concentrisch evenwicht, begrenzing door evenwijdige lijnen. Hieruit vloeit een volgende eis voort: gelijkvormigheid van figuren, opgebouwd uit evenwijdige en/of in tegengestelde richting lopende lijnen rond een middelpunt.[218]

De stand waarin dergelijke figuren geplaatst moeten worden, hangt af van het motief dat zij verbeelden. Uitgangspunt is opnieuw het stelsel van de horizontale en de verticale as. De rechte hoeken van dit stelsel worden door denkbeeldige richtingslijnen op regelmatige wijze verdeeld in kleinere hoeken, zoveel als er nodig zijn om de hoofdlijnen van het motief onder te brengen in een regelmatig patroon. Bijvoorbeeld door acht richtingslijnen door het middelpunt te trekken, of zes [40 en 41]. De lijnen die het motief bepalen, zullen dan zoveel mogelijk samenvallen met een van de richtingslijnen vanuit het middelpunt of daaraan parallel lopen.

Mathematische figuur

Daarnaast beval Van Konijnenburg een vlakverdeling aan op basis van een uitgewerkte mathematische figuur.[219] Het eerste oriëntatiepunt, het stelsel van de horizontale en de verticale as, en het tweede, de cirkel door de vier hoekpunten [42] (soms, zoals in afb. 51, slechts door twee), zijn bepaald door de vorm van het beeldvlak. Evenwijdig lopende afsnijdingen geven de meest geëigende vorm voor het beeldvlak, omdat de weg waarlangs de blik over het beeld glijdt evenwijdige grenzen heeft.[220] Zo'n vorm levert door zijn vijf accenten, de vier hoekpunten en het middelpunt, bovendien nog een derde oriëntatiepunt: de diagonalen die deze accenten verbinden. Zo bepaalt de vorm met deze drie oriëntatiepunten en hun accenten reeds voor een deel de mathematische figuur die ten grondslag wordt gelegd aan de compositie.

---

[218] Ibidem, 115-129.

[219] Ibidem, 131-195.

[220] Er zijn echter in het oeuvre van Van Konijnenburg een paar voorbeelden van (gedeeltelijk) boogvormige beeldafsnijdingen. Zie bijvoorbeeld *Zacharia* en *De triomf van Sint Thomas van Aquino*. Hierbij gaat het steeds om pseudo-triptieken (cat. 171 en 264).

De voorstelling is de tweede factor die deze mathematische basisfiguur bepaalt. Is het beeldvlak bijvoorbeeld een vierkant, dan zijn er verschillende, meer of minder complexe, ritmische vlakverdelingen mogelijk [vergelijk 42-44]. Afbeeldingen 45 en 46 geven een voorbeeld van een ritmische vlakverdeling van een rechthoek waarvan het formaat de verhouding 3 : 4 heeft. De basisfiguur zal zich harmonisch met de voorstelling verenigen, als de belangrijke accenten van de voorstelling samenvallen met de belangrijke accenten van de figuur: 'Het accent van de mathematische figuur geeft, wanneer het verbonden is met het accent van de voorstelling, aan het accent van de voorstelling, dezelfde onzegbare, geheimzinnige sfeer, die in den mathematischen vorm opgesloten ligt en die zich met de mystiek van de voorstelling verbindt, en de voorstelling voller beteekenis en meer uitdrukking geeft.'[221] Zo kunnen de perspectieflijnen van de voorstelling met een aantal richtingslijnen van de mathematische figuur samenvallen [47]. Hetzelfde geldt voor de richting van het licht en de schaduwen en hun verdwijnpunt [48]. De onderliggende mathematische figuur is een vierkant waarvan door het snijpunt van de diagonalen een horizontale as en een verticale as zijn getrokken. Vervolgens worden de rechte hoeken aan de horizontale lijn – vier in het midden en twee aan de begrenzing van het vierkant links en rechts – in vieren verdeeld. De figuur bestaat uit vier exact gelijke vierkanten waarvan steeds twee hoeken verdeeld zijn.[222]

Het samenvallen van de accenten van de voorstelling en die van de mathematische figuur versterkt de betekenis van deze accenten. Het rechteroog van een schematisch portret van Plasschaert bijvoorbeeld, ligt in het punt waar de gelijkzijdige driehoek met hoeken van 60 graden vanuit de grondlijn en de gelijkbenige driehoek met hoeken van 45 graden vanuit de bovenlijn elkaar ontmoeten [49 en 50].[223] Door deze positie krijgt het oog wat Van Konijnenburg de bezieling van de mathematische figuur noemt.[224] De driehoeken zijn geconstrueerd vanuit een 24-hoek. Het oog van Plasschaert valt samen met het middelpunt van de cirkel die de 24-hoek omschrijft [51]. Op *Dans der jonkheid* uit 1917 valt het accent, heel geraffineerd, op de plaats waar de kruisen van de dansende man en vrouw elkaar raken. Op de iets kleinere versie van deze tekening die hij in hetzelfde jaar maakte, is dat het duidelijkst te zien [vergelijk 52 en 53].

Ook de kleuren hebben, door verschillen in kracht en verhouding, bijzondere accenten; bij het plaatsen daarvan moet rekening worden gehouden met de accenten van de mathematische figuur.

RUIMTE EN TIJD

Bij de aanschouwing van een gegeven in de natuur voelt de mens voor alles ruimte. Dit ruimtegevoel moet dan ook tot uitdrukking worden gebracht in het kunstwerk. De middelen hiertoe zijn in hoofdzaak gelijke vlakverdeling, gelijke planverdeling (perspectief) en een meervoud van kleurtonen.

Gelijke vlakverdeling geeft de indruk van ruimte doordat het concentrisch evenwicht en de symmetrie het oog een rustpunt bieden in het midden van het beeld, vanwaaruit het

---

[221] Van Konijnenburg 1916, 214.

[222] Zie voor een afbeelding van deze figuur ibidem, 181.

[223] Bij de meting wordt uitgegaan van dat deel van het beeldvlak dat door de zwarte achtergondkleur wordt bepaald.

[224] 'Wanneer in een punt A van nevenstaanden rechthoek [50] het oog van een kop geplaatst wordt, en dat oog alzoo in den top ligt van den gelijkzijdigen driehoek, die op de grondlijn staat en in den top van den gelijkb. rechthoekigen driehoek, waarvan de bovenlijn de basis is, waardoor de plaats van dat punt krachtig besloten is in het formaat, zal dit oog, behalve eigen karakter, nog de bezieling der mathematische figuur deelachtig worden, en eerst daardoor ten volle aesthetische idee krijgen.'; Van Konijnenburg 1916, 214-216.

blikveld zich naar verschillende richtingen gelijkmatig laat verwijden. Gelijke planverdeling maakt de schoonheid van het perspectief uit, dat het gelijkmatig doorgaan van de ruimte, de onveranderlijke oneindigheid suggereert. Zij bestaat in een gelijkmatige verkleining van vorm en een regelmatige gradatie van kleur. Afstand doet de voorwerpen immers van grootte en kleur veranderen. Een enkele egale kleur suggereert geen ruimte. Daarvoor is altijd een veelvoud van verschillende kleursoorten of tonen nodig.

Met het begrip 'ruimte' vormt het begrip 'tijd' 'het basement van het denken', 'het kader van den geest'.[225] Daarom mag in een kunstwerk een aanduiding van tijd niet ontbreken. Aangezien de beeldende kunst een statisch medium is, kan die aanduiding alleen indirect worden gerealiseerd, en wel door gebruik te maken van het feit dat het kijken een fysieke activiteit is die afwisselend gepaard gaat met inspanning en ontspanning. Volgt het oog een rechte lijn, dan is de inspanning minimaal, maar verslapt ook de aandacht. Stoot het op de afwisseling van tegenstelling – het sterkst in de haakse hoek –, dan wordt, bij grotere inspanning, de aandacht geprikkeld. Een combinatie van beide is dus voor het oog het meest weldadig: de stimulerende afwisseling van tegenstellingen (hoeken) geplaatst langs een rechte lijn die weinig activiteit vergt. De resulterende gratie van lijn is een symbolische aanduiding van tijd.[226]

Hetzelfde geldt voor de fysieke confrontatie met kleur. Bepaalde delen van het oog zijn vatbaar voor bepaalde kleuren, aldus Van Konijnenburg. Als sommige kleuren sterker dan andere in een kunstwerk aanwezig zijn, zullen de delen van het oog die juist voor die kleuren vatbaar zijn, meer geactiveerd worden dan de andere delen, totdat zij zo vermoeid raken dat die andere delen hun werk overnemen. Het oog registreert de kleuren die zich aanbieden dan niet zuiver: kleurenonrust is het gevolg. Om dit te voorkomen moeten de kleuren in een zodanige verscheidenheid en uitgebreidheid worden aangebracht, dat alle delen van het oog gelijkelijk worden geactiveerd, niet sommige delen meer dan andere. De kleuren waarvoor het oog bijzonder vatbaar is, zijn rood, blauw en geel. Met deze drie kleuren, en hun mengvormen, is kleurenrust te bereiken door ze in een goede verhouding aan te brengen. Dat resulteert in wat Van Konijnenburg de gratie van kleur noemt. Samen met het horizontale en verticale evenwicht bewerkstelligen gratie van lijn en gratie van kleur fysiek welbehagen.[227]

LICHT EN KLEUR

Naast ruimte en tijd moet ook licht uitdrukking krijgen in het kunstwerk: lichtsoort en -intensiteit door de kleur, lichtrichting door de lijn. Als de zon de lichtbron is van het weer te geven motief, dan zijn de lijnen vanuit verschillende punten naar de zon, wegens de enorme afstand tot de zon, op te vatten als evenwijdige lijnen. Bij de aanschouwing van dit motief ervaart de kunstenaar dus gelijkheid van richting. Om deze gelijkheid van richting in het kunstwerk uit te drukken is een dubbel stelsel van lijnen nodig: het ene stelsel symboliseert de evenwijdige lijnen naar de zon, de lichtrichting, en heeft zijn verdwijnpunt in de zon; opdat het geheel een indruk van evenwicht geeft, zorgt het tweede stelsel voor tegenwicht. De lijnen van dit stelsel symboliseren de tegenrichting en hebben hun verdwijnpunt in het concentrisch tegenwichtspunt. (Voor elke lijn geldt dat de richting ervan de waarnemer ook

[225] Van Konijnenburg 1908b, 9.

[226] Ibidem, 27.

[227] Ibidem, 28-29.

de lijn doet voelen die er loodrecht op staat.) Staat, bijvoorbeeld, de zon boven de horizon, dan ligt het verdwijnpunt van de tegenrichting links onder de horizon.[228]

Waar de verbeelding van een zelfde lichtsoort wordt vereist, moet gebruik worden gemaakt van een zelfde kleursoort, en om gelijke lichtintensiteit aan te duiden is gelijke kleurintensiteit vereist. Suggereren de gebruikte kleuren eenheid van lichtintensiteit en eenheid van lichtsoort, dan is daarmee de enkelvoudigheid van de lichtbron aangeduid. De kunstenaar moet dus streven naar gelijkheid in kleuren. De verschillende kleuren zijn echter niet gelijk in intensiteit: geel is sterker dan rood, rood is sterker dan blauw. Door nu kleuren van een grotere intensiteit een kleinere oppervlak te geven, en omgekeerd, is het toch mogelijk gelijkheid van kleur te realiseren.

Het vlak krijgt eerst door het licht betekenis. Het samenspel van vlak en licht wordt uitgedrukt door middel van kleur. Kleur schildert het verband tussen de vorm van het vlak, de oppervlakte, en het licht. Eenkleurigheid geeft de indruk van een plat vlak.[229] Daarnaast werkt kleur door zijn eigen aard, in het verschil tussen de ene en de andere kleur. De kleur als toon, als lichtsterkte, draagt de aandoening van eenheid en gelijkheid van ruimte. Toonverschil geeft, wanneer meer kleuren gegeven zijn, de indruk van standverschil van de vlakken. Zoals het vlak door de verschillende richtingslijnen gelijkvormig of ritmisch wordt verdeeld, wordt het dat ook door een ritmische verspreiding van daarmee corresponderende kleurtonen. Hierbij moet de maat, de vorm en de plaats van de kleurvlakken van de voorstelling worden afgestemd op de aan de compositie ten grondslag liggende mathematische figuur [vergelijk 58].[230]

Behalve dat de kleur als toon de aandoening van eenheid en gelijkheid van ruimte wekt, geeft hij ook de relatie van de waarnemer tot de lichtbron aan. In een schilderij wordt de betrekking tot de lichtbron uitgedrukt door de plaatsing van ‘hoogste licht’ (het meeste licht), ‘halftoon’ en ‘hoogste kracht’ (het minste licht). De stand van de lichtbron ten opzichte van een voorwerp bepaalt de verspreiding van de verschillende tonen [vergelijk 54 en 55 (in dit geval is het licht evenwijdig aan de voorstelling)].[231] Behoefte aan een duidelijke onderlinge onderscheiding van de tonen doet het streven ontstaan kleuren in de halve toon en tussentonen een groter oppervlak te geven dan de grootste kracht en de grootste kracht een grotere uitgebreidheid dan het hoogste licht.

Het effect van de lichtinval of de lichtsterkte van de kleuren heeft Van Konijnenburg in 1910 uitgewerkt in *Karakter der eenheid in de schilderkunst*, waarbij hij de lichtsterkte aan de hand van arceringen illustreerde [56]. In zijn tekeningen hield hij zich in die tijd bezig met de weergave van licht en donker door op oudmeesterlijke wijze te variëren met de densiteit van arceringspatronen [74 en cat. 69].

VOORSTELLING

De voorstelling bepaalt mede de onderliggende mathematische figuur. Het motief is van invloed op de grondrichtingen van de lijnen. Waar het motief geen zuiver gelijkvormig

---

[228] Van Konijnenburg 1908b, 22-23. Hier wordt uitgelegd hoe het verdwijnpunt van de tegenrichting bepaald kan worden.

[229] Zie voor de werking van licht en kleur Van Konijnenburg 1910, 72-92.

[230] Van Konijnenburg 1916, 228-229.

[231] In juni 1921 licht hij figuur 6 uit *Karakter der eenheid in de schilderkunst* [67a] als volgt toe: ‘De toon als uitbeelding van licht is duidelijk te begrijpen wanneer men zich een vlak voorstelt – of een bol zich voorstelt –, en daarop op regelmatige wijze den toon verdeelt in een middentoon, of halftoon, hoogste-licht, grootste kracht, alzoo als ’t ware gelijke afstanden krijgende.’; Aantekeningen van Van Konijnenburg bestemd voor Wilhelmina, gedateerd ‘juni 1920’ (dat moet zijn 1921), p. 16, KHA, Den Haag, A50-XII-20.

grondpatroon toelaat, moet ritme – bijvoorbeeld van evenredige verhoudingen zoals in de gulden snede – in alle verscheidenheid de indruk van eenheid bewerkstelligen. Een voorstelling trekt gewoonlijk op een bepaald punt de meeste aandacht. Om een zo ritmisch mogelijke vlakverdeling tot stand te brengen, moeten elders in de voorstelling accenten worden gelegd die opwegen tegen dat bijzondere aandachtspunt [57]. Wanneer in een schilderij de grootste aandacht op het oogpunt (in het voorbeeld is het oogpunt het middelpunt van het kunstwerk) valt, moet de voorgrond horizontaal versierd zijn (ook de bovenkant van het schilderij). Wanneer het aandachtspunt rechts van het oogpunt ligt, moet de voorgrond zo versierd worden, dat de linker delen hoger liggen dan de rechter en aan de bovenkant tegen de lijst zo, dat daar de rechter delen hoger liggen dan de linker. Wanneer het aandachtspunt links van het oogpunt ligt, is het omgekeerde het geval.[232]

Eerder is gesteld dat de voorstelling dient te worden afgestemd op het regelmatige mathematische grondpatroon. Niet alleen in lijnvoering, ook in kleuring wordt afgeweken van het gegeven uit de buitenwereld zoals dat zich voordoet aan het oog. In de weergave van zowel de natuurlijke figuur als de natuurlijke stof is nabootsing van het waarneembare uiterlijk uit den boze. Een naturalistische nabootsing leidt de aandacht af van het wezen van de figuur en van dat van de stof, en daarmee van de innerlijkheid van het kunstwerk. Algemeen geldt: ‘naturalistische schijn [is] eene ongevoeligheid tegenover de samenstellende deelen, de stof als kleur en de mathematische figuur’.[233]

Omdat het bewerkstelligen van harmonie het hoofddoel van een kunstwerk is, moet het gekozen onderwerp tot de verwezenlijking van dit doel bijdragen. Als zodanig zijn, volgens Van Konijnenburg, die personen en zaken bijzonder geschikt die eigenschappen aan de dag leggen die tot overwinning voeren in de strijd die het leven is. Zij fungeren dan als dragers van het algemeen menselijke. Het deugdzame, zoals zich dat in bepaalde mensen manifesteert, is dus een bron van inspiratie, in het bijzonder wanneer een deugd getoond wordt in conflict – een tragisch conflict – met een ondeugd of met wat hem maar tegenwerkt (vergelijk bijvoorbeeld het motief van St. Joris).

De voorstelling verschijnt in het kunstwerk niet omwille van zichzelf, maar ter verheerlijking van de stof (materiaal) en de mathematische figuur door deze te verheffen in de esthetische idee. Zowel de eenheid van materiaal en van mathematische figuur, als de ideële zin van de voorstelling, een abstractie van de gemoedssfeer, leidt het kunstwerk uit de naturalistische schijn naar de uiting van levensinnerlijkheid of idealiteit.

De voorstelling vormt bovendien, als abstractie van de gemoedssfeer, het ethisch element van de esthetische idee. Er moet evenwicht zijn in de getoonde emoties en dat stelt aan de voorstelling ook de eis van evenwicht, en daarmee verscheidenheid, van vormen.

De emotie die het kunstwerk draagt, is nooit meer dan een toevallig aspect van de algehele inhoud en dient dan om het verhevene te benaderen. De hoogste zin van het kunstwerk is, zoals gezegd, de openbaring van harmonie. Slechts in zoverre zij ertoe bijdraagt die harmonie te bewerkstelligen, is emotie toelaatbaar.

Voor Van Konijnenburg moesten ook inhoud en formaat van het werk op elkaar afgestemd zijn. Een van de dingen die hij zijn Haagse voorgangers verweet, was de discrepantie tussen het onderwerp van hun schilderijen en de uitwerking ervan: ‘Zij hadden in zich een instinctief voorgevoel van een universeele dracht der kunst, en poogden in hun eenvoudige onderwerpen, in hun klein en eenvoudig genre daarvan te getuigen. Dit conflict komt in hun van afmetingen groote werken door de disharmonie tusschen onderwerp en voordracht (het groote gebaar bij een klein geval) volkomen aan het licht. Ziet de groote

[232] Van Konijnenburg 1908b, 26. In de tekst staat daar een fout die Van Konijnenburg corrigeert in een brief aan Frans Smissaert van 15 februari 1915, Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet.

[233] Van Konijnenburg 1916, 86.

schilderijen van Mauve, Mesdag, Maris, Willem Maris, vooral uit den tijd toen hun kleur nog niet opgelicht en helder was geworden.'[234] Bij de minder begaafde landschapschilders sprong de wanverhouding tussen onderwerp en uitvoering nog het meest in het oog, getuige Taco Mesdag 'die grootschheid zocht, door een hunnebed te schilderen op natuurlijke grootte'.[235] In 1923 stelde hij dat ook de ruimte om het kunstwerk heen in een museale presentatie evenredig moest zijn aan de geestelijke ruimte van de inhoud van dat werk.[236]

SYMBOLIEK

Verschillende elementen van het schilderij fungeren als symbool. Zo is de rechte lijn bijzonder, omdat hij eenheid van richting en eenheid van beweging suggereert. Dat maakt hem bij uitstek geschikt als middel om contemplatie te wekken: 'De rechte lijn is de lijn van het alzijn en der volkomenheid, van de oneindige noodzakelijkheid'.[237] Doordat de rechte lijn beweging uitdrukt, is hij ook het middel bij uitstek om het leven, verbonden met beweging, uit te drukken. Derhalve heeft de rechte lijn – of liever het stelsel van, deels denkbeeldige, rechte lijnen dat het eenheidsgevoel wekt –, en niet de contourlijn, een belangrijk aandeel in de karakterisering van de vorm.

De cirkel suggereert ritme en brengt veelheid tot eenheid. Ook het platte vlak, corresponderend met de rechte lijn, en de bol, corresponderend met de cirkel, wekken gelijkheidsgevoel. Zij alle zijn symbolen van het richtingsgevoel. Zij zijn de vormen van absolute schoonheid.[238] De overige vormen zijn slechts schoon in zoverre zij zich op deze laten betrekken. Zo heeft de niet-rechte lijn in het kunstwerk alleen bestaansrecht in zoverre hij te betrekken is op de rechte lijn: een niet-rechte lijn kan samen met zijn tegenstelling, dat is de niet-rechte lijn die met hem een symmetrie vormt, in hun spiegelas een rechte lijn suggereren. Het veelvoud van de delen verbindt zich hier tot een eenheid en geeft bovendien, doordat de as het geheel in twee gelijkwaardige delen deelt, de indruk van gelijkheid. Gelijkheid heft als het ware het gebrek dat aan veelheid kleeft, op. Zij vormt de bindende term tussen eenheid en veelheid (van gelijke delen).

Het platte vlak symboliseert ruimte en tijd. Het grondstelsel van horizontale, verticale en diagonale richtingslijnen symboliseert het oneindig grote, terwijl het middelpunt het oneindig kleine aanduidt. Ritme staat voor de absolute verscheidenheid in het zijn, terwijl de regelmatige mathematische figuur de indruk van eenheid, evenwicht en noodzakelijkheid overbrengt. De mathematische figuur symboliseert echter ook geest, zoals de stof van het kunstwerk verwijst naar het stoffelijke aspect van het zijn. Hun verbinding in de voorstelling duidt op de verbinding van lichaam en geest. De mathematische figuur, waarin de indruk van eenheid overweegt, en de voorstelling, waarin de indruk van verscheidenheid overweegt, symboliseren verder het samengaan van rust en beweging.

THEMATIEK: TERUGKERENDE MOTIEVEN

Materiaal, mathematische figuur en voorstelling vormden voor Van Konijnenburg de drie-eenheid van een kunstwerk. De voorstellingen van de werken na 1904 onderscheiden zich van die uit de voorgaande periode. Motieven die Van Konijnenburg tot dan toe dierbaar

---

[234] MS Van Konijnenburg 9, ca. 1940, p. 1-2.

[235] Ibidem, p. 2. Taco Mesdag, *Hunebedden bij Taarlo*, niet gedateerd, olieverf op doek, 140,5 x 181,5, Groninger Museum, Groningen.

[236] MS Van Konijnenburg 7, 1923, p. 4.

[237] Van Konijnenburg 1910, 45.

[238] Ibidem, 55.

waren, verdwenen of moesten met een beduidend minder prominente plaats genoegen nemen. Zo werd het landschap niet langer geschikt bevonden als hoofdmotief voor een schilderij: een gevolg van zijn afrekening met het impressionisme. *Rotslandschap* uit 1910 en het daarop voortbordurende *Rotslandschap* van vier jaar later behoren tot de laatste van dat genre [130 en cat. 86]. Er is echter een groot verschil: anders dan bij zijn Limburgse landschappen uit de jaren tachtig en negentig gaat het hier onmiskenbaar om fantasielandschappen waarvan de silhouetten van de rotsachtige bergen doen denken aan de grillige rotspartijen waarmee renaissancemeesters als Giovanni Bellini en Leonardo da Vinci hun schilderijen stoffeerden. Het landschap heeft nu een bepaalde betekenis gekregen. De rotsformaties zijn een symbolische verwijzing naar het aan de aarde gebondene. Daarbinnen zijn wandelaars op weg de materie te overwinnen en de regionen van de geest te betreden. Ook buiten het landschap deed de menselijke figuur zich bij Van Konijnenburg nu steeds meer gelden.

Over de aard van de thema's van zijn werken heeft Van Konijnenburg zich in de bewaard gebleven documenten en zijn publicaties vrijwel niet uitgelaten; naar de betekenis van de motieven is het vaak gissen. In *De aesthetische idee* schrijft hij er alleen in algemene termen over, waar het gaat over inspiratie en emotie. De tegenstelling vormt de eerste bron van inspiratie, in het bijzonder de tegenstelling zoals die aanwezig is in een tragisch conflict. De kunstenaar zal zich daarbij concentreren op de verbeelding van die krachten en emoties die tot overwinning voeren in de levensstrijd, op de zegevierende levensenergie.[239] Een voorstelling moet een algemene betekenis hebben: 'Het type in de voorstelling draagt het karakter der emotie, maar niet ter wille van de bijzonderheid van het type, maar van den algemeenen zin der emotie, als handeling, om de boven de emotie verheven innerlijkheid, de harmonie, te openbaren. Voorstellingen van strijd of liefde zullen niet de vraag mogen doen rijzen, wie er in liefde verbonden zijn of in strijd gewikkeld, mogen zelfs niet de aanleiding tot de liefde of den strijd uitdrukken, maar moeten gericht zijn op het begrip strijd en het begrip liefde als abstracties. Het karakter der voorstelling in de kunst zal aldus niet de toevallige schijn der dingen zijn.'[240] Het verbeelden van gemoedstoestanden, zoals vreugde en verdriet en liefde en haat, alleen omwille van de weergave van die emoties wijst Van Konijnenburg af: 'Elke bepaaldheid van emotie in de voorstelling, als doel van het kunstwerk gesteld, verduistert zijn hoogsten zin.'[241] Dat een voorstelling het algemene moet verbeelden, legde beperkingen op aan de keuze van de motieven en hun uitvoering.

Bij 'voorstellingen van liefde' gaat het over de liefde tussen man en vrouw of over de moederliefde. Wanneer Van Konijnenburg de liefde tussen man en vrouw verbeeldde, bijvoorbeeld in *Overgave* uit 1917 [58] en *Ontsluiering* uit 1924 [220], sloot hij de wederzijdse seksuele aantrekkingskracht van man en vrouw vrijwel buiten. Die verbeeldde hij in elkaar omhelzende, meer dierlijke naturen, zoals Ovidius die in zijn *Metamorfosen* heeft beschreven: bijvoorbeeld *Nimf en faun* [116]. Van Konijnenburgs vrouwen staan gewoonlijk voor een algemeen beeld van de vrouw, dat inhoud krijgt in relatie tot haar biologisch tegenwicht: de man, of voor een abstract begrip: de liefde, dat wordt verbeeld door de moeder (cat. 137 en 199). Hij meed de literaire stereotypen uit het symbolistisch idioom als de *femme fatale*, verpersoonlijkt door Salomé, Medusa, Eva en sfinxachtige wezens, en haar tegenhanger, de *femme fragile* in de persoon van Mélisande of Ophelia. Het teer vrouwelijke krijgt bij Van Konijnenburg soms de gedaante van een hinde, zoals in *Damherten*, waar het hert de hinde aan zijn zijde domineert [20]. De vijftienjarige Ellen Kok draagt op haar portret een medaillon van een hinde [132].

---

[239] Van Konijnenburg 1916, 59 en 62.

[240] Ibidem, 65-66.

[241] Ibidem, 57.

Bij ‘voorstellingen van strijd’ gaat het om strijd in zijn concrete betekenis – vechtende monsters – en in zijn overdrachtelijke betekenis, de strijd om het bestaan en de strijd tegen de elementen. In de slangen- en drakengevechten richtte hij zich eveneens op algemene karakteristieken van het dier. *Natura integra* (volledige, gave of krachtige, onverzwakte natuur), dat hij in 1910-1912 schilderde [127], is de eerste en meest doorwrochte versie van het motief dat in de eerste helft van de jaren tien in Van Konijnenburgs oeuvre veelvuldig voorkomt: wezens die van nature verwikkeld zijn in een strijd op leven en dood.[242] In motieven als vissers en roeiers verbeeldde hij de strijd met het water. De ‘gladiatoren van de zee’, zoals hij in *Waarheid en Chimère* vissers typeerde, overwinnen dat element in de strijd van de werkende mens om zich een middel van bestaan te verschaffen [39, cat. 87 en 178]. Direct in een gevecht met de elementen verwikkeld is de roeier (cat. 158). Een kleine schets van een roeier, die hij zijn mecenas Frits van Kooten Kok gaf toen die door tegenslag was getroffen, voorzag hij van het motto: ‘de ware moed kent vreugde in den storm’.[243]

Motieven als krijger, landbouwer, tempelbouwer getuigen van Van Konijnenburgs voorkeur voor een geordende samenleving waarin ieder zijn vaste plaats kent. Zo garandeert de krijger het zelfstandige bestaan van een staat. Een autonome staat respecteert de krijger daarom en waardeert de krijgskunst.[244] Aan ‘de drie eeuwige symbolen van het bestaan: “het zwaard”, “de tempel” en “de ploeg”’ kende hij een hiërarchische betekenis toe: dan ‘zal de tempel zich boven de andere verheffen, als symbool van de onveranderlijke geheimzinnige sfeer van het leven, het element, dat in alles gedrongen, met alles onwrikbaar gebonden is.’[245] Een op zichzelf staand motief als tempelbouw sluit hierbij aan. Het drukt het leiderschap van de ene mens uit en de ondergeschiktheid van de andere [59].[246] De architect wordt in *Tempelbouw* en het verwante *De Bouwmeester* voorgesteld als tempelbouwer, als ‘constructeur van de behuizing des Geestes, als leider der menschheid’.[247] Het is een verbeelding van Van Konijnenburgs visie op het kunstenaarschap.

---

[242] In 1910 heeft Van Konijnenburg dit fenomeen in *Karakter der eenheid in de schilderkunst* behandeld. Het volgende citaat illustreert hoe omslachtig hij zijn inzichten formuleerde: ‘Hoe schoon, hoe kunstig het dierlijk organisme, het leven is, het wezen van de stof zou zichzelf niet vernietigen, wanneer het leven als verschijningsvorm, zijn werkelijk wezen was. Elk wezen of elke stof heeft slechts één absoluten wil, kan slechts ééne onafhankelijke daad verrichten: den onontkomelijken dwang zichzelf gelijk te blijven. Het is voor zulk een onvernietigbaar zijn om het even, te verslinden of verslonden te worden, dood te zijn of te leven, zooals dat in onze voorstelling bestaat; en de groote strijd der wezens, het wreed en moordend elkander vernietigen, is van “het diepe zijn” een keeren in zich, een verzamelen van zijne deelen, eene handhaving van zijn ik, en zou eene buiten het individu tredende verdeeling van arbeid der levensfunctieën kunnen wezen, eene vervanging van eene zelfvoeding, van eene wisseling tot verband van innerlijke deelen.’; Van Konijnenburg 1910, 10. In een lijst van werken die Van Konijnenburg omstreeks 1940 opstelde voor Gerard Knuttel schreef hij achter *Natura integra*: ‘Wezens ontstaan, ontwikkelen en komen tot verval en verwoesting van elkander (Karakter der Eenheid in de schilderkunst)’; MS Van Konijnenburg 9, ca. 1940, p. 4.

[243] *De roeier*, circa 1929, potlood en krijt op papier, 11 x 9, particulier bezit, Rijnders 1990a, 87, afb. 92.

[244] Van Konijnenburg 1910, 42.

[245] Van Konijnenburg 1908c, 32-33.

[246] ‘de Bouwmeester’, noteerde Albert Plasschaert in mei 1910 bij dit schilderij, ‘(het Ægyptische werk) waarin hij den meester die ordent en de ondergeschikten symboliseert’ (MS Plasschaert 4, 1909-1913, p. 251). ‘Symbolische voorstelling van het Leiderschap en de onderdanen’, lichtte Plasschaert toe in de collectiecatalogus van G.F.H. van Kooten Kok, *Willem A. van Konijnenburg* 1929, nr. 41. Zie ook Blotkamp 1987a, 62, voor een beschrijving van dit werk.

[247] Knuttel 1941a, 20. *De Bouwmeester,* 1908, potlood op papier, 54 x 47, particulier bezit, Rijnders 1990a, 78, afb. 74.

Het onderscheid tussen de sterken die leiden en de zwakkeren die geleid moeten worden, wordt in verschillende motieven verbeeld. De voerlieden, landbouwers, jachtknechten, maar ook herders en ruiters leiden een of meer dieren hetzij door hun kracht hetzij door hun geestelijk overwicht.

Het herdermotief en het ruitermotief bleven Van Konijnenburg tot ver in de jaren twintig boeien. Met de herders, en dat geldt ook voor de landbouwers en de vissers, voorzag Van Konijnenburg een traditioneel motief van een eigen beeldidioom [60]. De ruiter is een motief dat in de oudheid en mede ten gevolge daarvan ook in de renaissance populair was. Het was een van de specialismen van de door Van Konijnenburg bewonderde Leonardo da Vinci. Wat hem boeide was dat ruiter en paard één zijn in hun bewegen en in meer dan dat. Een tekening van een ruiter te paard is opgenomen in *De aesthetische idee* en heeft als motto *Unitas arbitrii* (Eenheid van oordeel, beslissing).[248] Eén bepaalde ruiter gebruikte Van Konijnenburg veelvuldig om zijn opvatting over zijn kunstenaarschap tot uitdrukking te brengen: Sint Joris [61]. De traditionele betekenis van de christelijke allegorie van St. Joris en de draak is van algemene aard: de strijd tussen goed en kwaad, eindigend in de overwinning van het goede. Van Konijnenburg voorzag het motief van een motto: 'Maak een ideaal tot plicht en tot strijdend zwaard'.[249] In zijn strijdbare kunstenaarschap identificeerde hij zich verregaand met de ridderlijke heilige.[250]

Het Joris-motief staat dicht bij dat van de centaur; ze blijken onderling verwisselbaar [62].[251] De betekenis van de centaur is echter een geheel andere. De meeste centauren – half man, half paard – uit de Griekse mythologie stonden bekend als wild, onbeschaafd, in de ban van lust, gewelddadig en onbetrouwbaar, een gevaar voor de samenleving. Zo worden ze door Rubens en Arnold Böcklin verbeeld: Nessos die Deianeira rooft, centauren die strijden met de Lapithen, en andere vechtscènes met centauren. Maar er waren uitzonderingen. Cheiron met name, de wijze centaur, aan wie de opvoeding van Achilles werd toevertrouwd, en Pholos, vermaard waarzegger, en Krotos, die de Muzen bijzonder dierbaar was. Van elk van deze drie werd gezegd dat hij na zijn dood een plaats aan de sterrenhemel kreeg, als Centaur of als Boogschutter.

Voor Van Konijnenburg vertegenwoordigt de centaur tegengestelden in één wezen, dier en mens, zinnelijkheid en redelijkheid, lichamelijke kracht en geestelijke wijsheid, wilde natuur en gedisciplineerde beschaving, en meer in het bijzonder de synthese van deze tegendelen: de overwinning van de geest op het stoffelijke [63]. Dat laatste wordt nog eens benadrukt door de houding van de centaur en zijn omgeving: zich al schietend met pijl en boog omdraaiend in een wilde sprong hoog in de lucht boven de bergen. In een lijst van werken schreef Van Konijnenburg achter de titel *Centaur* '(den menschelijken geest voorstellend)' en Plasschaert noteerde, waarschijnlijk uit de mond van zijn vriend: 'verbeelding van de hoogheid van den menschelijken geest, schietend over en boven alles en dieper dan alles'.[252] De bergtoppen zijn, net als op de genoemde rotslandschappen, op de tekeningen van de 'pedagogen' uit 1925 (cat. 213-215) en op de portretten van roofvogels uit de jaren twintig (cat. 224 en 225), het grensgebied van het aan de aarde gebondene en de

[248] Van Konijnenburg 1916, 200.

[249] *St. Joris met de draak*, niet gedateerd, afmetingen onbekend, Oost-Indische inkt op papier, particulier bezit.

[250] 'Sint Joris, die den draak verslaat, en door wien Van Konijnenburg, zeker één keer en volledig, de eigen overwinning op den tegenstand en op de tegenstanders zijner aesthetische overtuigingen uitviert.'; Plasschaert 1923c.

[251] Albert Plasschaert noemt deze voorstelling abusievelijk 'Sint Joris', zie Plasschaert 1923d, afb. XXXV.

[252] Zie de bijlage 'Lijst van werken 1921';. MS Plasschaert 1, 1904-1907, 5 oktober 1907, p. 79. Ter informatie voor Gerard Knuttel schreef Van Konijnenburg in 1940 bij *Centaur*: 'Hooger dan de hoogste toppen pijlt de geest'; MS Van Konijnenburg 9, ca. 1940, p. 4.

regionen van de geest, het domein van Van Konijnenburgs kunst. Niet voor niets gaf hij de centaur een centrale plaats in zijn atelier [98].

Van Konijnenburg varieerde op een relatief beperkt aantal motieven. Hij beschouwde dat, zoals gezegd, niet als een minpunt, als een gebrek aan originaliteit. Sommige motieven bleven hem lang boeien, zoals ruiter en herder en, na 1916, de kruisdood van Christus en de bewening van diens ontzielde lichaam. Andere kenden een korte maar hevige interesse, zoals de centaur in de jaren 1907-1910, en de vechtende monsters in de jaren 1910-1915. Dit laatste onderwerp, met als prototype *Natura integra* uit 1910-1912 [127], was mede vanwege de virtuositeit waarmee Van Konijnenburg de reptielhuid in tekening en aquarel weergaf een geliefd motief bij verzamelaars (cat. 99-102). Voor alle voorstellingen geldt dat de verwijzing naar de eigen tijd zorgvuldig is vermeden. De relatieve onbestemdheid van de aankleding van de figuren en hun setting moest de algemene betekenis van de voorstelling versterken.

Een enkele keer benadrukte Van Konijnenburg de band tussen zijn werk en de grote culturele bloeitijdperken uit het verleden, in het bijzonder de Egyptische beschaving en, zoals in het vorige hoofdstuk al ter sprake kwam, de Italiaanse renaissance. Uit onder meer *Tempelbouw* en *De Bouwmeester* spreekt zijn liefde voor de Egyptische kunst, waarvan hij eerder al blijk had gegeven in *Schoonheid en Duivel*. In *De waarde der impressionistische schilderkunst* heeft hij deze kunst geroemd om de bijzondere wijze waarop in haar de eenheid van kunst, geloof en wetenschap symbolisch tot uitdrukking kwam.[253] In *De aesthetische idee* prees hij nog enkele andere kwaliteiten: de stoffelijke zin van de kunstenaar die hem deed kiezen voor de duurzaamste materialen, en belangrijker nog de monumentaliteit van de kunstwerken, die zijn gerealiseerd door de materie volgens mathematische principes een vorm op te leggen zonder acht te slaan op de eisen van naturalisme.[254] In zijn eigen werk bracht hij deze kwaliteiten samen in de ‘deurwachters’ voor het Haagse filiaal van de firma Stokvis (cat. 116).

Zijn ruiters zijn gewoonlijk gekleed in kostuums die aan die uit de renaissance doen denken. De variaties zijn gering: de mantel van de ruiter wappert al dan niet hevig, het paard loopt van links naar rechts of omgekeerd, soms steigert het. Duidelijk is dat zij in het verleden gesitueerd zijn. Gezien de fascinatie voor Lorenzo de’ Medici bij Van Konijnenburg en zijn omgeving, moeten sommige van deze figuren gelokaliseerd worden in het Florence tijdens de regering van Lorenzo, tijdgenoot van Leonardo da Vinci en opdrachtgever van Sandro Botticelli, maar ook begunstiger van Marsilio Ficino, gezaghebbend filosoof, commentator en vertaler van geschriften van Plato en Plotinus. Ficino leidde de Platoonse Academie. Dit was een kring van geleerden die in Ficino’s villa te Careggi buiten Florence, een geschenk van Lorenzo’s vader Cosimo de’ Medici, bijeenkwamen om tijdens feestmalen of andere gelegenheden met elkaar van gedachten te wisselen.[255] Onder hen bevonden zich behalve Lorenzo de filosoof Pico della Mirandola en de dichter Angelo Poliziano. Van Konijnenburg had in 1907 in *Schoonheid en Duivel* blijk gegeven van zijn waardering voor Lorenzo’s regering als voorlopig laatste bloeitijdperk van kunst en cultuur. In 1908 had hij Henricus geholpen de decors van het Florence van Lorenzo voor de lustrumfeesten van het Delftsch Studenten Corps te voltooien.[256] Voor de kostuums van Lorenzo en zijn kring had

[253] Van Konijnenburg 1908c, 39.

[254] Van Konijnenburg 1916, 75 en 85.

[255] Kristeller 1965, 89-101.

[256] In de intocht van Lorenzo il Magnifico in Delft liepen Pico en Poliziano mee in de stoet direct achter hun beschermheer. Zij bevonden zich in het gezelschap van onder anderen Ficino en de kunstenaars Benozzo Gozzoli, Domenico Ghirlandaio en Sandro Botticelli.

Henricus de fresco's van Benozzo Gozzoli in de huiskapel van de Medici tot voorbeeld genomen.[257] Een paar jaar later zou Van Konijnenburg de ruiterparen uit de *Optocht van de drie koningen*, waarvan hij verscheidene reproducties bezat, als aanzet gebruiken voor die op *Witte ruiters* en *Donkere ruiters* [vergelijk 64 en 65].

In zijn belangstelling voor het verleden sloot Van Konijnenburg aan bij kunstenaars als de Engelse dichter-schilder Dante Gabriel Rossetti en Edward Burne-Jones en, dichter bij huis, kunstenaars als Marius Holleman en Jan Hendrik Jurres, die zich voor hun verhalende voorstellingen lieten inspireren door historische gebeurtenissen, mythologische en bijbelse verhalen en de wereldliteratuur. Holleman zou zich in de jaren tien door verhalen uit de Griekse oudheid laten inspireren, terwijl Jurres taferelen uit de literatuur, onder meer uit *Don Quichot*, en bijbelse en historische motieven met een on-Nederlandse flair schilderde. Anders dan zij greep Van Konijnenburg niet terug op een specifieke literaire verbeeldingswereld van het verleden. Hij deelde Rossetti's bewondering voor Dante, maar gaf daar uiting aan door hem (meermaals) te portretteren (cat. 43, 68 en 115), en niet door anekdotes over diens leven in scène te zetten of motieven uit zijn poëzie weer te geven.[258]

Portretten

In het verlengde van de figurale voorstellingen liggen de portretten. Vanaf het begin van zijn loopbaan schilderde Van Konijnenburg zichzelf (in 1886, cat. 1, en 1905, cat. 35), zijn familieleden, maar ook in opdracht als bron van inkomsten, vrienden en kennissen. De stilistische ontwikkeling daarbinnen liep parallel aan die in zijn vrije werk. Ook het portret baseerde hij op een gelijkmatige vlakverdeling of een mathematische figuur. Zo is dat van zijn moeder, waaraan hij van circa 1907 tot 1912 werkte, opgebouwd op een raster van gelijkzijdige driehoeken.[259] In tegenstelling tot de eerdere portretten is de weergave niet natuurgetrouw. Fantasiekapsel en -kleding en de houding dienen om de plechtstatigheid van het portret te vergroten. De Rembrandteske uitstraling versterkt dat effect [66 en 67]. Het familiewapen van de Vrijthoffs onderstreept haar (en zijn) adellijke afkomst.

Ook in het portret zocht Van Konijnenburg het blijvende in het wisselende. De houding van de geportretteerde moest niet een voorbijgaande actie, het gelaat niet een vluchtige uitdrukking laten zien.[260] Het gaf immers niet alleen het afgebeelde individu weer, maar ook een type mens in algemene zin. Zo stelt het portret van Plasschaert ook de Criticus voor, net zoals P.C. Boutens ook de Dichter verbeeldt en Edo Bergsma de Magistraat [92, 134 en 244]. Plasschaert draagt op zijn portret een soort toga, niet bepaald de werkkleding van een criticus, meer die van een advocaat of rechter, een verwijzing naar zijn rol als pleitbezorger voor en veroordelaar van kunstenaars.

De compositieschema's van zijn portretten komen overeen met die van beroemde portrettisten, waarbij vooral die uit de Italiaanse en de noordelijke renaissance zijn voorkeur hadden: van Giovanni Bellini, Leonardo da Vinci, Sandro Botticelli en Angelo Bronzino en –

---

[257] Zie de prentbriefkaarten van het festijn die werden uitgegeven door J. Waltman jr., HDNP, Boutensdocumentatie, inv.nr. A1287.

[258] Wel is er enige formele gelijkenis op details tussen het werk van Van Konijnenburg en Rossetti: de weelderige haardossen met de nadrukkelijke scheiding in het midden en de extreem gewelfde lippen van de figuren op *Jachtknechten*, *Witte ruiters* en *Donkere ruiters* hebben veel weg van die van Rossetti's vrouwenfiguren (cat. 76, 80 en 81), iets waarop ook in de pers met betrekking tot de *Witte ruiters* en *Donkere ruiters* werd gewezen toen ze voor het eerst geëxposeerd werden bij kunsthandel N. Miedema in Rotterdam.

[259] 'voorts dat hij sinds lang bezig was met een portret van zijn moeder heelemaal opgebouwd op gelijkzijdige driehoeken (uitgaande van de oogen en neus, zoodanig gezien dat ze zoo zijn', MS Plasschaert 1, 1904-1907, 13 juli 1907, p. 65.

[260] De Boer 1928a, 48.

aan onze kant van de Alpen – van Hans Memling, Albrecht Dürer en Hans Holbein [68-71]. Hun portretten zijn vrijwel altijd opgebouwd vanuit de verticale middenas van het beeldvlak, die door een van de ogen, de neus of langs de slaap van de geportretteerde loopt. Bij het portret van Van Konijnenburgs moeder en bij dat van Plasschaert loopt de middenas door de neus [66 en 92]. Op portretten van iets latere datum loopt de middenas door het oog, respectievelijk het linkeroog (Boutens en Van Herzeele) en het rechteroog (Spaan) [134, 135 en 68]. Op dat van Evelyn Giles-Carter loopt de middenas door haar slaap net als op Bronzino's portret van de dichteres Laura Battiferri [70 en 71]. In het voorgaande is gewezen op het systeem waarop het gestileerde portret van Plasschaert in *De aesthetische idee* berust [49-51]. Bij nameting blijkt bijvoorbeeld Bellini's portret van Leonardo Loredan, dat Van Konijnenburgs atelierwand in elk geval in de jaren dertig sierde, op dezelfde leest geschoeid [103].[261] De getekende profielportretten van zijn nichtje Koosje van der Vegt en van koningin Wilhelmina doen met hun verlengde nekken en kunstige kapsels denken aan de vrouwenportretten van Ghirlandaio en Antonio en Piero del Pollaiolo [211 en 212, cat. 165].

Op zichzelf is het opbouwen van een portret rond een centrale middenas niet iets exclusiefs voor de genoemde schilders en Van Konijnenburg. Ook anderen bedienden zich hiervan: de mogelijkheden om een kop op een vlak te zetten zijn nu eenmaal beperkt. Het is de som van de delen – de gelijkmatige vlakverdeling, de hoge plaatsing in het beeldvlak, de pose, de relatieve uitdrukkingsloosheid, de uitsnede, de nauwgezetheid van de weergave, het gebruikte materiaal: olieverf op paneel, de idealisering van de gelaatstrekken, de verlengde nekken, de verregaande stilering van de kapsels – die deze groep portretten verbindt met die uit de vijftiende en begin zestiende eeuw.

Van Konijnenburg beschouwde de portretten als een volwaardig onderdeel van zijn oeuvre. Hierin werd hij gesteund door Plasschaert, die al vóór zijn kennismaking met Van Konijnenburg een uitgesproken voorkeur voor het portret aan de dag had gelegd, vermoedelijk in navolging van Charles Blanc.[262] Deze Franse kunsttheoreticus had in zijn destijds veel gelezen *Grammaire des arts du dessin* (1867) het portret uitgeroepen tot een van de hoogste genres, waarin slechts topkunstenaars konden uitblinken.[263] Plasschaert beschouwde het portret als een confrontatie tussen twee persoonlijkheden: 'de ontroerende mengelingen van geest van den maker en ziel van den geportretteerden'.[264]

Koppen

De beeldvlakvullende koppen vormen een andere groep in Van Konijnenburgs oeuvre. Zij lopen van 1907 tot in de jaren dertig als een rode draad door zijn werk. Het zijn verbeeldingen van een door Van Konijnenburg geïdealiseerd type mens, een

[261] De verticale as van Bellini's portret loopt door de hoek van het linkeroog van de doge, niet zoals bij de gestileerde kop van Plasschaert door de pupil [49]. Met de lijn, die het donkere deel van de ballustrade op Bellini's portret scheidt van de lichte strook erboven, als basis valt de top van een vandaaruit getrokken gelijkzijdige driehoek in het oog van de doge. De top van de gelijkbenige driehoek met de bovenrand als basis valt eveneens in het oog. Deze driehoek heeft aan de basis hoeken van 42 graden (niet 45 graden zoals bij de kop van Plasschaert).

[262] De Vries 1990, 83.

[263] 'Toutefois, le portrait est une des plus hautes branches de l'art, et il n'est pour y exceller que des artistes d'élite.'; Blanc 1870, 657.

[264] A. Plasschaert, 'Willem Witsen. Reckers R'dam', *Kritiek* II, 11-12, nov.-dec. 1905/voorjaar 1906, geciteerd naar De Vries 1990, 83. Na zijn kennismaking met Van Konijnenburg was voor Plasschaert het portret: 'een menschelijke geest, geuit over een anderen menschelijken geest, in een vast bouwsel gezet met den gloed van het schoone er-over.'; Plasschaert 1908a, 59.

gemoedstoestand of een deugd.[265] Voor de weergave van de gelaatsuitdrukking op deze fantasiekoppen – niet op de portretten daar vertrekken de geportretteerden geen spier – putte Van Konijnenburg afwisselend uit een oude en een meer recente traditie. Met *Wanhoop* uit 1907 en een zilverstifttekening van een mannenkop uit circa 1909 baseerde hij zich op een van de karakterkoppen van Leonardo [72-74]. Iets later paste hij de voorschriften voor de gelaatsuitdrukking van Charles le Brun toe. Deze grondlegger van de Académie royale de peinture et de sculpture onder Lodewijk XIV standaardiseerde het academieonderwijs aan de hand van regels ontleend aan de kunst van de klassieke oudheid en de Italiaanse renaissance. Voor de invloedrijke *Conférence sur l'expression générale et particulière* van 7 april 1668,[266] een van Le Bruns *Conférences* die het referentiekader creëerden voor de academiekunstenaar, had hij een emotioneel beeldidioom vastgelegd. Le Brun beschouwde de wenkbrauw als het meest expressieve deel van het gezicht; aan de vorm daarvan waren de emoties het beste af te lezen.[267] *Le désir* (de begeerte) is herkenbaar aan samengetrokken wenkbrauwen, ogen die ver opengesperd zijn met de pupillen in het midden, enigszins samengeknepen neusvleugels die een beetje naar boven zijn opgetrokken en een iets openstaande mond waarbij de mondhoeken een beetje naar achteren zijn getrokken.[268] Deze kenmerken komen op de open mond na overeen met die van Van Konijnenburgs *De begerige mens* uit 1915 [75].[269]

Mogelijk had Van Konijnenburg Le Bruns voorschriften eveneens in gedachten toen hij tien jaar later *Verbi divini inspiratio* (De inblazing van het goddelijk woord) [210] opzette, een wandschildering voor de wereldtentoonstelling in Parijs in 1925. Opvallend is de variatie in de expressieve kracht van de wenkbrauwen in de koppen die de figuur in het midden bestormen. Ze zouden een voor insiders bedoelde verwijzing kunnen zijn naar de expressievoorschriften van de Franse kunstdictator. Van Konijnenburg maakte dan wel meteen duidelijk dat de hartstochten geen vat hebben op de kunstenaar. Hij kreeg zijn inspiratie uit andere bron.

Uit *De begerige mens* blijkt dat ook Van Konijnenburg bekend was met de fysiognomie. Deze wetenschap legt verbanden tussen gelaatstrekken en karakter. In dit geval vervloeien de aan de stier toegeschreven karaktereigenschappen met die van de man. Mogelijk kende Van Konijnenburg eveneens de fysiognomische studies van Le Brun, die op zijn beurt voor zijn tekeningen van de wolf-man, de ram-man, de beer-man, de varkens-man enz. uit een

---

[265] Bij de interpretatie van de gelaatsuitdrukking biedt de titel weinig houvast. De werken hebben soms een neutrale titel, zoals *Kop van een oude man* (cat. 55), *Manskop. Man met rood jak* (cat. 56) en *Manskop. Jonge man* (cat. 57), en soms een betekenisvolle, zoals *Manskop. De overwinnaar* (cat. 58). De koppen uit de collectie Van Kooten Kok hebben in 1917, toen ze te zien waren bij Kleykamp in Den Haag, soms een andere titel dan in de collectiecatalogus uit 1929. Mogelijk heeft Van Konijnenburg sommige koppen achteraf een specifieke titel gegeven, die beter aansloot bij de betekenis van zijn latere werk. De titels van de werken stammen uit 1929, voor zover het die uit de collectie Van Kooten Kok betreft, of van later datum, wanneer de koppen voor museale collecties werden verworven en beschreven. De titels van de koppen die een zielenstaat verbeelden, blijken soms inwisselbaar. Werken die nu *Meditatie* en *Contemplatie* heten, hebben vaak een vergelijkbare gelaatsuitdrukking en houding van de handen. Duidelijk is dat zij een staat van hoger bewustzijn uitdrukken.

[266] Zie voor de datering van Le Bruns *Conférence sur l'expression,* Montagu 1994, 141.

[267] Charles le Brun, *Conférence sur l'expression générale et particulière,* 7 april 1668, een Engelse vertaling van de samenvatting daarvan is opgenomen in Montagu 1994, 126-140, over de wenkbrauw, p. 128.

[268] Charles le Brun, *Le désir*, Montagu 1994, 135, afb. 166.

[269] Van Konijnenburg nam Le Bruns gelaatsuitdrukkingen over in een aantekenboekje van later datum samen met diens beschrijving van de karakteristieke kenmerken van de weergegeven emotie: 'Le Brun over de middelen om de hartstochten uit te beelden', niet gedateerd aantekenboekje, RKD, Archief Willem A. van Konijnenburg.

oudere traditie putte.[270] Van Konijnenburg zette de overeenkomst met de stier aan door *De begerige mens* te voorzien van hoorns. Op andere tekeningen accentueerde hij met min of meer nadruk de overeenkomst tussen de gelaatsuitdrukking van een man en die van een uil [76 en 77]. De roofvogels, die Van Konijnenburg geregeld weergaf, boeiden hem niet alleen vanwege hun decoratieve kwaliteiten, maar ook vanwege de aan hen toegeschreven eigenschappen, zoals de valk [78 en cat. 193], voor de Egyptenaren de meester van de hemel en beeld van de god Horus, en de sterke, majestueuze adelaar (cat. 224 en 225).

Meer schematisch gaf Van Konijnenburg uitdrukking aan de zielenstaten die de stadia markeren waarlangs de mystieke harmonie kon worden bereikt: meditatie en contemplatie. Hiervoor maakte hij gebruik van een 'systeem' dat Charles Blanc had gepropageerd in zijn *Grammaire des arts du dessin* en dat deze van D.P.G. Humbert de Superville, de eerste directeur van het prentenkabinet in Leiden, had overgenomen. In zijn *Essai sur les signes inconditionnels dans l'art* (Leiden 1827-1839) had Humbert behandeld hoe lijnen door de richting waarin ze gezet zijn een gevoel kunnen overbrengen op de beschouwer: lijnen die omhoog en omlaag gingen, associeerde hij met instabiele gevoelens van vreugde, respectievelijk verdriet; horizontale lijnen waren een teken van evenwicht en wijsheid. Bij deze drie gevoelswaarden hoorden drie gezichtstypen [79].[271]

Van Konijnenburg gebruikte vooral horizontale lijnen in zijn koppen die een staat van hoger bewustzijn uitdrukken [80]. Het accent ligt hier in de regel op de ogen. Op *Het verborgene* en *Meditatie* uit 1916 duidt het sluiten van de ogen op het 'zien' van dat wat niet met de ogen kan worden waargenomen, een topos in de westerse kunst gebaseerd op de figuur van de blinde ziener in de oudheid (cat. 112 en 113).

Na 1920 kregen de koppen een christelijk tintje en werden deugden als *Deemoed* verbeeld [81, cat. 167 en 231]. De vormgeving richtte zich toen gedeeltelijk naar bekende schema's uit de christelijke iconografie: de houding van de hand op de borst en de neergeslagen blik, die duidt op deemoed, komt overeen met een van de traditionele poses in de verbeelding van Maria op het moment dat zij haar door God opgelegde taak nederig aanvaardt.

HIËRARCHIE VAN DE GENRES

Van Konijnenburgs keuze voor de figurale voorstelling had vermoedelijk niet alleen te maken met zijn afwijzing van het impressionisme. Hij had ook, zoals zovele anderen, het landschap kunnen bezielen met betekenis. Hij moet er zich bij zijn keuze rekenschap van hebben gegeven dat de figurale voorstelling vanouds in de genrehiërarchie een hogere status had dan het landschap.[272] Aan het einde van zijn leven sprak hij zich daarover expliciet uit: 'De figurale uitbeelding bepaalt den stijl van de schilderkunst. De andere genres, stilleven, landschap enz., hoe onmisbaar ook voor den vollen luister der schilderkunst zijn in dit opzicht passief. De eerste is leiding gevend. Immers het figurale beeld beschikt over de krachtigste en doeltreffendste middelen om diepte en omvang van het zieleleven tot expressie te brengen. […] In elken tijd worden de genres gerangschikt naar een geestelijke hierarchie. In deze wordt de figurale voorstelling, dat is de glorificatie van het onafwendbaar levenslot, het gepraedestineerd-zijn-tot vreugd en smart, tot minnen en strijden als leidende

[270] Zie voor de studies van Charles le Brun naar het verband tussen de fysiognomie van dier en mens en de invloed daarop van Giovanni Battista della Porta's *Della fysionomia dell'huomo* (Padua 1623, de Italiaanse vertaling van *De humana physiognomonia, libri V* uit 1586) Montagu 1994, 20; Baltrušaitis 1989, passim.

[271] Zie voor D.P.G. Humbert de Supervilles *Essai sur les signes inconditionnels dans l'art* Stafford 1979, passim; voor de gevoelswaarde van de lijnen pp. 31-37.

[272] 'in alle groote kunsttijden [wordt] het menschelijk beeld als hoofdmotief gebruikt', Van Konijnenburg 1918, 92.

factor op de eerste plaats gesteld.'[273] Vermoedelijk verwoordde Plasschaert hun beider visie eerder in 1909 toen hij de rangorde van de genres had vastgesteld als: 'I. Mensch, en Menschen als hoofdzaak. II. Dier en Plant, het ook groende. IIIde en laatste het stilleven.'[274] Bovenaan staat het denkend wezen, dan de groeiende wezens en ten slotte de dode stof.

In zijn waardering voor de weergave van de menselijke figuur sloot Van Konijnenburg aan bij de classicistische kunsttheorie, zoals die onder anderen door de door hem gelezen Opzoomer was verwoord: 'Terwijl het doel der kunst in het gemeen schoonheid is, moet de beeldende kunst […] zich tot lichamelijke schoonheid bepalen. En wie zal het betwijfelen, dat deze in den mensch, althans in zijn ideaal, de hoogste is? Daarom staat het schilderen van menschelijke beelden boven dat van dieren of landschappen. […] De schoonheid van den mensch staat daarom boven iedere andere, omdat zij den geest laat doorschijnen, en zoo tot den onzen den besten toegang heeft. Daarom hoe meer geest in het menschelijke beeld, hoe hooger het staat in onze schatting.'[275]

Wat bij Van Konijnenburgs keuze voor de figurale voorstelling moet hebben meegespeeld, was de wetenschap dat degenen die als grote meesters van de westerse schilderkunst geboekstaafd stonden, allen figuurschilders en portrettisten waren geweest.[276] 'De groote schilders zijn schilders van de Figuur', stelde Plasschaert kort en bondig in zijn inleiding in het Van Konijnenburgnummer van *Wendingen*.[277] Dat deze *aemulatio* met de grote meesters een belangrijk motief was in de kring van Van Konijnenburg, blijkt uit een uitspraak van zijn vriend Boutens: 'Als men een kunstenaar wil zijn, dan moet men niet volstaan met trotsch en tevreden te wezen met de talenten, die men om niet heeft gekregen. Dan moet men de allergrootsten, Homerus, Shakespeare, Dante kennen, en goed kennen. De dichter mag nooit vergeten, dat hij met ieder woord dat hij schrijft dezen concurrentie aan gaat doen, dat hij alleen een goed kunstenaar is als hij het werk van zijn voorgangers voortzet.'[278]

Van Konijnenburg baseerde zich op de artistieke uitgangspunten van de renaissancemeesters en andere grootmeesters van de schilderkunst, en beoefende het genre waaraan zij hun reputatie dankten. 'Wie zijn waereldschilders?', vroeg Plasschaert zich in de jaren dertig af: 'De waereldschilders zijn steeds schilders van figuur. Dat bewijst, dat het schilderij met figuur door den tijden heen erkend werd als het belangrijkste […].'[279] In hun traditie wilde Van Konijnenburg zich plaatsen, met hen wilde hij zich meten, niet, zo deed hij het althans voorkomen, met zijn tijdgenoten.

ESTHETISCHE MEETKUNDE

[273] Van Konijnenburg 1940, 2.

[274] Plasschaert 1909b. In 'Leonardo', *Kritieken* I, 4 april 1909 stelde Plasschaert het portret op de eerste plaats: 'eerst het Portret, daarna het groeiende, Landschap en Dier; ten slotte het Stilleven', geciteerd naar De Vries 1990, 81.

[275] Opzoomer 1848/1887, 20.

[276] De met Van Konijnenburg bevriende schrijver André Peters verwoordde Van Konijnenburgs motivatie voor zijn keuze voor de figurale voorstelling in zijn bijdrage aan de catalogus van de collectie Van Kooten Kok: 'In de historie der schilderkunst ziet men, dat zij, die naar het hoogste hebben gegrepen en als zodanig door het nageslacht zijn erkend en geëerd, het landschap en het stilleven hebben verlaten en zich geheel, met volle intensiteit, hebben geworpen op die in zich hoogere orde der uitbeelding, die twee onuitputtelijke menschelijke geheimenissen: de figuren-compositie en het portret.'; Peters 1929.

[277] Plasschaert 1921, 8.

[278] P.C. Boutens in een interview voor *De Wereldkroniek*, 24 februari 1940, zoals geciteerd in De Clerck 1964, 356.

[279] MS Plasschaert 18, ca. 1934, p. 34.

Van Konijnenburg claimde een spirituele band met de kunst uit vroegere bloeiperioden. In aantekeningen voor koningin Wilhelmina van 8 juni 1921 stelde hij dat de cultuur van de moderne tijd met zijn idealisme dichter lag bij de kunstuitingen 'van een Memling, een van Eyck', bij oud-Aziatische kunst en bij de Egyptische kunst dan bij die van de door het materialisme getekende kunst van de negentiende eeuw.[280] Net als in de kunst van de Egyptenaren vond hij in het werk van kunstenaars van de Italiaanse renaissance en schilders als Jan van Eyck, Rogier van der Weyden en Hans Memling een aan regels gebonden beeldopbouw.

Karel de Haas, een van de Rotterdamse verzamelaars van het werk van Van Konijnenburg, legde als eerste rechtstreeks het verband tussen diens recepten voor een gelijkmatige vlakverdeling die de voorstelling draagt, en de vormgeving van het werk van de grote meesters uit het verleden. De Haas dreef samen met Pieter van Mensch, die met zijn zus was getrouwd, de tabakshandel De Haas en Van Mensch in Rotterdam. Hij kende Van Konijnenburg in elk geval al in 1912, toen hij aan het bestuur van de Rotterdamsche Kunstkring de wens van Van Konijnenburg kenbaar maakte om de lezing 'Kunst in verband met Kubisme en Futurisme, aestetisch toegelicht in mathematischen zin' die hij voor de leden van de Haagsche Kunstkring had gehouden, in Rotterdam te herhalen.[281] Vermoedelijk kende hij hem al eerder: vanaf 1905 was De Haas lid van de Rotterdamsche Kunstkring en hij bezocht blijkbaar activiteiten van de Haagse zusterorganisatie.[282]

In de jaren tien en twintig ontwikkelde De Haas zich tot een propagandist van de 'aesthetische meetkunde', zoals hij het meetkundige verband tussen formaat en compositie van kunstwerken noemde.[283] Van Konijnenburg had hem hierop attent gemaakt.[284] De Haas gebruikte in zijn onderzoek *De aesthetische idee* als referentie. Een diagram van een twaalfhoek met het daarin besloten beeldvlak[285] had hem op het idee gebracht deze vlakverdeling toe te passen op de *Kruisafneming* van Rubens in de kathedraal van Antwerpen [82].[286] Het grondpatroon van dit altaarstuk bleek overeen te komen met het diagram. Meer oude meesters, ontdekte De Haas, hadden geometrische grondpatronen voor hun composities gebruikt, ook Rembrandt, Memling en Da Vinci. Moderne meesters maakten er eveneens gebruik van. Zo had Auguste Renoir, volgens De Haas, onder verwijzing naar *Modern painting* van Willard Huntington Wright, zijn *Les grandes baigneuses*

---

[280] Aantekeningen van Van Konijnenburg bestemd voor Wilhelmina, gedateerd 'juni 1920' (dat moet zijn 1921), p. 15, KHA, Den Haag, A50-XII-20.

[281] GA Rotterdam, Archief Rotterdamsche Kunstkring, toegangsnr. 76, inv.nr. 8: notulen van de bestuursvergadering van 22 november 1912. Met dank aan mevr. E. Meeldijk.

[282] GA Rotterdam, Archief Rotterdamsche Kunstkring, toegangsnr. 76, inv.nr. 115: ledenlijst.

[283] De Haas 1928, 5.

[284] 'De schilder W.A. van Konijnenburg vestigde […] mijn aandacht er op, dat er verband bestaat tusschen compositie en formaat van schilderijen. Deze zaak heeft sedert dien mijn aandacht in hooge mate bezig gehouden.'; De Haas 1920, 5.

[285] Van Konijnenburg 1916, 193.

[286] Hoe Karel de Haas te werk was gegaan, beschreef Gra Marius: 'Het langwerpige vierkant [= de rechthoek van het beeldvlak] van het diagram liet hij [De Haas] vergrooten en op vloei papier reproduceeren, terwijl op de bladzijde daarnaast het schilderstuk was weergegeven […] Legt men de reproductie van het diagram op die van de kruisafname, dan vallen de lijnen van de horizon, de groote lijn van de afneming van het lichaam, die van de voornaamste figuur terzijde, samen met de mathematische lijnen van het in den twaalfhoek besloten formaat; terwijl het punt, waar de lijnen samenkomen – het accent, zooals de schrijver van het boek [Van Konijnenburg] dit noemt – precies overeenkomt met het hoofdpunt in het schilderstuk van Rubens: het op den schouder gevallen hoofd van den Christus.'; Marius 1918, 95. Dat De Haas juist dit werk koos, kwam volgens hem doordat de criticus F. Wellington Ruckstuhl in een artikel over Rubens in *The Art World* van november 1916 de compositie van dit schilderij had geroemd vanwege zijn 'sublime beauty', De Haas 1920, 18.

gebaseerd op eenzelfde constructie.[287] Vergelijkend onderzoek naar de geometrische elementen in de compositie van schilderijen van verschillende scholen en tijdperken zou volgens De Haas uitwijzen dat schilderijen uit tijdperken waarin de geometrische elementen in de compositie prominent aanwezig waren, superieur waren aan schilderijen uit tijdperken met minder gevoel voor de geometrische basis van de compositie.[288]

De Haas had zijn bevindingen in 1917 gepubliceerd in 'The geometric basis of pictorial art' in het Amerikaanse tijdschrift *The Art World*.[289] Drie jaar later kwam hij hierop terug met ingewikkelde naberekeningen van compositiearrangementen van onder anderen Jan van Eyck en Fra Angelico in een lezing voor het Bataafsch Genootschap der Proefondervindelijke Wijsbegeerte te Rotterdam, getiteld *Over aantoonbaar meetkundig verband tusschen formaat en compositie van schilderijen*: ' "De Aesthetische Idee" van W.A. van Konijnenburg […], het boek dat mijn uitgangspunt was, bleef ook mijn eenige baken.'[290] Zijn publicatie van de lezing voorzag hij van een uitvoerige literatuurverwijzing over dit onderwerp die een periode van vier eeuwen bestreek.

De Haas plaatste Van Konijnenburg met diens instemming in de traditie van degenen die de schoonheid van de oude meesters wilden evenaren door dezelfde compositieregels te gebruiken. De vergelijking met de classicist Koelman ligt voor de hand. Koelman pretendeerde de antieke canon van de ideale menselijke figuur herontdekt te hebben, Van Konijnenburg werd door De Haas de herontdekking van de canon van de meetkundige vlakverdeling toegeschreven. Zoals Koelmans canon van de menselijke figuur bij nameting van toepassing bleek op de meesterwerken van de antieke beeldhouwkunst, zo bleek Van Konijnenburgs canon van toepassing op de werken van de grootmeesters van de westerse schilderkunst.

In De Haas had Van Konijnenburg iemand gevonden om zijn toepassing van mathematische figuren in zijn composities te verbinden met de hoogtepunten van de oudere westerse schilderkunst en voor navolging aan te bevelen.[291] Dat Van Konijnenburg er waarde aan hechtte dat zijn vormprincipes met die van oude meesters werden vergeleken, blijkt uit het feit dat hij, toen op een tentoonstelling in de Haagsche Kunstkring in december 1917 voor het eerst werk was te zien waarop het geometrisch grondpatroon duidelijk zichtbaar was gelaten, Gra Marius, die de tentoonstelling zou bespreken, voorzag van het artikel van De Haas in *The Art World*.[292]

Hoewel Van Konijnenburg zich vooral geassocieerd wilde zien met voorbeelden uit het verleden, was er, zoals in het vorige hoofdstuk aan de orde is gesteld, dichter bij huis vanaf omstreeks 1895 een groeiende belangstelling voor de toepassing van mathematische

---

[287] De Haas 1917, 439: William Huntington Wright, *Modern painting*, Londen 1915. Zie voor een afb. van *Les grandes baigneuses* van Auguste Renoir (1884-1887, olieverf op doek, 115 x 170, Philadelphia Art Institute) en het onderliggende patroon De Haas 1920, plaat III.

[288] De Haas 1917, 439.

[289] Ibidem, passim.

[290] De Haas 1920, 9.

[291] Wanneer Karel de Haas op 4 april 1932 opnieuw een lezing houdt voor het Bataafsch Genootschap der Proefondervindelijke Wijsbegeerte, nu over *Albrecht Dürer's meetkundige bouw van Reuter en Melencholia § I*, opent hij opnieuw met een buiging naar Van Konijnenburg. 'In mijn voordracht, over aantoonbaar meetkundig verband tusschen formaat en compositie van schilderijen, in 1920 gehouden, vermeldde ik reeds, dat het de geniale, opbouwende theorieën van W.A. van Konijnenbrug waren, in *de Aesthetische Idee* (1916) vervat, die mij opwekten tot het onderzoek naar den meetkundigen grondslag van bestaande en om hun schoonheid geprezen schilderijen en grafische kunstwerken; welk onderzoek tevens die theorieën toetst.'; De Haas 1932, 7.

[292] Zie voor de tentoongestelde werken Marius 1918, 96; [Anon.], 'Haagsche Kunstkring', *NRC* 2 januari 1918.

grondpatronen om de compositie te bepalen.[293] Rasters werden al geruime tijd gebruikt in de ontwerppraktijk van de ornamentiek, decoratieve kunst en architectuur. *Driehoeken bij ontwerpen van ornament* van Jan Hessel en Jacoba de Groot had in 1896, volgens een tijdgenoot, bij veel ontwerpers een ware 'driehoeken-manie' te weeg gebracht.[294] Daarnaast dienden moduul- en proportiesystemen als middel om vanuit levensbeschouwelijk perspectief harmonie of goddelijke schoonheid te verbeelden.

Matthieu Lauweriks, Karel de Bazel en Herman Walenkamp gebruikten de mathematica vanuit hun theosofische oriëntatie om de volmaakte orde van de kosmos uit te beelden.[295] Geometrie werd dan net als bij Van Konijnenburg geassocieerd met de geestelijke waarde in het kunstwerk.[296] Later zou Piet Mondriaan eveneens vanuit een theosofische levensbeschouwing harmonie uitdrukken in de evenwichtige verhoudingen van lijn en kleur op het beeldvlak. Carel Blotkamp heeft erop gewezen dat Mondriaans vormexperimenten die daartoe de aanzet vormden en de denkbeelden die daaraan ten grondslag lagen, overeenkomsten vertonen met de kunstopvatting van Van Konijnenburg in *Karakter der eenheid in de schilderkunst*, alhoewel er niets met zekerheid te zeggen valt over Mondriaans bekendheid met Van Konijnenburgs geschriften.[297] De pers had in elk geval niet bijgedragen aan de verspreiding van Van Konijnenburgs denkbeelden. Er werd nauwelijks aandacht besteed aan het verschijnen van zijn publicaties.

Voor gemeenschapskunstenaars als Richard Roland Holst suggereerde het gebruik van mathematische grondpatronen de hogere eenheid, die van de bouwende wetten van het heelal en die van de gemeenschap waarvan de kunstenaar deel uitmaakt en tot morele verheffing waarvan hij zijn kunst maakt.[298] Voor Roland Holst was de geometrie de natuurlijke grondslag voor zijn werk.[299] De geometrie had voor hem niet de mystieke betekenis van de goddelijke openbaring; zij vertegenwoordigde de moraal: 'De geometrie is overdrachtelijk gesproken de moraal, die binnen het vlak tot wet is geworden, het is de graphische vaststelling van de ornamentale levenswet. En eerst wanneer dit moreele rythme […] vast staat, wordt het leven, dat is in dit geval de natuurbeelding, toegelaten en in dit rythme opgenomen om zich in dit rythme te ontplooien.'[300]

Jan Toorop werd vanuit zijn katholieke geloofsovertuiging beïnvloed door de esthetica van de kunstschool van de paters Benedictijnen in het Duitse Beuron [157].[301] Hun woordvoerder Dom Desiderius Lenz had in *Zur Aesthetik der Beuroner Schule* in 1898 richtlijnen voor een katholieke kunst geformuleerd die gebaseerd waren op getalsymboliek

---

[293] Zie voor de belangstelling voor mathematische principes bij beeldende kunstenaars in de periode 1890-1925 Gasten 1978, passim.

[294] 'maar vooral sedert de Groot zich er voor spande, om al die toevallige en niet toevallige resultaatjes te vereenigen, vermeerderen en tot een in elkander grijpend geheel te maken, sedert dien tijd zijn er reeds velen aangegrepen door een driehoeken-manie, die reeds tot het ontstaan van een menigte ornamenten heeft geleid, waarin de richtingen van driehoeken van 45 en 60 graden als domineerende lijnen voor den dag treden', Ernst Branding, 'Driehoeken bij ontwerpen van ornament, door J.H. en J.M. de Groot', *Architectura*, 14 november 1896, zoals geciteerd in Braches 1973, 111. Zie voor het figuursysteem van De Groot en Matthieu Lauweriks en Karel de Bazel Bax 2006, 338-348; Braches 1973, 110-115; Reinink 1965/1993, 69-94 (De Bazel)

[295] Zie voor de oriëntatie op mathematische vormprincipes vanuit een theosofische levensbeschouwing onder meer Blotkamp 1986, 96; Blotkamp 1991, 18-20, 24; Bax 2006, passim; Blotkamp 2004, 20-26; voor Karel de Bazel Koopmans 1997, 158-161; Brentjens 2006, 71-73, 157-158.

[296] Gasten 1978, 60.

[297] Blotkamp 1986, 100; Blotkamp 2004, 30.

[298] Tibbe 2004, 63-64.

[299] Tibbe 1988, 6-7.

[300] R.N. Roland Holst, 'Ethische factoren in de monumentale schilderkunst' (1918), geciteerd naar Tibbe 1988, 6-7.

[301] Van Wezel 2001, 60.

en de symboliek van eenvoudige geometrische figuren als de gelijkzijdige driehoek en de cirkel.

Anderen kwamen vanuit een formele analyse van de beeldmiddelen uit bij de geometrie en stelden deze centraal in hun werk. Dat geldt bijvoorbeeld voor geometrisch abstract werkende kunstenaars als de Stijl-kunstenaar Theo van Doesburg en de uit België afkomstige medewerker van *De Stijl*, Georges Vantongerloo. Vantongerloo trachtte de geheimen van de geometrische ordening te achterhalen, die in het werk van oude meesters verborgen zou zitten en die toe te passen in zijn eigen werk. Zo traceerde hij omstreeks 1920 de verhoudingen in een aantal schilderijen van Rogier van der Weyden en maakte die tot uitgangspunt van zijn eigen composities. Zijn *Triptiek* uit 1921 in de collectie van het Gemeentemuseum Den Haag is gebaseerd op het destijds aan Rogier toegeschreven *Edelheer-altaar* in de Pieterskerk in Leuven.[302] Van *De zeven sacramenten*[303] herleidde Vantongerloo de compositie tot een stelsel van driehoeken, dat hij toepaste in zijn *Composition II, septième d'indigo-violet émarente du triangle équilatéral* uit 1921 [83 en 84].[304] Hiermee was door Vantongerloo de laatste stap gezet naar abstractie zonder realistisch uitgangspunt.[305] De maatverhoudingen van het middenpaneel van Rogiers triptiek waren voor Van Konijnenburg het voorbeeld voor *De kruisiging* uit circa 1930 [85].

Vantongerloo heeft Van Konijnenburg vermoedelijk persoonlijk gekend. Wie deelnam aan het Haagse kunstleven, kwam Van Konijnenburg onvermijdelijk tegen en Vantongerloo bracht de oorlogsjaren (vanaf eind 1914/begin 1915) door in Den Haag. In 1916, het jaar dat Van Konijnenburg *De aesthetische idee* publiceerde, was Vantongerloos werk te zien op een overzichtstentoonstelling bij Pulchri Studio, waarvan hij overigens geen lid was.[306] Hij stelde hier (neo-)impressionistische schilderijen en beelden tentoon van figuren en taferelen uit het leven van alledag. In september 1917 zou Van Konijnenburg ieders aandacht op zich vestigen met een tentoonstelling van zijn werk bij Kunstzaal Kleykamp, en in december had hij in de Haagsche Kunstkring een tentoonstelling waarop voor het eerst werken te zien waren waarop de grondpatronen een beeldende rol spelen. De mathemathische grondpatronen die Van Konijnenburg in *De aesthetische idee* heeft uitgewerkt komen evenwel niet overeen met Vantongerloos geometrische composities.

De invloed van Van Konijnenburgs geschriften op de ontwikkeling van de geometrische stilering van de kunst en op de ontwikkeling van de geometrisch abstracte kunst is nauwelijks te meten. Slechts van een enkeling is bekend dat hij *De aesthetische idee* heeft gelezen.[307] Zonder concrete aanwijzingen van bekendheid met zijn publicaties kan het

---

[302] Kopie naar Rogier van der Weyden, *Edelheer-altaar*, circa 1460, olieverf op paneel, zijpanelen 100 x 45, middenpaneel 100 x 100, Pieterskerk, Leuven; Georges Vantongerloo, *Triptiek*, 1921, hout en olieverf op hout, (2x) 12 x 7, 13 x 13, Gemeentemuseum Den Haag (bruikleen particuliere collectie).

[303] Rogier van der Weyden, *De zeven sacramenten,* circa 1440-1450, olieverf op paneel, zijpanelen 119 x 63, middenpaneel 200 x 97, Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen.

[304] *Composition II, septième d'indigo-violet émarente du triangle équilatéral*, 1921, olieverf op doek, 31 x 36, McCrory Corporation, New York, zie voor de berekening van de verhoudingen op *De zeven sacramenten*: Georges Vantongerloo 'Ce que nous sommes par rapport à l'existence. Détermination', Menton 1921, in idem, *L'Art et son avenir*, Antwerpen 1924, 43-56.

[305] Gast 1982, 258-260; Blotkamp 1987b, 120-121.

[306] Exposition des derniers oeuvres de G. Vantongerloo sculpteur, Den Haag (Pulchri Studio) 15-29 maart 1916.

[307] Bijvoorbeeld H.P Berlage en J.J.P. Oud. Berlage nam in zijn schrift waarin uitspraken staan genoteerd die hem om een of andere reden aanspraken, enkele citaten uit *De aesthetische idee* op, waaronder 'Religie en kunst worden terzelfder ure geboren' en 'De kunst is niet op het toevallige, maar op de algemeene levenseigenschappen gericht'; NAi, Rotterdam, Archief H.P. Berlage, BERL. 1030. Uit een brief van Theo van Doesburg aan Oud, 14 juli 1916, blijkt alleen dat Oud *De aesthetische idee* met enige instemming heeft gelezen, zie hiervoor Blotkamp 1987b, 45-46.

gebruik van geometrische grondpatronen als basis voor de compositie in combinatie met de opvatting dat kunst eenheid in veelheid en goddelijke harmonie moet uitdrukken niet worden toegeschreven aan bekendheid met Van Konijnenburgs geschriften. Dit soort denkbeelden bereikten kunstenaars in de jaren tien van de twintigste eeuw langs de meest uiteenlopende wegen.[308]

MODERN CLASSICISME

Met zijn nieuwe kunstopvatting zette Van Konijnenburg zich expliciet af tegen het impressionisme. Zijn ontwikkeling tot 1907 heeft hij, zoals in het vorige hoofdstuk al ter sprake kwam, beschreven als een groei weg daarvan. Het impressionisme had voor hem afgedaan, zijn kunst had daarmee niets meer te maken.

Alhoewel hij niet refereert aan contemporaine voorbeelden, liep Van Konijnenburg in zijn afwijzing van het impressionisme niet bepaald voorop. In de jaren negentig waren hem onder anderen Antoon Derkinderen, Jan Toorop, Johan Thorn Prikker en Richard Roland Holst voorgegaan en ook in zijn naaste vriendenkring hadden Henricus en Piet de Moor ieder op zijn manier naarstig gezocht naar een alternatief. De Haagsche Kunstkring en haar Rotterdamse zusterinstelling dienden vanaf respectievelijk 1891 en 1893 als podia voor de nieuwe, idealistische kunst. Toen Van Konijnenburg echter koos voor idealistische kunst, koos hij niet voor de symbolistische variant daarvan. Het idealisme kreeg bij hem een classicistische vorm.

Het classicisme heeft een aantal kenmerken.[309] Het is traditionalistisch: het streeft ernaar de als volmaakt ervaren kunstuitingen van een voorbije tijd, de klassieke oudheid en de als klassiek beschouwde meesters van de Italiaanse renaissance, met name Rafaël, te doen herleven en te evenaren. Het is bovendien rationalistisch: classicisten hebben, over het algemeen gesproken, een sterke behoefte hun opvattingen in de vorm van regels vast te leggen en zich in hun kunstpraktijk daaraan te houden. Het heeft, in de derde plaats, een moreel aspect, in die zin dat het schone wordt beschouwd als verbonden met het goede en kunst wordt geacht een verheffende, veredelende uitwerking te hebben op de beschouwer.

Die drie kenmerken zijn, zoals hierboven werd verduidelijkt, ook bij Van Konijnenburg aan te wijzen. Esthetiek en ethiek noemde hij expliciet één. Die eenheid vormt de basis van zijn kunst en kunstenaarschap. In zijn geschriften zette hij een gedetailleerd systeem van regels uiteen aan de hand waarvan de absolute schoonheid tot uitdrukking gebracht kan worden. In zijn kunst demonstreerde hij de toepassing van die regels. Het streven naar harmonie stond bij dit alles voorop. Bij de keuze van zijn motieven richtte hij zich naar de klassieke hiërarchie van genres. Hij hulde zijn motieven in een tijdloze aankleding. Uit enkele motieven spreekt een nostalgisch verlangen naar een geordende maatschappij, waarin ieder zijn vaste plaats heeft. Van Konijnenburg oriënteerde zich ook stilistisch op de grote kunst uit het verleden. De belangstelling voor de beeldprincipes van oude meesters sluit aan bij de classicistische traditie in de westerse kunst, die is gebaseerd op de vooronderstelling dat schoonheid meetbaar is en leerbaar.

In zijn oriëntatie is hij echter vrijer dan classicisten vóór hem, voor wie de Griekse sculptuur uit de klassieke periode en/of de schilderijen van Rafaël als richtsnoer golden. Hij gaf vorm aan een modern classicisme. Na publicatie van *De aesthetische idee* was het medium dat hij daarvoor het meest geschikt achtte dat van de tekenkunst.

---

[308] Zie voor de verspreiding van dit soort denkbeelden en de bekendheid ervan bij Nederlandse kunstenaars Gasten 1978, passim.

[309] Zie voor de volgende definiëring van ‘classicisme’ en zijn kenmerken: Battisti 1972, passim; Greenhalgh 1978, 11-17; De Vries 1990, 89-96, over ‘classicisme’ in het algemeen en meer specifiek bij Plasschaert.

Van Konijnenburg volgde de klassieke voorbeelden niet klakkeloos na, maar paste de principes ervan toe op een eigen wijze. Dat is een kenmerk van het moderne classicisme en een essentieel verschil met het academisch-classicisme in de traditie van onder anderen Le Brun[310], waartoe ook nog Koelman, Van Konijnenburgs leermeester, behoorde. Ook Van Konijnenburg moet zich daarvan rekenschap hebben gegeven. Plasschaert, die in die jaren zijn opvattingen over kunst ijkte aan die van Van Konijnenburg, laakte in 1908 het imitatieve karakter van het academisch classicisme: 'De *fout der Akademici is dat ze achter Raffael* b.v. *de wet niet zoeken*. Ze zien alleen de persoonlijke schakeering binnen de perken dier wet. Ze ontkennen door *alleen* die schakeering te gebruiken hun eigen persoonlijkheid. Ze loopen in een anders jas in plaats van naar den goeden kleermaker te gaan.'[311] Plasschaert was voorstander van het gebruik van die wetten mits op een originele wijze toegepast: 'De wetten der schilderkunst, ook door de Renaissance onder andere gevonden, zijn altijd toe te passen. Zij berusten op objectief waarneembare eigenschappen – en zijn *wetten*. De geest, die ze toepasse, zij *eigen*. De geest make ze tot nieuwe eeuwigheid'.[312]

Hoewel in de beeldvorming, zoals in de volgende hoofdstukken naar voren komt, vooral de verwantschap met de renaissance en met name met Leonardo da Vinci wordt benadrukt, zocht hij zijn voorbeelden ook bij andere grootmeesters, zoals Michelangelo en Botticelli en bij Vlaamse primitieven als Rogier van der Weyden en Hans Memling, maar ook bij kunstenaars van later tijden als Peter Paul Rubens [86 en 87].

In de internationale kunstgeschiedschrijving werd tot voor kort de terugkeer naar de traditie van de grote meesters van de renaissance in de kunst van de twintigste eeuw vooral in verband gebracht met de beweging die tijdens de Eerste Wereldoorlog in met name Frankrijk en Italië op gang kwam en die zich na die oorlog in snel tempo verbreidde over de rest van Europa. Een groep avant-gardekunstenaars keerde de abstractie de rug toe en wendde zich tot de figuratie. Veel aangehaalde voorbeelden in dit verband zijn het *ingrisme* van Picasso, onder meer in zijn portret van zijn vrouw Olga uit 1917, sterk contrasterend met zijn kubistische portretten van enkele jaren voordien, en de oriëntatie op renaissancevoorbeelden van Gino Severini in zijn *Moederschap* uit 1916, terwijl hij het jaar ervoor in zijn *Ondergrondse trein die in Parijs aankomt* nog de dynamiek van het moderne leven had gevierd.[313] In zijn *Du cubisme au classicisme* met de veelzeggende ondertitel *(Esthétique du compas et du nombre)* pleitte hij onder verwijzing naar onder anderen Leonardo da Vinci, Piero della Francesca en Albrecht Dürer voor een meer vormvaste kunst gebaseerd op evenredige verhoudingen.[314]

Van Konijnenburgs classicisme is een reactie op het impressionisme, geen reactie op een steeds verder doorgevoerde abstractie, en heeft in eerste aanzet met die 'retour à l'ordre'-beweging tijdens en na de Eerste Wereldoorlog weinig te maken. Zijn belangstelling voor de klassieke vormprincipes sluit, zoals in de inleiding is gesteld, aan bij een 'retour à l'ordre', die zo'n vijftien jaar eerder plaatsvond en die Maurice Denis signaleerde in de Franse kunst rond 1900.

In Nederland bood Van Konijnenburg met zijn classicisme, dat was gegrondvest op zijn academisch-classicistische opleiding maar qua oriëntatie verwant was aan het classicisme dat in het eerste decennium van de twintigste eeuw in Parijs herleefde, een alternatief voor het impressionisme. Op het gevolg van de kwalificatie 'modern classicist' voor de plaats van

---

[310] Zie voor het classicisme van Charles le Brun Walsh 1999, 91-94 en passim.

[311] A. Plasschaert, 'Korte karakteriseeringen', in Plasschaert 1910, 74. Zie voor Plasschaert opvatting over academiscme en classicisme De Vries 1990, 89-96.

[312] A. Plasschaert, 'Korte karakteriseeringen', in Plasschaert 1910, 72.

[313] Zie voor deze voorbeelden en afbeeldingen daarvan Cowling en Mundy 1990, 11-12.

[314] Gino Severini, *Du cubisme au classicisme*, Parijs 1921.

Van Konijnenburg in de geschiedenis van de Nederlandse kunst kom ik in de slotbeschouwing terug.

III

Estheet en asceet. De kunstenaar als 'Gesamtkunstwerk'

Omstreeks 1940 schreef Van Konijnenburg terugblikkend op het eerste decennium van de twintigste eeuw: 'Van 1900 tot 1910 was in geestelijk opzicht […] zeer actief en bewegelijk, een tijd van uitwisseling en toelating van ideeën, van inzichten en opvattingen. De hoogte en de waarde van de levensovertuiging bepaalt de ontwikkelingshoogte van de kunst. In vele samenkomsten en disputen, voordrachten en lezingen werden de gestelde problemen, op spankracht en levensvatbaarheid aan elkanders inzichten getoetst.'[315] Wat de ideeën, opvattingen en inzichten onder meer inhielden en wat voor gevolgen ze hadden voor zijn werk, was onderwerp van het vorige hoofdstuk. Hier ga ik in op de visie die Van Konijnenburg binnen zijn denkbeelden over de maatschappelijke orde ontwikkelde op zijn rol als kunstenaar. De concepten 'geestesaristocraat' en 'priester' blijken hierbij richtinggevend te zijn geweest. In het openbare leven liet hij zich kennen als estheet, in zijn atelier als asceet.

Daarnaast wordt aandacht besteed aan de vriendenkring. Hoewel Van Konijnenburg, toen hij zijn koers eenmaal had bepaald, zich weinig gelegen liet liggen aan andermans mening, gebruikte hij, zoals hijzelf aangaf – en er is geen reden om dit te betwijfelen – in de jaren dat hij zocht naar een nieuwe, door een levensovertuiging gestaalde kunst, enkele van zijn vrienden als klankbord. Zij droegen in belangrijke mate bij aan het beeld van intellectualiteit en beschaving dat hij wilde uitstralen.[316]

'KLASSENSTRIJD IS ONAESTHETISCH'

Van Konijnenburgs denkbeelden over het kunstenaarschap zijn ingebed in zijn opvattingen over de maatschappij en de verhoudingen daarbinnen. Hij heeft zich meermaals rekenschap gegeven van de relatie tussen kunst en samenleving, onder meer in een lezing voor de Haagsche Kunstkring in 1919. Kunst, of ruimer het esthetische, staat tegenover, en biedt tegenwicht aan, het mechanisch-materialistische dat de moderne maatschappij in zo hoge mate beheerst. Opdat de kunst haar heilzame taak in de moderne maatschappij kan vervullen, moet de kunstenaar vasthouden aan het persoonlijke.[317] Kunst voert de beschouwer weg van het onpersoonlijke van de massa: 'Het kunstenaarsschap keert het individu in zichzelf terug tot heil voor allen.'[318] Het heilzame van de kunst is dat zij contemplatie opwekt, die op haar beurt eenheid bewerkstelligt: 'Het aesthetische [...] in den zin van de aesthetische Idee begint in het individu afzonderlijk, geeft eene gelijke gesteldheid door eenheid in contemplatie – leidt de menschheid tot eenheid!'[319] In die zin levert de kunst een bijdrage aan de gemeenschap. Zij mag niet worden gebruikt als middel

[315] MS Van Konijnenburg 9, ca. 1940, citaat op p. 3 van het tweede document.

[316] Het accent ligt op de periode 1907-1916. In 1907 maakt Van Konijnenburg kennis met Albert Plasschaert; vooral dankzij diens aantekeningen is zijn doen en laten in die jaren enigszins bekend. Bovendien zette hij vanaf dat jaar zijn denkbeelden op schrift. In *De aesthetische idee* legde hij zijn opvattingen over kunst en kunstenaarschap vast.

[317] 'Het komt mij [...] voor, dat zij, die zich met de massa willen vereenzelvigen, het persoonlijke, het subjectieve willen zien opgaan in het algemeene ijdel werk doen.'; MS Van Konijnenburg 4, 1919, [p. 23].

[318] Ibidem, [p. 25].

[319] Ibidem.

om een politiek doel na te streven: ‘De kunstenaar is geen politicus, geen uitdenker van de tijdelijke zaken voor het bestaan […]. Zijn streven moet profetisch zijn, schepping van des menschen hoogste goed – Zijn sfeer van harmonie moet een bereikte werkelijkheid zijn. Die sfeer aan de wereld kenbaar te maken, is zijn eenige plicht en energie aan andere zaken geven, plichtverzaking en ontrouw aan de gemeenschap.’[320]

Het esthetische biedt bovendien een mogelijkheid te ontkomen aan de onvrijheid die heerst in de moderne maatschappij. Door de sterke bevolkingsgroei in de moderne samenleving en de centralisatie in de samenleving die daarvan het gevolg was, is de gemeenschapszin sterker dan ooit te voren. Deze gemeenschapszin doet zich gelden in het recht: gelijk recht voor ieder wordt geëist en in toenemende mate verworven. Dat heeft als positief gevolg onder meer ‘dat de mensch de persoonlijkheid of subjectiviteit van zijn medemensch eerbiedigt’.[321] Dat brengt onder andere vrijheid van godsdienst met zich mee. Er zal dus verscheidenheid van geloof en godsdienst zijn en een verdeeld geloof verliest zijn ‘wetgevende’ kracht. Het gelijkheidsbeginsel gaat echter in het streven naar rechtsgebondenheid toch ten koste van de persoonlijke vrijheid. Die vrijheid vindt men in de kunst.[322] Kunst echter, die niet voortvloeit uit het subjectieve maar direct ontspringt aan de gemeenschapszin, dat wil zeggen politieke kunst, gemeenschapskunst, is zonder inspiratie, of liever slechts geïnspireerd door het recht. ‘[…] klassenstrijd’, had Van Konijnenburg in 1918 geschreven, ‘is onaesthetisch en als kunstmotief verwerpelijk.’[323] Hij lichtte dit als volgt toe: ‘Want de kunstenaar, die, omdat omstandigheden noodlottigerwijs den arbeider in ongunstigen toestand brachten en met dat lot begaan en met deernis vervuld, den arbeid afbeeldt als een vloek van den hemel, handelt, daar dit in den grooten stijl der natuur onwaarheid is, onaesthetisch.’[324]

DE HARMONIE VAN DE MAATSCHAPPELIJKE VERHOUDINGEN

De denkbeelden over de ordening van de samenleving die Van Konijnenburg soms expliciet, meestal terloops in de geschriften verwoordt, zullen menig hedendaags lezer aanstoot geven. Hij maakte onderscheid tussen de sterken die leiden en de zwakkeren die geleid moeten worden, tussen mensen met een eigen persoonlijkheid en mensen zonder, wat hij noemde, eigenheid. Voor de grauwe werkelijkheid van arbeiders, aan wie het leven weinig meer schonk dan gezwoeg en getob, armoede en misère, had hij weinig oog. Op zijn schilderijen en tekeningen gaf hij bij voorkeur een tijdloos (dus anachronistisch) beeld van de werkende mens; in *Waarheid en Chimère. Van conventie tot schepping*, een mimespel dat hij in 1908-1909 in opdracht van de Haagsche Kunstkring schreef, heroïseerde hij hem.

---

[320] Ibidem, [p. 26].

[321] Ibidem, [p. 32].

[322] ‘Thans zijn recht en de diepere persoonlijkheid gescheiden. De gemeenschap manifesteert zich in het recht. Dat wil zeggen, dat men in het recht den stijl der gemeenschap vindt, en in de kunst zal men den stijl van de subjectiviteit vinden. Een gemeenschapsstijl als collectieve stijl in de kunst zou een onnatuurlijkheid wezen, een daad zonder inspiratie. […] De mensch in de gemeenschapszin, door gelijkheid van recht naar steeds grooter gebondenheid gedreven, vindt in de aesthetische subjectiviteit zijne vrijheid weer. [...] Het collectieve in de moderne wereld uit zich in idealen zin – als gemeenschapszin in het recht als subjectieve zin in de kunst. Het recht is uiterlijke band. De kunst de innerlijke band. Het recht – de door de noodwendigheid opgelegde band, de kunst – de vrije band.’; ibidem, [pp. 34-35].

[323] Van Konijnenburg 1918, 92

[324] Ibidem. En hij vervolgde: ‘Ook de kunst van Millet, o.a. is hierdoor bekrompen geworden. Zijn groote aard kon zich niet ontplooien, omdat de ethisch goede en noodzakelijke bedoelingen van zijn tijd, als motief in de kunst verheerlijkt, sentimentaliteit en affectatie worden, zooals bij Van Gogh de deernis tot burgerlijkheid aanleiding geeft. Het is geen daad der liefde, den zieke den spiegel voor te houden en te wijzen op zijn verzwakte trekken.’

Vissers heten er 'gladiatoren van de zee' en mijnwerkers 'dienaren van den Tartarus, rechters der onderwereld!': 'Zij zijn onze broeders; zij verwerken ter wille van ons aller welzijn, de gronden in het binnenst der aarde. Zij trotseeren het gevaar van hun arbeid en hebben geluk door vlijt.'[325] Hij zei eerbied te hebben voor het individu, maar had er geen moeite mee te verklaren dat de eigenliefde van de een bij gelegenheid de opoffering van een ander kon – en mocht – vragen.[326] In een lezing voor de Haagsche Kunstkring in 1921 noemde hij het een voordeel van de mechanische arbeid van de moderne tijd 'dat de hersenlooze mensch, verstandelijk en in verband handelt'.[327] Van Konijnenburg was er vast van overtuigd dat mensen ongelijk waren.

Net als zijn kunst zag Van Konijnenburg ook de maatschappij onderworpen aan een hecht verband van vaste verhoudingen. Iedereen moest, volgens hem, handelen in overeenstemming met de positie in de sociale hiërarchie die hem was toebedeeld, de koning zowel als de arbeider: 'de koning zal het paleis, de nederige de hut bewonen en beide leven, als door gelijke zonne, in praal hunner eigenheid. Wring geen reus in des dwergs gordel, noch dood den dwerg onder den last van het harnas des konings; een koning in herderskleeren vermomd, in ruige schapenvacht gehuld, of een veehoeder, vals gedekt met gouden kroon, leiden tot aller kwelling, de kudde met de rede en de burgers met de roede.'[328] Aanleg determineerde, zo gaf Van Konijnenburg in de eerder aangehaalde lezing voor de Kunstkring in 1919 te kennen, de plaats van de mens in het grote geheel: 'De arbeid te verdeelen, de meest geschikte op de plaats te zetten overeenkomstig hunne aanleg wordt als wet door de natuur opgelegd.'[329]

De kunstenaar als geestelijk leider

Over wie het toekwam om leiding te geven had Van Konijnenburg vaste ideeën. Het duidelijkst heeft hij die verwoord in *Waarheid en Chimère*, dat zijn première beleefde op 14 april 1909 in de Haagsche Kunstkring. Kosten noch moeite waren gespaard om van het geheel iets bijzonders te maken.[330] Voor elk van de vijf bedrijven – 'De Chimère', 'De Twijfel', 'De Zwakheid', 'De Kracht' en 'De Waarheid' – werd van decor gewisseld. Henricus had de decors op aanwijzingen van Van Konijnenburg geschilderd.[331] Gezamenlijk hadden zij de kostuums ontworpen. Voordrachtskunstenaar Albert Vogel las, buiten het zicht van de toeschouwers in de zaal, de tekst in langzaam tempo voor, terwijl de acteurs de handelingen met gebaren uitbeeldden.[332] De begeleidende muziek van Willem Landré werd door Henriëtte Roll op de piano gespeeld.

---

[325] Van Konijnenburg 1908a, citaten achtereenvolgens op pp. 56, 54, 55.

[326] Van Konijnenburg 1910, 20.

[327] MS Van Konijnenburg 5, 1921, p. 12 [p. 21].

[328] Van Konijnenburg 1908c, 6. Vergelijk het manuscript van de bespreking van Kasper Niehaus' *Levende Nederlandsche Kunst* (1942) : 'Er zijn velen; Millioenen warrelen, de een voor, de ander achter en naast elkander en ieder gaat zijn eigen weg. Boven het geroezemoes van nabij en, ver boven het rollend dreunen van het groot gebeuren, dondert de gebiedende stem der praedestinatie; Zij wijst, met dwingend gebod, volgens aanleg en dag van geboorte, aan een ieder rang en volgnummer in den onafzienbaren stoet der generaties. De verplichtingen aan de toegewezen plaats verbonden, zijn zonder beding.'; MS Van Konijnenburg 11, 1942, pp. 4-5. De 'onafzienbaren stoet der generaties' had hij weergegeven op *Ontsluiering* uit 1924, een uit de reeks grote getekende drieluiken (cat. 188).

[329] MS Van Konijnenburg 4, 1919, [p. 17].

[330] Het bestuur, onder voorzitterschap van Frans Snijder van Wissenkerke, had maar liefst 10.000 gulden voor de productie beschikbaar gesteld, De Moor 1994, 107-108.

[331] Enkele schetsen van de decors zijn bewaard gebleven, zie *Getekend Dagboek* deel 12 (1906-1909), nrs. 45., 123, 124, 129.

[332] F. Lapidoth, 'In den Haagschen Kunstkring', *De Nieuwe Courant* 15 april 1909.

In dit mimespel schetste Van Konijnenburg de zoektocht van een koning naar de 'ware koning'. Hoewel het hier literaire fictie betreft en van de daarin verwoorde denkbeelden niet zonder meer kan worden aangenomen dat de schrijver ervan ze deelt, is dat in dit geval toch wel heel waarschijnlijk. Van Konijnenburg heeft een mening over bepaalde zaken en wil anderen daarin laten delen.

Een vorst is het contact met zijn onderdanen kwijtgeraakt en wanneer hij zich weer tot zijn volk wendt, blijkt dat het zich van hem heeft afgekeerd. Vertwijfeld vraagt hij zich af: 'Ben ik geen koning? Heb ik geen volk?'[333] Dan hoort hij een paar keer een stem die zegt: 'Ik ben koning'. Die drie woorden gunnen hem geen rust. In het duister verlaat hij het paleis en gaat de wereld in. Wanneer hij op het punt staat zich van de klokkentoren van een naburige abdij naar beneden te storten om zich van de stem van zijn chimère te bevrijden, brengt diezelfde stem hem tot bezinning. Op zijn verzuchting 'Mijn volk wil geen koning meer', antwoordt de chimère dat 'geen volk kan leven zonder vorst; het is een natuurgebod'. 'Maar wie is hun koning dan, als ik het niet ben!'[334] De chimère geeft hem de raad naar de zwakste van zijn onderdanen te gaan en hem te vragen wie zijn meester is, wie hij liefheeft als een vader, en zo voort te gaan totdat hij bij de grootste, de koning van allen, is gekomen. Dan zal hij weten wie hun koning is. Op zijn tocht, die hem voert langs de arbeidenden, polderwerkers, mijnwerkers en vissers, 'helden van den arbeid, armen en ruggen gespierd, gespierd van top tot teen', leert hij hun woningen, hun steden en hun levenswijze kennen: 'machtige steden, woningen, waarin millioenen stervelingen zijn'. Op zijn vraag wie hun meester is, wordt ontkennend geantwoord: 'Wij hebben geen meester'. 'Zegt mij dan, mannen, wie u de schepen schonk, wie de vormen der voren in uw akker teekent, wie in de aarde de kolen wijst, wie den bliksem voert langs gewilden weg [elektriciteit], wie u met elkander doet spreken, op duizende mijle afstand [telefoon].' De mannen raden hem: 'gaat langs den stoet van millioenen arbeiders. [...] Vooraan is de man, die wij allen volgen.'

In het laatste bedrijf, 'De Waarheid', is de koning op weg naar hoger gelegen oorden. Hij komt terecht in een tempel, waar hij een denker aantreft te midden van geleerden. 'Eérbied' is het wachtwoord dat uitgesproken moet worden om de denker, die rijkdom, voedsel en eer veracht, te mogen naderen en hem de vraag voor te leggen: 'Wie is uw meester?' De denker noemt zich meester en knecht. Dienstbaarheid en heerschap zijn in hem verenigd: 'Eene geheimzinnige macht beveelt mij: knecht noem ik mij, omdat onvoorwaardelijk gehoorzaamd moet worden aan de bevelen, van mijn genie. Meester ben ik, wijl ik, door het genie geleid, orde bracht in het groot, menschelijk verkeer; als krijgsman en leider van den staat schonk ik u eene schuilplaats; als kenner van de wetten der natuur gaf ik u warmte, licht, voedsel, verdediging tegen de elementen. Als profeet verrijkte ik u met eene wereld van abstracties, de rust der ideeën, in een geloof, en aan de schoone uiting van den geest, groeide, als aan eene plant de bloem, de levenskracht, het geluk, de idee in vorm en klank. Ik word geleid door den drang mijner goddelijke natuur. Goddelijk noem ik deze, omdat ze ons aller eigendom is. […] Het is mij geschonken, uw aller koning te zijn, omdat mijn geluk uw geluk is. Mijn voorspoed aan u allen voorspoed schenkt. De kennis van de menschen, gering bij den kleine, ontplooit zich van den een in den ander tot grooten omvang en bereikt hare hoogste ontwikkeling in mij, om met grooter rijkdom tot de menschen weer te keeren. En als het kruis op den koepel der kathedraal zich met den hemelboog als 't ware, vereenigt, mensch en hemel samenvat, zoo ook verbindt mijn geest de menschelijke zielen, koning en onderdanen, onderdanen die hun koning eerbiedigen met gevoel en door de wetten der rede. Hebt eerbied, schepselen, voor hem, die u te leven geeft, en geluk en voorspoed zullen uw deel zijn; hebt eerbied, gij edelen van gemoed, eerbied voor het Genie!'

[333] Van Konijnenburg 1908a, 23-24.

[334] Ibidem, 35.

Met deze woorden van het Genie eindigt *Waarheid en Chimère*. De koning heeft zijn vorst herkend in het Genie. Hoe dit 'Genie' moet worden opgevat, is niet duidelijk: gaat het om het immanente genie van de menselijke soort, een soort bovenpersoonlijke macht? En manifesteert die macht zich in een enkel geniaal individu of in verschillende individuen? Hoe dit ook zij, in de ideale maatschappelijke orde is het leiderschap volgens Van Konijnenburg in handen van mensen die geestelijk superieur zijn, in wie het Genie zich openbaart en die zich daardoor laten leiden. Het is niet al te gewaagd te veronderstellen dat Van Konijnenburg zichzelf als een begenadigde zag, die deel had aan het goddelijke genie. Anderen schenen hem daarin te bevestigen. Dat hij na de première van *Waarheid en Chimère* een lauwerkrans ontving, was voor Frits Lapidoth aanleiding om op te merken: '"Eerbied voor het genie" had het in den tekst geluid en eerbied wèrd den kunstenaar bewezen.'[335] In een uitvoerige bespreking in de *Nieuwe Rotterdamsche Courant* werd hij getypeerd als 'dandy' en als 'man van vernuft, van geest en van voornamen smaak'.[336]

De opvatting dat de koning (of de koningin), de leider van de staat die door erfopvolging deze functie bekleedt, niet noodzakelijk op alle terreinen de hoogste autoriteit is, komt ook in Van Konijnenburgs beeldende werk naar voren. In *Zacharia* (cat. 171) bijvoorbeeld wordt de orde van de harmonieuze samenleving voorgesteld door een moeder, die het harmonisch gezin symboliseert – ook in Van Konijnenburgs visie de hoeksteen van de samenleving –, een vorst, het wereldlijk gezag, die zorgt voor recht en orde in de samenleving en – op de achtergrond – een priester, de drager van het geestelijk gezag, 'de macht die het denken en voelen der schare leidt'. Moeder, vorst en priester symboliseren samen 'de machten die de orden in de samenleving scheppen en handhaven'.[337] In het raam dat Van Konijnenburg voor de Nieuwe Kerk in Delft ontwierp ter herdenking van het 25-jarig regeringsjubileum van koningin Wilhelmina, verbond hij de vorstin niet met de bovenste zone, die van het geestelijk leven waarin de activiteiten van de strevende mens worden verbeeld, maar met de onderste zone van het stoffelijke leven, waarin de activiteiten van de werkende mens het onderwerp zijn [215].[338]

Met zijn visie op de rol van vorst en priester in de samenleving – de een als drager van het wereldlijk gezag, de ander van het geestelijk gezag – sloot hij aan bij de gangbare visie. Minder algemeen aanvaard was zijn opvatting over de rol van de kunstenaar. Ook voor hem claimde Van Konijnenburg het geestelijk leiderschap. Hij stelde hem gelijk aan de priester; in het verlengde hiervan presenteerde hij het kunstenaarschap als een heilige roeping.[339] De romantisch-idealistische traditie dichtte de kunstenaar het vermogen toe de beschouwer hetzij zedelijk te verheffen door hem via zijn kunst in aanraking te brengen met het schone, hetzij een blik te laten werpen op het metafysische. Voor Van Konijnenburg lag de waarde

---

[335] F. Lapidoth, 'In den Haagschen Kunstkring', *De Nieuwe Courant* 15 april 1909.

[336] [Anon.], 'Haagsche Kunstkring. Waarheid en Chimère', *NRC* 15 april 1909.

[337] Knuttel 1921, 428. Knuttel geeft waarschijnlijk Van Konijnenburgs interpretatie weer: 'temeer daar het de kunstenaar zelf is geweest, die mij den weg heeft gewezen.[p. 426]'

[338] Rijnders 2001, 230-236.

[339] In *De aesthetische idee* stelde Van Konijnenburg dat het kunstenaarschap hem verplichtte 'tot vroom priesterschap in heiligen eeredienst', Van Konijnenburg 1916, 43. Dat denkbeeld moet zich al veel eerder bij hem hebben genesteld. In zijn bespreking van de eerste eenmanstentoonstelling van Van Konijnenburg verbond Arie van Veen Van Konijnenburgs kunstenaarschap met het priesterschap (Van Veen 1908). Op Van Veens tekst heeft Van Konijnenburg, zoals verderop aan de orde komt, een groot stempel gedrukt, zodat de veronderstelling dat Van Veen diens visie op het kunstenaarschap verwoordde, gerechtvaardigd is. Ook later zal hij naar het kunstenaarschap verwijzen als een roeping: 'Bij al de moeilijkheden die het kunstvak als roeping brengen heb ik ook toch zeker groote voorrechten gehad.'; MS Van Konijnenburg 9, ca. 1940, [p. 1]; 'hij [de kunstenaar] heeft plichten tegenover de maatschappij, zooals een ieder, en moet in volle toewijding, zijn roeping, welke zelden of nooit dadelijk bruikbaar resultaat heeft, vervullen.'; Van Konijnenburg 1942.

van de kunstenaar voor de samenleving eveneens in het verschaffen van geestelijk voedsel: ‘De massa, de samenleving, vraagt van den kunstenaars, voedsel voor haar hooger wezen, de ziel, – om bij het stoffelijke van het actieve leven in het onstoffelijke van de goddelijkse contemplatie kracht en energie te vinden.’[340] Tot het begin van de twintigste eeuw presenteerden uiteenlopende figuren zich als profeet, ziener of priester. Wanneer onbegrip hun deel was bood christusidentificatie of het gevoel een martelaar te zijn voor de kunst soelaas.[341]

Voor Van Konijnenburg was het priesterlijk kunstenaarschap echter iets exclusiefs: weinig kunstenaars konden aanspraak maken op dat predicaat. In 1916 haalde hij vier verderop besproken personen uit zijn vriendenkring naar voren en voorzag ze van het etiket ‘Priester van het goddelijke’.

DE KRING ROND ‘KONIJN’

Over de identiteit van zijn vrienden heeft Van Konijnenburg zich nooit uitgelaten. Naar de aard, de betekenis en de duur van de vriendschappen is het veelal gissen. Bronnen die daarover opheldering zouden kunnen geven zijn schaars. Dankzij Plasschaerts aantekeningen is het enigszins bekend wie in 1907 en kort daarna tot de ‘kring rond “Konijn”’ behoorden, een van de vele kringen die het Haagse kunstleven kende. Om te beginnen de kleine groep genodigden die 25 februari 1908 in het atelier van Van Konijnenburg een lezing van Piet de Moor bijwoonde ‘over een ander inzicht (dat hij wenschte in de schilderkunst te zien geuit) van de vrouw in Holland “voor de vrouw-vrouw, tegen de man-vrouw” niet als stilleven-gedeelte of als boenende en schrob[s]te[r] maar anders’.[342] De Moor prees bij die gelegenheid vooral de wijze waarop Matthijs Maris de vrouw had uitgebeeld, iets wat voor de aanwezigen geen verrassing zal zijn geweest gezien de invloed die diens bruidjes hebben uitgeoefend op de weergave van vrouwenfiguren in De Moors werk. De vrouw in haar gedaante van *femme fragile* was in die jaren een hoofdmotief in zijn oeuvre, zoals de *femme fatale* dat in de jaren negentig van de negentiende eeuw was geweest.[343]

Aanwezig waren behalve Plasschaert en de gastheer en zijn vrouw, de echtgenote van de spreker, de schilder Albert Roelofs, diens schoonvader de schilder Willem Bleckmann, de schilders H. Buisman, Reinier Bakels en Arie Luyt, die Van Konijnenburg was opgevolgd als afficheontwerper bij Fop Smit & Co., de schilder-schrijver Herman de Rouville de Meux, Van Konijnenburgs leerlingen Henri van der Stok, J.F.E. ten Klooster en Rie Cramer, de onbekende ‘Schmier’,[344] de schrijfster Marie Limburg-Clant van der Mijll, de architect A. Broese van Groenou, diens dochter en de landschapschilder Anthony Coert. De Amerikaanse etser en schilder Alexander Schilling was eveneens uitgenodigd, maar had daaraan geen gevolg kunnen geven. Drie dagen later las Van Konijnenburg over het wezen van de schoonheid voor ditzelfde gezelschap, aangevuld met Theo van Hoytema, de schilderende broer van Albert Roelofs Willem jr. en diens vrouw, Willem van den Berg, die kort daarna zijn leerling zou worden, en aspirant-kunstenaar mr. Ernst van der Minne.[345]

---

[340] MS Van Konijnenburg 4, 1919, [p. 23].

[341] Zie voor het beeld van de kunstenaar in de negentiende eeuw Stolwijk 1998, speciaal hoofdstuk 1: ‘Van een priester van het schone tot een profeet van de moderne tijd: opvattingen over de maatschappelijke rol van de kunstenaar’, 43-72; internationaal onder meer Sturgis en Wilson 2006; zie voor het beeld van de kunstenaar, met name Johan Thorn Prikker, als Christus Greer 2000, 57-83, 106.

[342] MS Plasschaert 3, 1908, 25 februari 1908, p. 165.

[343] Knoester 1988, 41-42.

[344] Mogelijk wordt hiermee gerefereerd aan de Rotterdamse schilder en illustrator Sjef Schmiermann.

[345] MS Plasschaert 3, 1908, 25 en 28 februari 1908, p. 168.

Afwezig bij beide gelegenheden waren oudere kunstenaarsvrienden als Henricus, de landschapschilder Frans Smissaert, die zich omstreeks 1909 op religieuze schilderkunst zou toeleggen, en Theo Goedvriend en zijn vrouw.

Uit de samenstelling van deze groep blijkt dat Van Konijnenburg op kunstgebied niet zo'n dogmaticus was dat hij kunstenaars met een andere artistieke oriëntatie dan de zijne weerde. Schilders van binnenhuistaferelen in een commercieel-nostalgische sfeer met musicerende dames in Vermeerkledij als Roelofs[346] hadden er hun plaats naast meer idealistische kunstenaars als De Moor, Henricus en Goedvriend. Geen van allen schraagden zij hun kunstpraktijk met een stevig theoretisch fundament.

Onder de aanwezige vrouwen was Marie Limburg de opmerkelijkste. Zij had een klein literair oeuvre op haar naam staan, waaronder *Lotos,* een liefdesdrama in drie bedrijven uit 1892 dat speelt in de Haagse high society, en de verhalenbundel *Zwarte vlinders* uit 1895, waarvoor Toorop de band had ontworpen en een portret van de schrijfster had getekend.[347] Bovendien had zij een hoofdrol gespeeld in het Haagse kunstleven toen zij nog de echtgenote was van Frans Snijder van Wissenkerke, referendaris op het Ministerie van Justitie en vanaf 1894 algemeen voorzitter van de Haagsche Kunstkring. In 1891 waren er anonieme brieven gepubliceerd over haar 'zedelijk gedrag', waarvan Snijder van Wissenkerke Marcellus Emants, schrijver en hoofdbestuurslid van het eerste uur van de Kring, had verdacht de auteur te zijn. Dankzij het roddelcircuit dat gevoed werd door de brochures die de heren over en weer over deze kwestie publiceerden om publiekelijk hun gelijk te halen, was de kwestie niet bepaald geruisloos voorbij gegaan.[348] In 1901 werd het huwelijk ontbonden.[349] Twee jaar later trouwde zij met de architect Jo Limburg. Met hem deelde zij de belangstelling voor het werk van Van Konijnenburg. Zij behoorden tot de vroegste verzamelaars ervan.

Met de Limburgs onderhielden Van Konijnenburg en zijn vrouw hun leven lang nauwe vriendschappelijke banden. Ook professioneel kon Van Konijnenburg op Limburg rekenen. Hij maakte in 1907 en vermoedelijk ook al daarvoor perspectieftekeningen van diens architectonische ontwerpen.[350] Limburg betrok hem bovendien bij uiteenlopende projecten (cat. 84, 85 en 116). In 1909 ontwierp Van Konijnenburg de gevelbeelden van Limburgs kantoorgebouw van Martinus Nijhoff op Lange Voorhout 9 in Den Haag (cat. 54).[351] Limburg had een voorkeur voor symmetrie en gelijkmatige volumeverdeling, die Van Konijnenburg op het twee-dimensionele vlak deelde.

Van Konijnenburgs vriendenkring werd kort daarna uitgebreid met de jongere kunstenaars Douwe Kramer en David Bautz, en vertegenwoordigers van andere kunstdisciplines, van wie er zich opvallend veel in zijn kring ophielden: de dichter Pieter Cornelis Boutens [93],de dichters-critici Dirk Coster, die in het kielzog van Boutens meekwam, en Jan Greshoff, die in april 1909 zijn debuut in *De Nieuwe Gids* maakte met een bespreking van *Waarheid en Chimère,*[352] de tenor en dichter Jules Schürmann, de

---

[346] Albert Roelofs gebruikte onder anderen Netty van Konijnenburg als model, bijvoorbeeld op *Guitaarspeelster* uit 1911, afgebeeld in Eisler 1912, 109.

[347] Andere pennenvruchten van M. Constant – haar pseudoniem afgeleid van haar voornamen Maria Constance Antoinette – waren *Kerstgave*, een mimespel op muziek van Gottfried Mann uit 1901, voorzien van illustraties van Willy Sluiter, en *Liefde* uit 1904

[348] Van Kalmthout 1998, 386-387.

[349] *Nederland's patriciaat* 7 (1916), 350 (Snijder van Wissenkerke) en 34 (1948),105 (Clant van der Mijll).

[350] 'perspectieven voor Limburg', MS Plasschaert 5, 1907-1927, 27 november 1907, zie ook MS Plasschaert 1, 1904-1907, 27 november 1907, p. 81.

[351] 'v.K teekent de beelden voor Nijhoff's zaak', MS Plasschaert 5, 1907-1927, augustus 1909. Jan Altorf zou de beelden hakken. Ype Koopmans maakte mij op deze beelden van het duo Van Konijnenburg/Altorf attent.

[352] Greshoff 1909.

componist en dichter Peter Spaan [68], en, uit de wereld van het toneel, de declamator van *Waarheid en Chimère* Albert Vogel en de toneelspeler en regisseur Willem Royaards.[353]

Ook onderling gingen enkelen uit Van Konijnenburgs kring vriendschappelijk met elkaar om. Plasschaert en Schürmann lijken hierbij de verbindende schakels te zijn geweest. Plasschaert maakt in zijn notities herhaaldelijk melding van bezoeken aan kunstenaars uit Van Konijnenburgs kring. Spaan en Schürmann correspondeerden met hem.[354] Ook de Limburgs en De Moor trof Plasschaert omstreeks 1910 met een zekere regelmaat.

Schürmann was een vriend van De Moor en een verzamelaar van diens werk.[355] Nadat Van Konijnenburg, waarschijnlijk via Plasschaert, begin 1908 met Schürmann in contact was gekomen, zagen zij elkaar geregeld.[356] Op zijn beurt bracht Schürmann Van Konijnenburg in contact met zijn broer, de Rotterdamse roman- en toneelschrijver Willem Schürmann. Deze zou in juni 1908 een grote, nog onvoltooide aquarel van *Stad* kopen.[357] Het was het eerste van een reeks werken die hij tot zijn dood in 1915 van Van Konijnenburg zou verwerven.[358] Opdrachten van gedichten in Jules Schürmanns bundels *Uit de stilte* uit 1909, *Uit de stilte en andere verzen* uit 1911 en *Mijmeringen* uit 1914 geven aan dat hij behalve De Moor en Van Konijnenburg ook David Bautz, Willem van den Berg en Peter Spaan een warm hart toedroeg.[359]

Wederzijdse bewondering was blijkbaar essentieel voor het vriendenverkeer en het uiten daarvan lijkt een belangrijk deel van het omgangsritueel te zijn geweest. Zo sloot Schürmann zijn poëtisch verslag van een ontmoeting met Van Konijnenburg, dat hij in 1909 in *De Nieuwe Gids* publiceerde, af met: 'Gij, door wier heiligheid, in hen kon openbreken / Schoonheid in ziel en zich aan and'ren openbaren / Uren, die in u houdt, goud-kern van vele jaren, / Uren, U zegen ik, omdat ook in mij ging / Uw wonder-klarend licht, als eene zegening.'[360]

PRIESTERS VAN HET GODDELIJKE

Uit deze verzameling ego's, middelmatig en groot en aanstormend talent, haalde Van Konijnenburg enkelen naar voren door ze, zonder naar hun identiteit te verwijzen, af te beelden in *De aesthetische idee*: P.C. Boutens, Peter Spaan, Alexander Schilling en een mij onbekende figuur, een beeldend kunstenaar, naar de stift in zijn hand te oordelen [88-91]. Ongetwijfeld beeldde hij hen af om sentimentele redenen, maar ook omdat zij degenen

---

[353] Greshoff 1963.

[354] Peter Spaan correspondeerde met Plasschaert in de periode 1908-1917, KB 133M41. Hij droeg het gedicht 'Aan een vriend' (*De Nieuwe Gids* 29 (1914), 134) op aan Plasschaert. Van Jules Schürmann zijn acht brieven aan Plasschaert bewaard gebleven die hij tussen 1910 en 1916 schreef; KB 133M41.

[355] MS Plasschaert 3, 1908, 8 maart 1908, p. 177.

[356] Van Konijnenburg maakte uiterlijk 4 april 1908 kennis met Jules Schürmann: ' 's ochtends naar de v.k. met de Schürmanns.'; MS Plasschaert 3, 1908, 4 april 1908, p. 197. Kort na de kennismaking meldt Plasschaert dat Schürmann Netty van Konijnenburg zangles geeft, MS Plasschaert 3, 1908, 3 mei 1908, p. 215.

[357] MS Plasschaert 3, 1908, 13 juni 1908, p. 219.

[358] Canter 1914a, 277.

[359] Uit zijn bundel *Uit de stilte. Verzen* (Den Haag 1909) droeg Jules Schürmann het gedicht 'Ahasverus' op aan De Moor en 'Uren' aan Van Konijnenburg. Uit *Uit de stilte en andere verzen* (Amsterdam 1911) droeg hij 'Uit Brugge. I. Mijmeringen' op aan De Moor en 'Uit Brugge. II De kroeg' en 'Uit Brugge. De klokken' respectievelijk aan Van Konijnenburgs leerlingen David Bautz, die in 1909 Schürmanns portret had geschilderd (MS Plasschaert 4, 1909-1913, 11 februari 1909, p. 234), en Willem van den Berg, van wie hij enkele schilderijen had gekocht (MS Plasschaert 3, 1908, 14 september 1908, p. 225). Aan Peter Spaan droeg Schürmann uit zijn bundel *Mijmeringen* (Hilversum 1914) 'Oud-spinet' op.

[360] Jules Schürmann, 'Uren', uit de bundel *Uit de stilte. Verzen*, Den Haag 1909, 40-41. Hij had dit gedicht met opdracht eveneens gepubliceerd in *De Nieuwe Gids* 24 (1909), 801-802.

waren die hij op dat moment als meest verwant beschouwde. Hij voorzag ze van het motto ‘artifex divini sacerdos’ (de kunstenaar, priester van het goddelijke). Zij beantwoordden in die jaren het meest aan zijn ideaalbeeld van het kunstenaarschap.

De priesters van het goddelijke werden voorafgegaan door twee mottoloze vrouwenkoppen, waarschijnlijk van zijn echtgenote en zijn favoriete nichtje Koosje van der Vegt, de twee belangrijkste vrouwen in zijn leven.[361] Ook Plasschaert ging aan de priesters vooraf [49]. Van Konijnenburg voorzag diens kop van het motto ‘pulchro vitam devovit’ (hij heeft zijn leven gewijd aan het schone). Het celebreren van de schoonheid was een van de punten die de priesters van het goddelijke met Plasschaert en met Van Konijnenburg verbonden. Wat kunnen zij voor Van Konijnenburg hebben betekend?

Albert Plasschaert: de Criticus

In het voorjaar van 1907 waren de inmiddels 39-jarige Van Konijnenburg en de zes jaar jongere Plasschaert met elkaar bevriend geraakt. Op 7 mei hadden zij kennis met elkaar gemaakt en op 15 mei bezocht de criticus hem in gezelschap van hun beider vriend Van Hoytema.[362] Plasschaert was bij die gelegenheid aangenaam verrast: ‘Ik zag een zeer interesseerend schetsboek; het schilderij met de herten; etc.’[363] In voorgaande jaren was het werk van Van Konijnenburg hem op de tentoonstellingen van werkende leden bij Pulchri Studio en de Haagsche Kunstkring niet als bijzonder opgevallen. Diens ‘Ossen’ op de tentoonstellingen van werkende leden van Pulchri in het voorjaar van 1904 had hij ‘quasi grootsch’ gevonden.[364] Zijn oordeel over ‘Onder de poort’, Van Konijnenburgs inzending voor de najaarstentoonstelling van 1904 bij Pulchri, had geluid: ‘Niet slecht voor hem de 2 koeien’.[365] Eind 1906 had hij bij ‘Boschlaan’ genoteerd: ‘kan meer dan hieruit blijkt’, wat hij in zijn bespreking van de tentoonstelling in *De Amsterdammer* van 16 december wereldkundig maakte.[366] Dat Plasschaert pas echt iets zag in het werk nadat hij de kunstenaar had leren kennen, zegt iets over de indruk die Van Konijnenburg als persoon moet hebben gemaakt. Het eerste jaar na hun kennismaking zagen zij elkaar, zo blijkt uit de aantekeningen van Plasschaert, meermaals per week. Bij tijden at de criticus bijna dagelijks bij de kunstenaar.

Dat Van Konijnenburg in maart 1908 *Het wezen der schoonheid* aan Plasschaert opdroeg, geeft aan dat deze binnen een jaar veel voor hem was gaan betekenen. Plasschaert retourneerde de geste door in zijn *Studies en gegevens over schilderkunst*, geschreven in 1907 en verschenen in juni 1908, niet alleen een bijdrage over Van Konijnenburg op te nemen met diens curriculum vitae als biografische bijlage, maar ook het hoofdstuk ‘Korte Karakteriseeringen’ aan hem op te dragen. Van Konijnenburg had het frontispice voor deze bundel ontworpen, dat hij als motto meegaf: ‘liefde, schoonheid en rede leiden tot der kunst hoogsten top’.[367] Blijkens een opmerking in het

---

[361] Van Konijnenburg 1916, 211 (Netty van Konijnenburg), 217 (Koosje van der Vegt).

[362] ‘Ik ontmoette voor het eerst den schilder van Konijnenburg en sprak even met hem’, noteerde Plasschaert op dinsdag 7 mei 1907, MS Plasschaert 2, 1905-1907, p. 120.

[363] MS Plasschaert 2, 1905-1907, 15 mei 1907, p. 121.

[364] Aantekening van Plasschaert in zijn exemplaar van de catalogus van de *Tentoonstelling van Schilderijen en Beeldhouwwerk door Werkende Leden*, Den Haag (Pulchri Studio) opening 14 april 1904, nr. 74. De exemplaren van Plasschaert worden bewaard in het RKD.

[365] Tentoonstelling van *Aquarellen, Teekeningen, Etsen, Lithographiën en Beeldhouwwerk door Werkende Leden*, Den Haag (Pulchri Studio) opening 22 november 1904, nr. 45.

[366] *Tentoonstelling van Aquarellen, Teekeningen, Etsen, Lithographiën en Beeldhouwwerk door Werkende Leden*, Den Haag (Pulchri Studio) opening 6 december 1906, nr. 45.

[367] MS Plasschaert 1, 1904-1907, ca. 27 november 1907, p. 81: ‘W.v.Konijnenburg dien ik veel zie teekent een titelblad voor mijn studies en gegevens’.

woord vooraf van *Studies en gegevens over schilderkunst* beschouwde Plasschaert zichzelf, als criticus, als een schoonheidzoekende en interpreterende.[368]

Plasschaert was, toen Van Konijnenburg met hem kennismaakte, al een gerenommeerd criticus. Hij had bijdragen geleverd aan *De Kroniek* en schreef in 1907 voor verschillende dag- en weekbladen, met name *Het Vaderland* en *De Amsterdammer*. Van 1904 tot 1910 gaf hij eigen tijdschriften uit: *Kritiek van Beeldende Kunsten en Kunstnijverheid* (1904-1907) en *Kritieken* (1908-1911). Hiermee had hij podia gecreëerd waarop hij onderwerpen die hem bezig hielden, ongecensureerd kon aansnijden. Dat was niet ongewoon in deze tijd. De kunstpedagoog Henk Bremmer publiceerde vanuit een didactisch-commercieel motief twee tijdschriften: *Moderne Kunstwerken* (1903-1910) en *Beeldende Kunst* (1913-1938), die uit platen met min of meer uitvoerige toelichtingen bestonden.[369] Ook veel kunstenaarsgroeperingen gaven hun eigen partijorganen uit.

Dat Plasschaert hem meer bekendheid zou kunnen geven, moet Van Konijnenburg van het begin af aan duidelijk zijn geweest. Maar ook Plasschaert had te winnen bij hun vriendschap. Zoals Jan de Vries heeft opgemerkt, hebben Van Konijnenburg en zijn kunstopvattingen als katalysator en toetssteen voor Plasschaerts visie op kunst gewerkt.[370] Naar aanleiding van zijn tweede ontmoeting met Van Konijnenburg op 15 mei 1907 schreef Plasschaert, geheel overtuigd van diens betekenis: 'Konijnenburg dunkt me belangwekkend, vol theorieën waarover met hem ik moet spreken.'[371] Op 13 juli noteerde hij: 'Hij sprak me over verschillende belangwekkende theorië-en van hem, die der || [evenwijdige] lijnen, etc.'[372] Van Konijnenburg werd in deze maanden kennelijk sterk in beslag genomen door de theoretische uitgangspunten van zijn werk. Gezien de wijze waarop Plasschaert over zijn eerste ontmoetingen met hem schrijft ('Hij sprak me…'), bestonden de gesprekken, althans voor zover ze over kunsttheorie gingen, vooral uit monologen van de kunstenaar. Bovendien gaf Plasschaert pas na zijn kennismaking met Van Konijnenburg in zijn geschriften blijk van vastomlijnde ideeën over de regels van de kunst en die blijken naadloos bij de kunstpraktijk van Van Konijnenburg aan te sluiten. Net als Van Konijnenburg laakte Plasschaert inmiddels de impressionistische kunst, omdat die uitsluitend gebaseerd zou zijn op de toevallige verschijningsvorm van de werkelijkheid. Zijn voorkeur ging, ook net als die van Van Konijnenburg, uit naar een kunst die op algemene wetten was gegrondvest: 'Het is, in de jonge jaren, natuurlijk de impressionistische uitingen te genieten omdat zij van denzelfden aard zijn als de gevoelens dier jonkheid zelver'; 'maar', zo vervolgde hij, 'even natuurlijk is het, en van blijvender waarheid, om daar-na, boven de vluchtig-heden der verschijningen, te onderzoeken of niet een wet, een algemeenheid, een eeuwigheid, het tooneel van den geest statig beheerscht.'[373] In Van Konijnenburg herkende hij zo'n 'zoeker van algemeene wetten, om, deze kennend, daar-na met weidscher vrijheid en dieper bezinning het schilderij te kunnen bouwen'.[374]

Ook de overeenkomsten in hun denkbeelden over andere zaken zijn opvallend. Zo beschouwde Plasschaert, net als Van Konijnenburg, zichzelf als voorbeschikt voor zijn professie: 'Hij [de criticus] kan ook niet anders. Ook zijn functie volgt uit de constellatie bij zijn geboorte, die bij den eenen wijst naar het beeldhouwerschap, bij den andere naar architectuur bij den derde het moduleeren van geluid. Hetgeen den kritikus onderscheidt, en wat hem […] recht geeft, is den zucht, de onlesbare dorst naar het Evenwicht in het Schoon. Het is dat wat hem dwingt. Het is de gratie die hem bij de geboorte in begin en aanleg wordt gegeven.'[375] Plasschaert zag het niet als de taak van de criticus een brug te slaan tussen de kunst en het publiek, net zomin als Van Konijnenburg dat als zijn taak als kunstenaar beschouwde: 'De kritikus is van nature een hooghartige.', schreef hij in 1910 en daarmee verklaarde hij meteen de hautaine blik op het portret dat Van Konijnenburg van hem schilderde, want die wierp hij op de wereld onder zich [92]: 'Wie grijpt naar het beste en houdt niet een weerschijn daarvan op zijn gezicht? Hij is een eenzame, omdat hij het Hoogste willig zoekt, en niet anders kan. Het publiek, tegenover

---

[368] Plasschaert 1908a, 8. Twee jaar later liet hij weten vanuit een innerlijke drang naar schoonheid te zoeken: 'De drang in den kritikus is te zijn roekeloos om de wille van het Schoon. Hij heeft geen andre zorg. Hij vindt uit, en hij eert. Hij ontkent wat in valschen schijn wou pralen. Hij zoekt de geestelijke waarde, het Schoone, voortdurend.'; A. Plasschaert, 'De kritikus en de kunsthandel', in Plasschaert 1910, 98.

[369] Zie voor Bremmers periodieken Balk 2006, 86-91.

[370] De Vries 1990, 85-86.

[371] MS Plasschaert 2, 1905-1907, 15 mei 1907, p. 121.

[372] MS Plasschaert 1, 1904-1907, 13 juli 1907, p. 65.

[373] Plasschaert 1908a, 56.

[374] Ibidem, 60.

[375] A. Plasschaert, 'De kritikus', in Plasschaert 1910, 11

hem, is de talrijkheid van het Onwetende. Tusschen deze twee ontstaat een vaste afstand die natuurlijker wijze groeide. En *niemand moet bukken*. Het is daarom niet aan den uitlegger van zijn eigen ontroeringen en aan het [lees 'den'] verklaarder van uit zijn wezen van de wezens der dichters en der schilders zich met deêmoed te omdoen. De kritikus heeft het Recht te verwachten dat de anderen zullen klimmen tot waar hij zit.'[376]

Beiden deden in hun woordkeuze en taalgebruik geen concessies aan hun lezers. De Vries heeft er op gewezen hoe ontoegankelijk Plasschaert zijn rotsvaste overtuigingen gewoonlijk verwoordde in geen tegenspraak duldende, absolute oordelen, en hoezeer hij erop gespitst was zijn onafhankelijkheid te bewaren door zijn gebundelde kritieken, aforismen en gedichten in eigen beheer uit te geven voor een exclusieve lezerskring.[377]

Onder zijn tijdgenoten beantwoordde Van Konijnenburg het meest aan Plasschaerts beeld van de ideale kunstenaar. In de door hem gehanteerde Nietzscheaanse oppositie van dionysisch en apollinisch belichaamde Van Konijnenburg de apollinische kunstenaar. Zijn tegenpool was de door Plasschaert lange tijd als ware kunstenaar aanbeden Vincent van Gogh.[378] In zijn bijgestelde visie vertegenwoordigde Van Konijnenburg 'den aristokraat' en Van Gogh 'den barbaarschen hartstocht'.[379] Een vergelijking tussen beiden viel in het voordeel van de eerste uit. Toen kunstcriticus en onderdirecteur van het Rijksmuseum Willem Steenhoff hem in *De Amsterdammer* van 1909 uitdaagde om aan te geven welke kunstenaar het hoogst aangeslagen moest worden, Van Gogh of Van Konijnenburg, reageerde Plasschaert met de mededeling dat hij een werk van Van Gogh niet in zijn kamer zou willen hebben en wel *Damherten* van Van Konijnenburg [20]. Zijn voorkeur was duidelijk: 'Ik ben voor de persoonlijkheid. Ik erken die als eenig recht tot heerschen; zoo ge dit heersschen wilt noemen. Ik erken de waarde van wat *blijft*, boven wat van kleur verschiet. […] Ik voel voor den Eenzame, den aristokraat, den *intellectueelen* aristokraat, die vrijheid van geest natuurlijker wijze één heeft met vrijheid van lichamelijk bewegen. Ik zie kunst zeer kostbaar. Ik zie de kunstenaars wat gij zoudt noemen arrogant, maar wat ik noem van stellig contour. Ik hoor ze niet als enkel hartstochtelijke, maar als het melodieus roepen, teederst van weemoed, dat op sommige avonden uit Sahara's komt, een eenzame roep, een ontroerend niet eindend roepen dat niets heeft van een kreet van een vogel in pijn, of van een hert in pijn, maar dat lijkt klank geworden en harmonie geworden voortreffelijkheid. Ik zie ze vol eeuwigheid.'[380] Plasschaert zou Van Konijnenburg, zoals in het volgende hoofdstuk naar voren komt, met alle hem ter beschikking staande middelen steunen.

P.C. Boutens: de Dichter

Toen Van Konijnenburg de twee jaar jongere Pieter Cornelis (Piet) Boutens [93] in de loop van 1908 leerde kennen, had deze al de reputatie een groot dichter te zijn: zijn eerste bundels (*Verzen* uit 1898 met een inleiding van Lodewijk van Deyssel, *Praeludiën* uit 1902

[376] A. Plasschaert, 'De kritikus en het talrijke', in Plasschaert 1910, 96.

[377] De Vries 1990, 67-68.

[378] Ibidem, 73-75.

[379] A. Plasschaert, 'Een antwoord aan den heer W. Steenhoff', *De Amsterdammer* 5 september 1909.

[380] Ibidem. Aanleiding voor de polemiek met Willem Steenhoff waren Plasschaerts uitlatingen over Vincent van Gogh in zijn *XIXde eeuwsche Hollandsche Schilderkunst*, Plasschaert 1909a, 79-81.

en *Stemmen* uit 1907) waren juichend ontvangen.[381] Na het verschijnen van *Vergeten liedjes* in 1909 zou hij beschouwd worden als een van de belangrijkste contemporaine dichters.[382]

Op het moment van kennismaking was Boutens hard op weg zijn aspiraties voor een bij de verhevenheid van zijn dichterschap passende levensstijl te verwezenlijken. Hij woonde op Westeinde 31 in bij jhr. Jelle Roelof Clifford Kocq van Breugel, een oud-leerling van Noorthey, de elitaire jongenskostschool in Voorschoten waar hij klassieke talen had gedoceerd.[383] Van Breugel en een andere leerling van Noorthey, Anton baron van Herzeele, die maar liefst negen jaar – van 1895 tot 1904 – les had gehad van Boutens, tastten, en dan met name de laatste, hun leven lang diep in hun buidel om de zoon van een Zeeuwse handelaar in huishoudelijke artikelen de levensstijl te verschaffen waarop deze gezien zijn gave recht meende te hebben. Van Herzeele was net als Boutens homoseksueel. Hij koesterde een grote liefde voor zijn oud-leraar en beschouwde zijn steun aan de dichter als zijn lotsbestemming.[384]

Kort na zijn kennismaking met Van Konijnenburg verhuisde Boutens naar Westeinde 19. Hij was hiertoe in staat gesteld door rente-inkomsten uit het ondersteuningsfonds, dat zijn vrienden voor hem hadden opgericht. 'Prachtige oude meubels, een 17de eeuwse Zeeuwse kast, schemerend beeldhouwwerk in reliëf, zeldzame perzische tapijten, een antieke tafel in het midden, altijd met boeken overladen. Aan de wand enkele der bekendste grote schilderijen van Toorop, waarvan, naast de raadselachtige "Jonge generatie", een akker met een geweldige zwerm opvliegende vogels ons fascineerde', wist Boutens' beschermeling Dirk Coster zich te herinneren van zijn bezoeken aan de enorme achterkamer waar Boutens zijn intrek had genomen.[385] In dat vertrek hing behalve werk van Toorop, met wie Boutens omstreeks 1900 bevriend was geraakt, ook het meisjeskopje dat hij in de zomer van 1909 van Van Konijnenburg had gekocht.[386] In 1916 vestigde Boutens zich in een kapitaal herenhuis op Laan Copes van Cattenburgh 49 (nu Burgemeester Patijnlaan), dat Van

---

[381] Het moment van kennismaking is niet precies bekend. Volgens Plasschaert was Boutens voor het eerst in november 1908 bij Van Konijnenburg te gast. Boutens at toen op 28 november bij hem, MS Plasschaert 5, 1907-1927. Mogelijk was Van Konijnenburg al begin 1908 aan Boutens voorgesteld door Henricus, die hij had geassisteerd bij de realisatie van de feesten rond het twaalfde lustrum van het Delfts studentencorps, waarvoor Boutens het mimespel *Spel van Platoon's leven* had geschreven. Netty van Konijnenburg meent zich in 1943 abusievelijk te herinneren dat de kennismaking van Van Konijnenburg met Boutens in 1910 plaats vond ná een repetitie van het Leidsch lustrumspel *Alianora*, zie N. van Konijnenburg-Kempers, 'P.C. Boutens en Willem van Konijnenburg', typescript oktober 1943, HDNP, Boutensdocumentatie, inv.nr. A2410. Aan dit lustrumspel voor de Leidse (oud-)corpsstudenten werkten dezelfde personen mee als twee jaar eerder in Delft en mogelijk is dat de reden voor haar verwarring: Henricus tekende in Leiden opnieuw voor de organisatie en ontwierp de decors en de kostuums. Boutens schreef het mimespel *Alianora; spel van het huwelijk van Reynalt van Nassaw, hertog van Gelre en Alianora van Engeland.*

[382] Biografische gegevens van P.C. Boutens zijn tenzij anders vermeld ontleend aan B. Peperkamp, '"Een nieuw dichter in Holland". Aanzet tot een poëtografie van P.C. Boutens', in Nap, Peperkamp en Salverda 1993, 8-31.

[383] Op Noorthey, waar Boutens van 1894 tot 1904 klassieke talen doceerde, verbleven circa dertig adellijke leerlingen. Het feit dat hij alleen aan aristocraten les zou geven, had, volgens De Clerck (1969, 46), voor Boutens de functie als docent op Noorthey extra aantrekkelijk gemaakt, naast het feit dat er kleine klassen waren van vijf à zes leerlingen.

[384] 'Van mijn standpunt beschouw ik het zóo, dat ik door de voorzienigheid aangewezen ben geweest en geschapen, op zijn weg gelegd, met het doel en de gevolgen die tot stand zijn gekomen.'; Anton van Herzeele in een brief aan C.C.V. van Lier-Schmidt Ernsthausen, 3 september 1956, HDNP, Boutensdocumentatie, inv.nr. 752; zie ook Blok 1983, 59.

[385] Dirk Coster hield in de jaren 1910-1912 aantekeningen van zijn bezoeken aan Boutens in zijn dagboek bij, die hij in 1951 verwerkte in een artikel, 'P.C.Boutens: aristocraat op Griekse leest', *Elseviers weekblad* 3 maart 1951, 27.

[386] MS Plasschaert 5, 1907-1927, augustus 1909. *Meisjeskopje*, circa 1907, gegevens onbekend.

Herzeele voor hem had gekocht en ingericht. Zelf bracht deze de meeste tijd in Parijs door.[387] Van Konijnenburg zou zijn vriend op dat adres geregeld bezoeken.

Hoewel Boutens geen directe invloed heeft uitgeoefend op Van Konijnenburgs opvattingen over kunst, zoals hij die in zijn eerste theoretische geschriften naar voren heeft gebracht, staat het buiten kijf dat Boutens een belangrijke rol heeft gespeeld in zijn verdere leven, als gelijkgestemde vriend. Boutens putte voor zijn verbeelding net zo min als Van Konijnenburg uit de waarneembare werkelijkheid. Het ging de dichter om de suggestie van een hogere, metafysische werkelijkheid.[388] Zoals Van Konijnenburg zijn kunst als middel beschouwde om de goddelijke harmonie te ervaren, zo zag Boutens zijn poëzie als een instrument om een glimp op te vangen van die hogere werkelijkheid.[389] Van Konijnenburg goot zijn motieven in een aan een gelijkmatige vlakverdeling en kleurstelling gebonden vorm, Boutens de zijne in een aan ritme en klank gebonden klassieke dichtvorm als het sonnet en het kwatrijn.[390] Mogelijk heeft Boutens wel invloed gehad op de verdere Platoonse en mystieke inkleuring van Van Konijnenburgs opvattingen. Boutens was een groot kenner en bewonderaar van Plato. Toen hij nog naar het gymnasium in zijn geboorteplaats Middelburg ging, had hij op eigen initiatief een vertaling gemaakt van Plato's *Symposion*. Hierin verheerlijkt Plato de absolute, bovenaardse Schoonheid waarvan de zichtbare wereld, voor zover schoon, slechts een onvolmaakte afschaduwing is. Deze gedachte beheerst Boutens poëtica. De dichter is de belijder van 'de religie der Schoonheid'.[391] Zijn poëzie kon 'alleen door evenwaardigen […] worden verstaan'.[392] Met het oog daarop gaf hij zijn dichtbundels uit in bijzonder kostbare luxe-edities, in perkament gebonden, gedrukt op Hollands of Japans papier, in een beperkte genummerde en gesigneerde oplage. Deze exemplaren waren bestemd voor zijn vrienden en mecenassen; de gewone uitgaven verschenen vaak pas later.[393]

Niet alleen dachten Van Konijnenburg en Boutens vrijwel hetzelfde over de functie van kunst en de positie van de kunstenaar, ook gaven zij op vergelijkbare wijze vorm aan hun leven: zij besteedden buitengewoon veel zorg aan hun uiterlijk, hun optreden en hun omgeving.[394] Beiden hingen zij de 'grand seigneur' uit, ieder in zijn eigen kring. De belangrijkste figuren in Boutens' leven komen we ook in Van Konijnenburgs werk tegen. Overigens liep hij hier af en toe in het spoor van Toorop, die zowel Boutens als enkele van diens vrienden en beschermheren eerder portretteerde.[395]

---

[387] Wanneer Van Herzeele in Nederland was, logeerde hij in het huis aan de Laan Copes van Cattenburgh, Blok 1983, 59.

[388] Goud 2000, 5, 6.

[389] Goud 2000, 9; Goud 2003, 37-62.

[390] Goud 2000, 11; zie ook Boutens 1933.

[391] Boutens geciteerd naar Söteman 2003, 46. Zie voor Boutens en het platonisme onder meer Fresco 1998, 34-39 en passim; voor het verband tussen Boutens' poëzie en mystiek onder meer Goud 2003, 63-113.

[392] Boutens in een brief aan Willem Kloos, 14 november 1912, zoals geciteerd in De Clerck 1964, 355.

[393] Boutens zou Van Konijnenburg geregeld een bundel schenken, een aantal malen ter gelegenheid van diens verjaardag. Zij prijkten maagdelijk – soms niet eens opengesneden – in Van Konijnenburgs boekenkast. *Auction sale of books, prints and manuscripts*, Bubb Kuyper, Haarlem, 30 mei 2001, lot 1104-1107, 1109, 1110, 1112, 1114, 1115, 1119-1122, 1124-1126. De eerste bundel, *Carmina* (Amsterdam 1912) (lot 1106), gaf Boutens in 1912. De opdracht van Boutens luidt: 'aan A.W. van Konijnenburg met vriendschap en waardeering van P.C. Boutens 2 mei 1912'.

[394] Dirk Coster herinnerde zich van zijn bezoeken aan Westeinde 19 dat er tegen een wand van de kamer een lange rij 'voortreffelijke schoenen' stond: 'bruin, zwart, hoog en laag om beurten' en hij concludeerde: 'Klaarblijkelijk was de keuze van het dagelijkse schoeisel voor de dichter zeer belangrijk.'; Coster 1951.

[395] In 1913-1914 werkte Van Konijnenburg in opdracht van Van Herzeele aan een portret van Boutens (cat. 90); Toorop had de dichter al in 1905 en 1908 vereeuwigd. In 1915 voltooide hij een portret van Van Herzeele (cat. 93),

Voor Van Konijnenburg was de omgang met Boutens in meer dan één opzicht profijtelijk. Boutens bracht hem niet alleen in contact met zijn welgestelde beschermheren, maar introduceerde hem vermoedelijk ook in de culturele elite waarvan hij deel uitmaakte. Zo werd Van Konijnenburg op de vergadering van besturende leden op 3 december 1909 met algemene stemmen benoemd tot besturend lid van de Vereeniging 'Elckerlyc', waarvan Boutens in 1908 als bestuurslid was gekozen met de functie van penningmeester.[396] De vereniging was opgericht in 1907 naar aanleiding van de succesvolle Larense Zomerspelen van dat jaar met de opzienbarende voorstellingen van *Elckerlyc* en *Lanseloet van Denemarken* onder leiding van Willem Royaards en Eduard Verkade. Elckerlyc had zich tot doel gesteld 'te trachten uit eigen initiatief werken van artistieke beteekenis, uit alle tijden, naar de eischen der schoonheid te doen opvoeren' en ten tweede 'anderer initiatief in gelijke richting zooveel mogelijk te steunen'.[397] Tot de bestuursleden behoorden behalve Boutens ook de schrijvers Ary Prins (voorzitter), Herman Robbers (vice-voorzitter), Top van Rhijn-Naeff (eerste secretaresse), A. Aletrino (tweede secretaris), Karel Alberdingk Thijm (beter bekend onder zijn pseudoniem Lodewijk van Deyssel) en Johan de Meester sr., de schilder-schrijver Jacobus van Looy en de critica Maria de Klerk-Viola. Zij ondersteunden vooral het gezelschap van Willem Royaards, de N.V. het Tooneel. Behalve bestuursleden werden besturende leden, beschermende leden en kunstlievende leden onderscheiden. De besturende leden traden toe op persoonlijke uitnodiging van het bestuur. In juli 1908 behoorden tot de besturende leden hoofdbegunstigde Royaards, de architecten H.P. Berlage en Karel de Bazel, de hoogleraar kunstgeschiedenis Willem Vogelsang, de kunstcriticus H. de Boer, de kunstenaars Gerrit Dijsselhof, Jan Toorop, Willem Witsen en Sara de Swart. Zij waren gerecruteerd uit alle sectoren van het culturele leven in Nederland, terwijl de bestuursleden uit de gelederen van de schrijvers kwamen. In 1910 werd Van Konijnenburg gekozen als bestuurslid; blijkbaar beantwoordden *Schoonheid en Duivel* en *Waarheid en Chimère* aan de literaire criteria van Elckerlyc.[398]

Peter Spaan: de Narcist

Van Konijnenburg en de tweede 'priester' Peter Spaan [68] hebben elkaar waarschijnlijk in de zomer van 1908 in Den Haag leren kennen, nadat Spaan zich daar begin 1907 met zijn

---

zes jaar nadat Toorop hem had getekend. In 1923 zou Boutens bemiddelen tussen Van Konijnenburg en Van Breugel voor een portretopdracht. Op 30 mei 1923 schrijft Boutens aan Jelle Clifford Kocq van Breugel: 'Van Konijnenburg heb ik een paar keer gesproken over een eventueel portret, en hij had er ooren naar dat in Driebergen te komen maken.'; LM, Boutensarchief. In 1927 tekende hij het portret van Boutens' oud-leerling jhr. George van Tets van Goudriaan, vier jaar later gevolgd door een geschilderd portret (cat. 223 en 238). Nog een vierde vriend van Boutens komen we tegen in het werk van Van Konijnenburg: enkele tekeningen zijn, voorzien van een opdracht, geschonken aan Cor van Duyvenbode. Boutens was in de zomer van 1908 verliefd geworden op de negentienjarige timmerman, met wie hij kort na hun kennismaking ging samenwonen en die sindsdien als zijn huisknecht en iets later als echtgenoot van Elisabeth van Dort door het leven ging (De Clerck 1969, 72-73). Van Duyvenbode trouwde op 28 juli 1909 met Elisabeth van Dort. Samen kregen ze acht kinderen, waarvan het jongste Pieter Cornelis heette, naar Boutens.

[396] Notulenboek van de Vereeniging 'Elckerlyck', TIN, Archief der Vereeniging 'Elckerlyc', nr. 990253.

[397] Uit de brochure van juli 1908 om leden te werven voor de Vereeniging 'Elckerlyc', TIN, Archief der Vereeniging 'Elckerlyc', nr. 990253. Zie ook Rijnders 1992, 36.

[398] Decor- en kostuumontwerpen voor het toneelstuk *De roode roos* (*Getekend Dagboek* deel 26 (1925), nrs. 65, 66, 71-73, en particuliere collectie) wijzen erop dat Van Konijnenburg een grotere carrière aan het toneel heeft gekend, in elk geval voor de mise-en-scène en misschien ook als auteur. Van *De roode roos* ontbreken verdere gegevens.

ouders had gevestigd.[399] Spaan was toen 25 jaar oud. In 1903 had hij zijn studie rechten in zijn geboorteplaats Leiden afgebroken om zijn muzische kanten te exploreren. De hoogleraar Letteren en Wijsbegeerte G.J.P.J. Bolland, wiens colleges hij volgde, zou hem hebben gestimuleerd zijn literaire en muzikale aspiraties na te jagen. Na het opgeven van zijn rechtenstudie volgde hij onder meer compositielessen bij Frits Koeberg. Omstreeks 1909 rondde hij zijn muziekstudie in Berlijn af. Hij heeft twee orkestwerken gecomponeerd, die beide zijn uitgevoerd. Daarnaast schreef hij over muziek, beeldende kunst en literatuur, onder meer voor *De Kroniek* (1905), *De Amsterdammer* (1905-1907), waarvoor ook Plasschaert had geschreven, en *De Nieuwe Gids* (1911-1914). Persoonlijke noten publiceerde hij in 1914 in *De Nieuwe Gids* onder het kopje 'In Parijs – een dagboek' en in zijn rubriek 'Mijn Parijsche dagboek' in het Rotterdamse weekblad voor kunst, cultuur en verkeer *Holland Express*.[400]

Als dichter kwam hij, hoewel hij grootse plannen had voor een poëtisch drieluik, niet verder dan de uitgave van de bundel *De Verheerlijking* in 1917, het jaar waarin Van Konijnenburg zijn portret voltooide (cat. 132). Spaan liet van zijn allerdiepste zielenroerselen slechts 70 exemplaren drukken, met buitengewoon veel aandacht voor de vormgeving ervan. Hij bracht zijn bundel niet in de handel.[401] Vooral het zien van kunstwerken in het Louvre had zijn pen in beweging gezet. Zijn voorkeur ging uit naar de kunst van de Italiaanse renaissance, van kunstenaars als Leonardo da Vinci, Rafaël en Botticelli, aan wie hij enkele hoogdravende gedichten wijdde.

De psychiater en filosoof Julius de Boer typeerde Spaan, die enige tijd met zijn zus getrouwd is geweest, later als 'aesthetisch narcist' en 'narcistisch idealist'.[402] Ook beroepshalve was hij als zijn behandelend zenuwarts vertrouwd met Spaans neiging tot 'zelfverheerlijking'.[403]

Spaan bewonderde Van Konijnenburg, zoals hij alles deed, mateloos en gaf daar in geëxalteerde bewoordingen uitdrukking aan. Zo sprak hij hem over de hoofden van de lezers van *De Nieuwe Gids* aan met: '*Gij zijt een toovenaar*, Willem!'. 'Zijt *gij* het, dien ik in de Haagsche straten als *dandy* ontmoet, zijt gij het, met wien ik in een hooggewelfde gothische zaal, gezeten zij aan zij, fluisterend sprak over de Verlossing en het Geluk door de

---

[399] Plasschaert diende mogelijk als intermediair; hij en Spaan waren in 1907 verbonden aan hetzelfde weekblad, *De Amsterdammer*. In zijn aantekenboekjes noteert Plasschaert in 1907-1908 enkele ontmoetingen met Spaan, voordat hij Spaan met Van Konijnenburg in verband brengt, onder andere MS Plasschaert 1, 1904-1907, 15 december 1907, p. 83; MS Plasschaert 3, 1908, 8 april 1908, p. 201. Op 12 september maakte Plasschaert melding van een etentje bij Van Konijnenburg in gezelschap van Jo en Marie Limburg, waarvoor ook Spaan was uitgenodigd, maar hij had verstek laten gaan, MS Plasschaert 3, 1908, 12 september 1908, p. 223. Zie voor de biografische bijzonderheden van Spaan: De Boer 1949, passim; De Boer en Simons 1961, passim; 's-Gravesande 1963, passim; in het bijzonder de ongepubliceerde kandidaatsscriptie van P.W.J. Paulissen (1967), die ter inzage ligt in het Letterkundig Museum in Den Haag.

[400] *De Nieuwe Gids* 29 (1914), 103-133; *Holland Express* 7 (1914), 57-58 en 75-76.

[401] C. [B. Canter], 'Het Boek en het Leven. Peter Spaan. De Verheerlijking', *Holland Express* 11 (1918), 298-300, speciaal p. 300.

[402] De Boer 1949, 374-375. Julius de Boer kende Spaan uit Leiden, waar hij medicijnen had gestudeerd. Beiden waren lid geweest van het studentencorps (*Almanak van het L.S.C.* 90 (1904), 195, 379 en 400) en hadden de colleges van G.J.P.J. Bolland gevolgd.

[403] 'Soms kon hij zich voor de vleugel plaatsen, zich weinig storend aan het gezelschap, om in tomeloze fantasieën, zijn moeilijk verdrongen esthetische hartstochten in klanken uit te beelden. Hij poseerde daarbij niet, of wel, wat pose was werd tweede natuur. Men kon zeggen, boven al het ordinaire uit, dat hij "buiten-zichzelf" was, niet slechts als pianist, maar *ekstatisch* ook als persoonlijkheid, als Dichter, als Narcist. De zelfverheerlijking werd in zijn later leven, toen hij de realiteit van het leven van lieverlede los ging laten, een hem heel natuurlijke, vanzelfsprekende houding.'; De Boer 1949, 375.

Schoonheid? Zijt *gij* het, die in het stille, mysterieuze, *buiten de wereld verloren* vertrek, met zekeren hand de zilveren stift deed zwieren en zwenken over het witte papier?…'[404] In de beeldvorming van Van Konijnenburg introduceerde Spaan de retoriek van de persoonsverheerlijking. In *Holland Express* juichte hij: 'ik houd *Van Konijnenburg* voor onzen grootsten Kunstenaar. Ik moet teruggaan tot het oude, het oude, Assyrië, om zijn weêrga als teekenaar te vinden in meesterlijk bouwen van lijnen tot glorieuze pracht. En materialistisch gesproken – zijn werken zijn toekomstige millioenen –.'[405] Het zou niet de laatste keer zijn dat hij zich vergiste. Na de machtsovername van Hitler zou Spaan naar Duitsland vertrekken, omdat hij in het nazistisch gedachtegoed aanknopingspunten zag met zijn eigen denkbeelden; maar Hitler zou moeten wijken voor Spaan, want alleen hij kon voor de mensheid een heilstaat stichten.[406] In Duitsland werd hij in een krankzinnigengesticht opgesloten. Door bemiddeling van vrienden werd hij vrijgelaten, waarna hij het land werd uitgezet. Op dat moment had hij het contact met Van Konijnenburg al verloren.[407]

Alexander Schilling, de Egocentrist

Van Konijnenburg had Alexander Schilling vermoedelijk begin 1908 leren kennen.[408] Deze zoon van een Duits-Nederlands emigrantenechtpaar woonde afwisselend in New York in zijn atelierwoning in de 'Van Dyck Studios' op 939 Eighth Avenue en in Europa. Schilling was een van de meer dan 300 Amerikaanse schilders die tussen 1880 en 1914 het land van Rembrandt, Hals en Vermeer bezochten om deze en andere oude meesters te bestuderen, en om de eigentijdse Hollandse setting – het platteland en zijn bewoners – in navolging van de Haagse en de Larense School te schilderen.[409] Van circa 1905 tot 1910 kwam Schilling elke lente naar Veere, waar hij dan tot oktober of november logeerde bij zijn vriend de historicus Hendrik Willem van Loon.[410] Wanneer hij in Den Haag was, logeerde hij in hotels.

Schilling maakte landschappen op een handzaam formaat, waarin hij de natuur bezield, maar niet bijster origineel weergaf. Van Konijnenburg zou diens werk als 'a holy path to stillness' typeren in zijn bijdrage aan het vriendenboek voor Schilling in 1937 en het met

---

[404] Spaan 1913. Met de 'hooggewelfde gothische zaal' bedoelde Spaan Van Konijnenburgs atelier in de regentenkamer van het Hofje van Nieuwkoop [123, 124, 130, 132, 133 en 137].

[405] Spaan 1914, 371.

[406] De Boer en Simons 1961, [78].

[407] Spaan volhardde na zijn Duitse avontuur in zijn grootheidswaan. Hij trok naar Zuid-Europa, waande zich een zuiderling maar dan wel een van koninklijke bloede. In 1948 stierf hij in het Hôtel Escurial in Nice.

[408] Alexander Schilling noemde zich na de Eerste Wereldoorlog Shilling. De oorlogsverschrikkingen, waaraan hij vrijwillig aan Duitse zijde had bijgedragen, hadden hem zodanig getraumatiseerd dat hij na de oorlog door zijn naam niet meer wilde worden herinnerd en anderen niet meer wilde herinneren aan zijn (deels) Duitse afkomst. Licht op deze figuur werpen in tijd nogal uiteenlopende informatiebronnen: de aantekeningen van Plasschaert, een in memoriam van K.H. de Haas in de *NRC* van 2 februari 1937, dat tevens als een afzonderlijke publicatie werd uitgegeven, en Cortissoz, Walker en Giles 1937, een vriendenboek dat tevens een herdenkingsboek werd, omdat Schilling kort na het verschijnen ervan stierf. In zijn aantekenschriften maakt Plasschaert in december 1907 melding van het verblijf in de hofstad van 'den Amerikaanschen etser', MS Plasschaert 1, 1904-1907, 27 december 1907, p. 85. Vervolgens noteert hij verscheidene afspraken met Schilling: op 1 januari 1908: 'Ik zie dezen tijd Alex. Schilling (monogram: Asch) den amerikaansche etser en schilder. Hij is van duitsche origine – en zeer ontwikkeld; zag veel, las veel, heeft meer neiging naar het gevoel-volle dan het intellectueele.'; MS Plasschaert 3, 1908, 1 januari 1908, p. 126a. Op 21 januari 1908 haalt Plasschaert Schilling op om bij Van Konijnenburg thee te gaan drinken en tien dagen later treft hij Schilling aan in diens atelier.

[409] Zie voor Amerikaanse kunstenaars die kortere of langere tijd in Nederland werkten en hun drijfveren Stott 1986, passim; Kraan 2002, passim.

[410] Stott 1986, 334. In de biografie van C. van Minnen over H.W. van Loon, *Amerika's beroemdste Nederlander* (Amsterdam 2005), komt Alexander Schilling niet voor.

'lyrisch' bestempelen.[411] Schillings geschilderde en geëtste landschappen beogen inderdaad meer te zijn dan een getrouwe weergave van de natuur. Zijn stemmige maanverlichte landschappen en zijn boomgroepen met hun fijnmazige vertakkingen sluiten aan bij de werkelijkheidsbeleving en -weergave van de verderop besproken Kunstenaren der Idee.[412]

Van Konijnenburgs belangstelling voor Schilling moet vooral de man zelf hebben gegolden. Hij projecteerde tenminste de karaktereigenschappen die hij waardeerde in een kunstenaar – waarvan egocentrisme en zelfverzekerdheid niet de minst prijzenswaardige waren – op Schilling: 'Your strong features indicate energy, perseverance, devotion and selfassurance. And all these qualities you have succeeded in concentrating, in uniting, in order to attain your aim. For, without self-concentration, an artist cannot find his form of expression. Your art, also, found its source in self-communion, in solitude. You, too, are egocentric, but your self-communion, also, is forced to release itself under the compulsion of the impulse to create.'[413] Van Konijnenburg had in zijn portret van Schilling diens karaktereigenschappen tot uitdrukking gebracht in de gelaatstrekken, waarbij hij hem laat poseren als een evangelist: boek en stift, in dit geval schetsboek en tekenstift, in de aanslag om de openbaring vast te leggen [94]. In 1925 zou hij de godsgezant in het centrum van zijn monumentale wandschildering *Verbi divini inspiratio* voorzien van dezelfde attributen [210]. Net als Schilling concentreert deze figuur zich op iets wat zich aan het oog van de beschouwer onttrekt.

In Schilling vond Van Konijnenburg, net als in de eerder genoemde kunstenaars uit zijn kring, een medestander in zijn afkeer van het ultra-moderne.[414] Toen de New-Yorkse kunsthandelaar N.E. Montross, van wie Schilling voor de verkoop van zijn werk afhankelijk was, de eerste modernisten uit Parijs in zijn galerie bracht, zou hij geen voet meer in die ruimte hebben gezet.[415] Pas vele jaren later, in 1930, stelde hij weer tentoon bij Montross, maar, volgens de overlevering, pas nadat deze had toegegeven dat hij de modernisten alleen had gebracht uit commercieel oogmerk. Van Konijnenburgs werk was van 27 januari tot 22 februari van dat jaar bij Montross te zien geweest in een grote solotentoonstelling, waarschijnlijk dankzij bemiddeling van Schilling.

Vrienden als Plasschaert en Boutens bevestigden voor Van Konijnenburg de juistheid van zijn artistieke uitgangspunten, de levenshouding waarin ze ingebed lagen en zijn opvatting over de rol van de kunstenaar in de samenleving. Zij versterkten de geloofwaardigheid van het beeld van geleerdheid, intellectualiteit en beschaving dat hij wilde uitstralen. Met hen zat hij op de Olympus, verheven boven de massa. Kunst en kunstenaarschap gebruikten zij net als Van Konijnenburg als middelen om zich sociaal te onderscheiden, en zich te afficheren als lid van een elite van geestesaristocraten. Bij de omgang met hen had Van Konijnenburg bovendien heel wat te winnen. Plasschaert opende de poorten naar de kunstwereld die twintig jaar voor hem gesloten waren gebleven; Boutens effende met zijn introductie bij Elckerlyc en zijn vriendenkring het pad naar de culturele bovenlaag in Nederland. Het praktisch nut van Spaan en Schilling tekent zich minder scherp af. Spaan had voor Van

---

411 'Stillness is the motif of his art, the mystery of stillness. He has made it his aim to convey to all the blessings of stillness. The character of his art is lyric.'; Van Konijnenburg 1937, 26.

412 Zie voor de 'bezielde werkelijkheid' Blotkamp, Boot en Cornips 1978, 95-111, en voor de betekenisvolle natuurweergave Cornips en Van der Heijden 1978. Museum Boijmans Van Beuningen in Rotterdam bezit onder meer dankzij een schenking van Karel de Haas een aantal van Schillings werken.

413 Van Konijnenburg 1937, 27.

414 'He [Schilling] was of his own time, and little inclined to tolerance of ultra modernism in life or the arts.'; Cortissoz, Walker en Giles 1937, 70.

415 K.H. de Haas, 'Alexander Schilling in memoriam', *NRC* 2 februari 1937.

Konijnenburg weliswaar een lans gebroken in *De Nieuwe Gids* en in *Holland Express*, maar hij bezat nauwelijks gezag in kunstkringen. Daarvoor schreef hij te onregelmatig, te zeer vanuit een persoonlijke invalshoek en was hij door zijn vaak langdurige verblijf in het buitenland te weinig geworteld in het Nederlandse kunstleven. Schilling was vermoedelijk mede interessant omdat hij de Verenigde Staten dichter bij bracht.

Wat de priesters van het goddelijke en degene, die zijn leven had gewijd aan het schone, met elkaar gemeen moeten hebben gehad, is dat zij sterke persoonlijkheden waren, die niet als vanzelf bogen voor Van Konijnenburgs autoriteit. Van Boutens, Spaan en Plasschaert is bovendien bekend dat ze minstens zoveel aandacht aan hun uiterlijk en hun optreden besteedden als Van Konijnenburg.

ESTHEET

De eisen die Van Konijnenburg aan zichzelf stelde, waren hoog. Niet alleen zijn kunst was vehikel van de esthetische idee, ook hijzelf. Uiterlijk en persoonlijk optreden werden afgestemd op de verheven missie van zijn kunst. In het sociale verkeer presenteerde hij zich als estheet [95], echter niet zonder theoretisch fundament. In *De waarde der impressionistische schilderkunst* bracht hij de manier waarop en de mate waarin iemand erin slaagde zijn levensuitingen in het teken te stellen van de esthetische idee, in verband met het karakter van die persoon, van diens persoonlijkheid: ‘De aesthetische idee is […] gebonden aan den geest, die haar voortbrengt; aesthetische idee en persoonlijkheid zijn niet van elkander te scheiden.’[416] De sterkte van iemands persoonlijkheid was bepalend voor de mate waarin hij hetzij als kunstenaar de esthetische idee in zijn werk kon openbaren, hetzij als beschouwer de esthetische idee in een kunstwerk geopenbaard kon zien. Ook Plato legt in zijn *Politeia* een verband tussen de esthetische kwaliteiten van iemands werk en diens karakter: ‘En onze stijl’, wordt aan Socrates gevraagd, ‘en ook *wat* wij zeggen, wordt natuurlijk bepaald door ons karakter? Natuurlijk. Dus de esthetische kwaliteiten van iemands werk zijn afhankelijk van zijn karakter? Kennelijk.’ Volgens Plato moeten esthetische kwaliteiten op elk terrein worden nagestreefd, ‘in de vorm en in de inrichting van huizen, in kleren, stofpatronen, in de constructie van meubels en gebruiksvoorwerpen, en tenslotte ook in de bouw van het menselijk lichaam en andere organismen, – daar is altijd sprake van bepaalde esthetische kwaliteiten. Gebreken op dat punt hangen samen met een slechte stijl en een slecht karakter. Hoge esthetische kwaliteiten zijn een weerspiegeling van een evenwichtig en hoogstaand karakter.’[417] Deze opvatting vormde de basis van een lange traditie, waarin een oorzakelijk verband werd gelegd tussen het innerlijk van de mens en zijn uiterlijk, waarbij dat laatste ook (de producten van) zijn handelingen omvatte.

Chris Stolwijk heeft in *Uit de schilderswereld. Nederlandse kunstschilders in de tweede helft van de negentiende eeuw* uiteengezet hoe de toenemende status van de kunstschilder in de negentiende eeuw had geleid tot de opvatting dat iedere kunstschilder, mits hij aan een aantal scherp geformuleerde voorwaarden voldeed, een cultuurdrager was, die tussen de werkelijkheid van alledag en de bovenzinnelijke wereld van het schone, het goede en het ware kon bemiddelen. Verheven schoonheidsidealen en morele deugdzaamheid gingen hand in hand. De kunstenaar droeg bij aan de zedelijke verheffing van de mensheid door zijn ware kunst. Een kunstenaar kon slechts ware kunst maken als hij in ‘waarheid’ leefde. Er was een set aan criteria om dit te peilen. De kunstenaar moest een denker zijn: hoe edeler de denker hoe schoner zijn kunst. Het gedrag van de kunstenaar was aan strikte zedelijke

[416] Van Konijnenburg 1908c, 6-7.

[417] Plato, *Politeia*, in de vertaling van G. Koolschijn, Amsterdam 1981, 73-74.

conventies gebonden waarbij ook hier gold: hoe moreel hoogstaander het gedrag des te schoner de kunst.[418]

Van Konijnenburgs zucht naar esthetische perfectie sloot aan bij dit gedachtegoed. Op de meest uiteenlopende terreinen bracht hij deze tot uitdrukking. Uiteraard in zijn werk, maar hij beperkte zich daarbij niet tot de voorstelling. Liefst bepaalde hij ook de keuze van de lijst, en zelfs de plaats waar het kwam te hangen. Een kunstwerk was in elk geval niet af wanneer kwast of tekenstift waren neergelegd: 'De schilderij zal reeds als voorwerp van versiering van hare hoogere bedoeling getuigen. De eerste factor, waarin de hoogere bedoeling van dit kunstwerk blijkt, is de toewijding, die uit de verzorging en afwerking van het voorwerp spreekt. De uiterlijke verschijning, de afwerking van het geheel, schilderij met lijst, vervolgens de innerlijke behandeling, de vrome toewijding der technische behandeling, zullen reeds van den eerbied en van de verheerlijking der aesthetische idee getuigen.'[419] Zo liet hij, toen het portret van Plasschaert [92] zou worden ingelijst, de criticus in minder gewijde taal weten: '[ik] deel […] je gaarne mee dat het mij niet onverschillig is, in welke lijst het portret gevat wordt, noch de plaats waar het hangt'.[420]

Om te zorgen dat zijn werk goed werd ingelijst, ontwierp hij de lijsten in de regel zelf. De ruimte waarin een werk kwam te hangen, moest bij voorkeur proportioneel zijn afgestemd op het formaat van het werk. Hoe ver Van Konijnenburg ging in zijn zorg voor de locatie van zijn werk, illustreert zijn bemoeienis met de inrichting van het nieuwe huis van zijn jongste broer Louis, notaris in Maastricht: 'Er is in dat huis, uitgezonderd het zoo zeer waardevolle deel, des proportie, iets aardigs of gezelligs. Maar mijn schilderijen staan niet in die proportie', schreef hij zijn echtgenote in Den Haag in augustus 1921 vanuit zijn zomerverblijf in Houthem-Sint Gerlach. Van Konijnenburg rustte niet voordat hij de naar zijn idee proportioneel niet passende schilderijen en tekeningen had vervangen.[421]

Ook de inrichting van zijn eigen huis op Jan van Riebeekstraat 20, dat inmiddels is afgebroken, nam Van Konijnenburg met zorg ter hand. In 1921 werden de representatieve gedeelten van het woonhuis heringericht. Bij die gelegenheid werden de wanden bekleed met goudpapier.[422] Het interieur, waarvan verder weinig bekend is, was erop gericht de

---

[418] Stolwijk 1998, 43-72.

[419] Van Konijnenburg 1916, 256.

[420] W. van Konijnenburg aan A. Plasschaert, 20 januari 1914, RKD, Archief Albert Plasschaert.

[421] W. van Konijnenburg aan N. van Konijnenburg-Kempers, niet gedateerd [poststempel: Houthem-St.Gerlach, 5 augustus 1921], RKD, Archief Willem A. van Konijnenburg: 'Ik heb hier verschillende gereedschappen besteld om voor hem een doek te schilderen dat hij in ruil krijgt voor die twee doeken […]. Het zal hetzelfde onderwerp zijn dat ik plan heb te maken als teekening en waarvoor ik reeds de schets maakte die nu voor de schoorsteen staat: een st George [cat. 170].' Later schreef hij Netty, toen zij bij zijn jongste broer logeerde: 'Heb je al met Louis gesproken over het schilderij. Zou het volgende ook een oplossing voor hem zijn: in plaats van de visschers, de twee kleinere teekeningen – priesters [cat. 211] en hert met slang – die zijn juist goed van maat voor zijn salon naast de schoorsteen. En dan kan hij de stJoris-teekening die hij heeft op de plaats van het groote landschap hangen, dan is zijn geheel[e] kamer bezet.'; niet gedateerde brief, RKD, Archief Willem A. van Konijnenburg. *Priesters* en *Hert met slang* hadden dezelfde afmetingen (64 x 53 cm). Uit de catalogus van de veiling van de nalatenschap van Louis van Konijnenburg bij Glerum in Amsterdam (*Moderne en hedendaagse kunst*, veilingnr. 166, 2 december 1998) blijkt dat hij in elk geval in zijn bezit had een grote tekening van *St. Joris met de draak* (nr. 47, afb. p. 24), *Priesters* (nr. 49, 'Een kerkgang' genoemd, afb. p. 25), *Hert en slang* (nr. 67, 'Een hert aangevallen door een slang').

[422] In de zomer van 1921 hield Van Konijnenburg zijn vrouw vanuit zijn zomerverblijf in Zuid-Limburg in enkele brieven op de hoogte van zijn wensen omtrent de herinrichting van hun huis. Netty was in het hete Den Haag achtergebleven om toezicht te houden op de werkzaamheden. 'Het goudpapier van die prijs zou ik toch nooit de raad geven om op te plakken – ik zou dat altijd met spijkertjes ophangen om het op die manier beter te kunnen bewaren, maar ik begrijp niet dat daar geen papier te krijgen is dat wat goedkoper is. Overigens vind ik toch dat het

kunstenaar en zijn werk zo gunstig mogelijk uit te laten komen. Van het effect ervan getuigde A.W. Hartman in de jaren dertig vriend en verzamelaar: 'Gezeten aan zijn disch, bij 't zachte licht van zijn traditioneele hooge kaarsen, met Willems eigen prachtige werken aan de wand, omgeven van de oude tinten van behang, gordijnen en plafond, en met Willem zelf als gastheer aan het hoofd van de tafel,.... wie onzer waande zich niet in een paleis,... geen van stoffelijke rijkdom...., maar een paleis als uit een droom, aan den disch van een koning,... geen gekroonde...., maar een die er werkelijk een was.'[423] Hartman refereerde hier aan Van Konijnenburgs kijk op het koningschap zoals hij dat in *Waarheid en Chimère* had verwoord. Hoewel in Hartmans observaties de retoriek van de grafrede doorklinkt, was de enscenering van het interieur ongetwijfeld afgestemd op dit effect bij derden. Het diende als decor voor Van Konijnenburg – het middelpunt – en voor zijn werk. Het werk van generatiegenoten dat hij wel moet hebben bezeten, al was het alleen maar omdat hij dat geschonken had gekregen, bleef buiten zicht. Alleen enkele Chinese en Japanse landschapschilderingen sierden ter afwisseling van zijn eigen werk de wanden.

Het meest pregnant komt Van Konijnenburgs estheticisme tot uiting in zijn wijze van kleden en in zijn manier van doen. Al in de jaren negentig van de negentiende eeuw had hij zich het imago aangemeten van 'dandy' – zo herinnerde Tjieke Roelofs zich Van Konijnenburg in die jaren tenminste als 'een zeer modieus jongmensch met slobkousen en haast gestyleerd glad zwart haar'.[424] Die zorg voor zijn kapsel was blijvend. Hij kamde zijn haar steeds plat op zijn schedel en zorgvuldig in model, met op den duur een dubbele scheiding: een boven zijn linker slaap en een achter op zijn hoofd, waarvandaan hij het haar van achter naar voren kamde, om de kaalheid van zijn kruin te verhullen. Ook aan zijn kleding besteedde hij grote zorg. 'Hij zag er zeer dandyeus uit', noteerde Plasschaert in september 1909: 'in 't zwart maar wit vest, en witte handschoenen.'[425] In de loop van de jaren tien werd zijn kleding meer uniform. Hij vertoonde zich overdag op den duur uitsluitend in getailleerde geruite of effen kostuums, waarvan de broekspijpen nauw toeliepen en de omslag iets boven de schoenen eindigde; de wandelstok als essentieel attribuut losjes in de hand [95]. Hij was, en daarvan was hij zich terdege bewust, een publieke figuur, een duidelijk herkenbare en opvallende verschijning in het Haagse straatbeeld. Hij nam als trouwe bezoeker van Café Riche en Hotel Regina op het Buitenhof, en Grand Hotel Restaurant Central aan de Lange Poten actief deel aan het Haagse uitgaansleven, en was als verwoed danser te vinden in het House of Lords aan de Hofstraat.[426]

Ook aan zijn optreden stelde Van Konijnenburg hoge eisen van schoonheid: 'De gemeenschapsomgang, op ethischen grond ontstaan, berust eveneens op eene aesthetische handeling (de vormen der etiquette, enz.)' en ook een spreker zou, naar zijn overtuiging, beter begrepen worden door zijn gehoor wanneer hij zijn ideeën esthetisch voordraagt.[427] Wat hij daarmee bedoelde, had hij gedemonstreerd in zijn lezingen *Het wezen der schoonheid* en *De waarde der impressionistische schilderkunst*. Ook de teksten van lezingen van later datum doen vrezen dat de consideratie met het publiek, uitgedrukt in

---

iets is dat zoo mooi staat dat het wel wat waard is.'; W. van Konijnenburg aan N. van Konijnenburg-Kempers, 8 juli 1921, RKD, Archief Willem A. van Konijnenburg.

[423] Mr. A.W. Hartman, rede bij de begrafenis van Van Konijnenburg op 4 maart 1943, RKD, Archief Willem A. van Konijnenburg

[424] Albert Roelofs 1951, 17.

[425] MS Plasschaert 4, 1909-1913, september 1909, p. 240

[426] 'Mondriaan en "Konijn" dansten beiden urenlang de tango, de een in Parijs, de ander in de House of Lords in den Haag.'; De Moor 1981, 5.

[427] Van Konijnenburg 1908c, 15.

begrijpelijkheid van het uitgesprokene, tot aan zijn dood ondergeschikt is gebleven aan de schoonheid van de voordracht. Zelfs bij informele dinertjes thuis bleef hij in zijn rol.[428]

De verzorging van zijn uiterlijk en de vormgeving van zijn manier van doen had Van Konijnenburg gemeen met Boutens, Spaan en Plasschaert. Boutens stond erom bekend dat hij buitengewoon veel aandacht besteedde aan een ondichterlijke *présence*: 'Naar zijn voorkomen te oordelen, zou niemand hem voor een dichter houden. Zooals hij door de zalen van "De Witte" wandelt, met een verzorgd colbert-costuum aan, zijn blinkende so-easy, zijn zorgvuldig gescheiden haar, een getemperd aristocratisch air en nog jeugdige allure'.[429] Spaan beoogde met stijlvolle gebaren 'levende schoonheid' te demonstreren, een kenmerk van de aristocraat: 'Democratisch is veel, zoo niet alles, VERWAARLOOZEN. Stijlvolle gedragingen is van den Aristos. Vorsten hebben zich toegelegd op stijlvolle gedragingen in het Leven.'[430] Voorname mannelijkheid was het beeld dat Plasschaert omstreeks 1904 bij bewonderende tijdgenoten opriep: 'Het tegenwoordige geslacht kan niet meer weten, en zou ook niet eens kunnen begrijpen (want de vereering voor de ouderen heeft men afgeschaft), hoe wij, jongeren, jou 30 jaar geleden vereerden. Ons hart klopte letterlijk in onze keel, als wij je dansend in de Haagsche straten zagen aankomen, en als wij meemochten naar Riche (maar we mochten niet altijd mee) of we een doosje dure sigaretten van je cadeau kregen (je weet wel: royal beauties van 5 cents per stuk, toen een krankzinnige luxe.) […] je was toen voor ons het voorbeeld van den schitterenden mensch, wiens leven een kunstwerk was, die glanzend afstak tegen de ietwat vale leelijkheid van den tijd. […] Maar ik geloof, dat de zonderlinge kleur van je dassen en je vesten ons niet minder met verbaasde bewondering vervulde, en je wijze van roekeloos dapper en eigenzinnig te leven, en dan die verschrikkelijke slagvaardigheid tegenover alles wat je onedel voorkwam. Kortom: je deed ons aan als een voorbeeld van sobere voorname mannelijkheid, – een soort van Condottiere uit de Renaissance, die in dit kleine burgerlijke leven van toen terechtgekomen was.'[431]

ASCEET

Van begin af aan presenteerde Van Konijnenburg zich niet als 'kunstschilder', vergroeid met de attributen van zijn metier, palet, penseel en ezel met doek, zoals veel van zijn confraters zichzelf graag afschilderden of lieten fotograferen. Daarmee accentueerden zij de ambachtelijkheid van hun vak, iets wat Van Konijnenburg wilde vermijden. Hij had twee *looks*: estheet en asceet. De eerste in een gekunstelde houding, strak in het pak met oog voor detail en de arm bij gelegenheid daadkrachtig in de zij gestoken [95];[432] de tweede

---

[428] 'Slechts zelden, als hij spreken wilde, tikte Willem aan zijn glas', riep A.W. Hartman Van Konijnenburgs welbespraaktheid in herinnering. 'Hij drong zijn woord niet op en kondigde 't niet aan. Maar zijn stem aanvankelijk gericht tot zijn buurvrouw verhief zich dan zoetjes aan wat meer, de andere gesprekken daalden, want de een na de ander bemerkte het: Willem sprak. Zijn tafeldiscours was gegroeid tot een rede. […] [Hij] sprak zijn eigen taal, die niet altijd gemakkelijk was, maar hij noopte tot nadenken. Vaak voelden wij niet aanstonds, waar hij heen wou, maar hoe verrassend wendde zich dan zijn woord tot een doorgaans majesteitelijk slot.'; rede bij de begrafenis van Van Konijnenburg op 4 maart 1943, RKD, Archief Willem A. van Konijnenburg.

[429] *NRC* 19 februari 1930, geciteerd naar De Clerck 1969, 86. Een 'so easy' is een 'Amerikaansch glaspince-nez', 'eenvoudig – practisch – sierlijk. geschikt voor iedere neus', aldus de advertentie in *De Nieuwe Courant*, 17 maart 1909.

[430] 'Het strekken van armen, toonen van handvlakken-, het plaatsen der voeten, buigen der knieen-, het inzakken van lichamen, achterover werpen van 't hoofd-, dit alles eischt Muziek […] als gestyleerde, scenische gedragingen van hem, die tot het Bewustzijn kwam van LEVENDE schoonheid, die sluimerende krachten wekt.'; Peter Spaan, *Ritueel*, niet gedateerd typoscript, KB, 133M41.

[431] 'Huldiging Albert Plasschaert. Een vriendschappelijke rede van Dirk Coster', *Het Vaderland* 21 april 1934.

[432] Zie voor de beeldtraditie van dit gebaar Spicer 1993, passim.

gehuld in een pij: ‘Van Konijnenburg komt ons, – nog gekleed in z’n werkcostuum, een kamerjapon, bruin en ruig als een monnikspij, – hartelijk verwelkomend tegemoet’, deed Kasper Niehaus verslag van zijn bezoek aan het Hofje van Nieuwkoop in hartje zomer 1925: ‘Hij ziet er niet uit als die kunstenaars, lang van haar, kort van gedachte, die zich met een verouderde schilderachtige chic van het vulgus profanus trachten te onderscheiden, maar z’n zorgvuldig en correct uiterlijk van soberen dandy heeft een cachet van Engelschen eenvoud.’[433] Kort voor Van Konijnenburgs dood heeft Chris de Moor hem nog getekend in dit superplie van zijn priesterlijk kunstenaarschap [96 en 97].[434] Van Konijnenburg stelde het kunstenaarschap toen nog steeds voor als een leven in ascese: ‘Zijn natuurlijke gaven verplichten hem [de kunstenaar] tot de strenge eischen van een ascetisch ingesteld leven, tot een zelftucht, intenser naarmate het geopenbaarde met breeder en dieper zin tot het mysterie dwingt.’[435] Om het ascetisch aspect van zijn kunstenaarschap te benadrukken werd Van Konijnenburg in pij als portret van de kunstenaar afgebeeld bij krantenartikelen [96].[436] De eerste monografie over Van Konijnenburg opende met dit portret.[437]

De omgeving waarin Van Konijnenburg zich in zijn pij bewoog, was zijn atelier. Hij had vanaf voorjaar 1907 de voormalige regentenkamer in het zeventiende-eeuwse Hofje van Nieuwkoop aan de Prinsegracht als atelier tot zijn beschikking gekregen, niet het geringste onderkomen, alleen al vanwege zijn afmetingen. Voor Van Konijnenburg was het behalve een werkplaats ook een representatieve ruimte. Hij gaf er les en ontving er critici, opdrachtgevers en verzamelaars van zijn werk. Hoewel het er bedrijvig aan toe moet zijn gegaan vestigen typeringen van het atelier het beeld van een van de buitenwereld afgezonderde ruimte waarin de kunstenaar zich had teruggetrokken om zich te wijden aan zijn taak. Peter Spaan noemde het ‘het stille, mysterieuze, *buiten de wereld verloren*, vertrek’; Jules Schürmann betitelde het met ‘heiligdom’.[438] Minder poëtische geesten met meer afstand tot de kunstenaar valt de soberheid van het interieur op, zoals Niehaus: ‘Het is geen atelier-museum, waar de bibelots, waar sommige schilders zoo verzot op zijn, zich ophoopen onder ’t stof, noch een atelier-salon, versierd met spiegels, maar het heeft het eenvoudige uiterlijk van een werkzaal, zonder wanorde’.[439] Na Van Konijnenburgs dood in 1943 bleef het beeld in stand dat hij er in afzondering had gewerkt en dat slechts een enkeling was toegelaten tot het vertrek.[440]

Atelier als statement

Toen Van Konijnenburg het atelier betrok, had zijn artistieke heroriëntatie vorm gekregen. De inrichting laat zich lezen als een stalenboek van zijn uitgangspunten. Dat blijkt tenminste uit de vroegste beschrijving van het interieur door Niehaus. Hoewel deze uit 1925 dateert, is het aannemelijk dat Van Konijnenburg van begin af in de inrichting had willen demonstreren waar hij als kunstenaar stond en welke grote traditie hij voortzette met zijn werk. Vrijwel direct nadat hij het atelier had betrokken, had hij een schoorsteenstuk opgezet: *Centaur* [63

[433] Niehaus 1925a.

[434] De Moor 1994, 111: ‘Ik geloof dat de monumentale tekening die ik van hem maakte, zoals ik hem daar rustig zag zitten in die monnikspij (wie zou die voor hem gemaakt hebben?), spreekt van de bewondering en ook vriendschap die ik in die laatste jaren van zijn leven voor hem voelde.’

[435] Van Konijnenburg 1942.

[436] Onder meer naar aanleiding van zijn 60ste en 70ste verjaardag in 1928 en 1938: Niehaus 1928; Plasschaert 1928a; *NRC* 11 februari 1928; Hammacher 1938b; Koomen 1938; *De Telegraaf* 10 februari 1938.

[437] De Boer, De Boer en Hammacher 1928, 2.

[438] Spaan 1913; Jules Schürmann, ‘Uren’, uit de bundel *Uit de stilte. Verzen*, Den Haag 1909, 40-41.

[439] Niehaus 1925b, 81.

[440] Hoffmann 1961, 31-32; Piet van der Eijck, ‘Grootste wonder’, *De Tijd/Maasbode* 5 augustus 1961; [Anon.], ‘Waar een groot hangslot het rumoerig leven buitensluit’, *Nieuwe Haagsche Courant* 2 september 1961.

en 98]. Het programmatische schilderij symboliseert de overwinning van de geest op de stof. Het was het eerste wat de bezoeker zag, nadat hij de trap naar het atelier had beklommen.[441]

Op de wanden hingen ingelijste reproducties. Niehaus noemt het portret van Battista Sforza, de hertogin van Urbino, door Piero della Francesca in de Uffizi en een portret van Giuliano de' Medici door Botticelli, waarvan zich een versie in het Kaiser-Friedrich-Museum in Berlijn bevond.[442] Foto's van latere datum doen vermoeden dat ze in een visuele dialoog met elkaar en het werk van Van Konijnenburg waren opgehangen. Zo hing een ingelijste reproductie van Leonardo's zilverstifttekening van de *Condottiere* uit het British Museum in het trappenhuis voor de toegang tot het atelier onder een tekening Van Konijnenburg waarvan de voorstelling op de foto niet te herkennen is, maar die vermoedelijk daar een aanvulling op of een contrast mee vormde [99].

Links van de schoorsteenmantel vanaf de ingang gezien hingen onder meer een tekening van Van Konijnenburg van een gekroonde figuur waarvan het moeilijk is vast te stellen of het een man of een vrouw is met een scepter en een boek in de handen boven een reproductie van Leonardo's *Mona Lisa* [98]. Rechts van de schoorsteenmantel hing een niet te identificeren kop met daaronder de kop van Hermes van Praxiteles' *Hermes met het kind Dionysos* uit circa 350-330 v. Chr. in het museum van Olympia.

Op de linkerwand hingen onder meer Rembrandts *Saskia* [100]. Centraal voor die wand had Van Konijnenburg een beeld van de Heilige Katharina, gekroond met boek en zwaard en keizer Maxentius aan haar voeten, geplaatst [101].[443] Die keuze was niet zozeer ingegeven door de artistieke waarde van het beeld als wel door de betekenis van deze heilige. Volgens de overlevering had deze koningsdochter uit Alexandrië 50 heidense filosofen en geleerden in twistgesprekken over het Christendom overwonnen. Zij was vermaard om haar grote kennis van Plato. Als patrones van de wijsgeren fungeerde zij voor Van Konijnenburg (en de bezoekers van het atelier) als een voortdurende herinnering aan zijn eigen aspiraties. Haar aanwezigheid werd benadrukt door twee metalen bakjes die aan weerszijden van het beeld hingen en waaruit bloemen staken. Uit tekeningen van het atelier van vroeger datum blijkt dat het beeld al omstreeks 1913 op deze plaats stond.[444] Links en rechts van het beeld hingen reproducties aan de muur onder meer van *St. Maurits met een schenker* van de Meester van Moulins, nu in de Glasgow Art Gallery and Museum. Verderop naar links op diezelfde wand hingen *Meisje met gazelle* van Van Konijnenburg, waarvan de lijst al zichtbaar is achter *Aarde* met daaronder Bronzino's portret van de humanist Ugolino Martelli uit het Kaiser-Friedrich-Museum [102], waarmee het contrast wordt geaccentueerd tussen een vrouwelijkheidsideaal en een mannelijkheidsideaal dat in zijn werk bijvoorbeeld in *Overgave* uit 1917 [128] tot uitdrukking komt. Zij werden gevolgd door een ensemble van Giovanni Bellini's portret van de doge Leonardo Loredan, hét icoon van portretperfectie [103] met een mansportret daaronder.

Waneer de bezoeker het atelier verliet, kon hij onder meer nog een glimp opvangen van Jan van Eycks portret van zijn vrouw Margaretha in het Groeningemuseum in Brugge [104]. In een hoek van het atelier stond een werktafel met stoelen met aan de wand onder meer

---

[441] Plasschaert noteerde op 5 oktober 1907: 'Zag op het atelier Konijnenburg's nieuw werk geschetst in zwart (houtskool) een centaur een pijl schietend', MS Plasschaert 1, 1904-1907, p. 79.

[442] 'het aan Piero della Francesca toegeschreven jonge en schoone meisjesprofiel in Florence en Botticelli's hautain portret van Giuliano de Medicis', Niehaus 1925a, 81. Piero della Francesca, *Battista Sforza*, *hertogin van Urbino*, 1465, paneel, 47 x 33, Galleria degli Uffizi, Florence; Sandro Botticelli, *Giuliano de' Medici*, olieverf op paneel, 54,5 x 36,5, Gemäldegalerie, Berlijn.

[443] Met dank aan Peter te Poel voor de identificatie van dit beeld.

[444] Bijvoorbeeld: *Mijn atelier*, *Getekend Dagboek*, deel 15 (1913), nr. 33.

een reproductie van *Portret van een jongeman* van Giovanni Bellini in de Uffizi, en van Donatello's erotische tweede *David* uit het Bargello in Florence.[445]

De meeste werken kende Van Konijnenburg overigens alleen van reproducties in boeken en in zijn verzameling platen en foto's van het Italiaanse fotobureau Fratelli Alinari en de firma Bruckmann in München.[446] Voor zover bekend is hij na zijn huwelijksreis naar Antwerpen en Brussel en zijn uitstapjes naar Parijs in 1886, 1901 en 1906 slechts twee keer in het buitenland geweest, in 1924 in Monaco als gast van kunstverzamelaar en -geleerde Abraham Bredius en in 1926 in Parijs ter gelegenheid van de *Exposition hollandaise* in het Musée du Jeu de Paume.[447] In het bewaard gebleven deel van de platenverzameling bevinden zich werken van Rogier van der Weyden, Anthony van Dyck en Hans Memling, maar vooral van Italiaanse meesters van de veertiende, vijftiende en zestiende eeuw, onder wie Simone Martini, Ambrogio Lorenzetti, Benozzo Gozzoli (diens fresco's in de kapel van het Palazzo Medici), Fra Angelico, Pietro Perugino, Botticelli, Michelangelo, Bronzino, Andrea dell' Verrocchio (het ruiterstandbeeld van de condottiere Colleoni) en Leonardo.

Wat opvalt in de inrichting van het atelier, is de ver doorgevoerde symmetrie in de plaatsing van de objecten. De twee beeldjes op de kast, een onbekend beeld en een afgietsel in gips of terracotta van een van de tien gravenbeeldjes van het monument van Isabella de Bourbon in het Rijksmuseum, dat menig kunstenaarsatelier sierde, flankeerden een bol.[448] De talloze kaarsenkroonluchters – het atelier werd verlicht met kaarsen – waren zo gehangen dat zij de symmetrische indeling van de atelierwanden vanuit de middenas versterkten. Ook de inrichting van het kleine atelier in Van Konijnenburgs woonhuis in de Jan van Riebeekstraat voldeed aan Van Konijnenburgs behoefte aan symmetrie [105]. Ook daar had hij zich omringd met zijn privé-canon van de kunstgeschiedenis.[449]

PEDAGOOG

In zijn atelier in het Hofje van Nieuwkoop vervulde Van Konijnenburg de taak die hij zichzelf had gesteld, en waarin hij zijn geestelijk leiderschap direct kon uitoefenen, die van docent. Hij was begonnen met lesgeven na het behalen van zijn MO-akte in 1886 en continueerde dat in elk geval tot ver in de jaren twintig van de vorige eeuw. Hij vatte zijn taak serieus op. Zelf had hij, zo had hij in 1907 in zijn curriculum vitae voor Plasschaert geschreven, in zijn jeugd weinig geleerd van de meesters van de Haagse School wier ateliers hij had bezocht, en dat moet hem in zijn voornemen hebben gesterkt zijn eigen onderwijs anders aan te pakken: 'In directen zin waren zij geen paedagogen. "Veel teekenen naar de natuur; vlijtig zijn en ga zoo voort," waren de steeds terugkeerende wenken: die ik altijd trouw heb

[445] Foto's van deze hoek van het atelier bevinden zich in de platenverzameling van het RKD en in het GA Den Haag.

[446] Het bewaard gebleven deel van Van Konijnenburgs platenverzameling bevindt zich in het Drents Museum, Assen (schenking A. van Lamsweerde-Bernet Kempers).

[447] Als reden voor zijn geringe reislust gaf hij in een brief aan Bredius (28 september 1924, part. bezit) zijn gebrekkige talenkennis: 'Bij alle, door onbekendheid, lastige zaken bij het reizen is mijnen slechte taalkennis al zeer ongemakkelijk'. Bredius had hem uitgenodigd in zijn villa in Monaco te komen logeren. Die uitnodiging heeft Van Konijnenburg aangenomen, maar pas nadat hij zich had verzekerd van het gezelschap, op heen- en terugreis, van meer ervaren reizigers. De taal moet geen probleem geweest zijn. Door zijn voortijdig vertrek van het gymnasium sprak Van Konijnenburg vermoedelijk slecht Duits en Engels; Frans zal hij vloeiend hebben gesproken, omdat dat in het milieu waarin zijn moeder en haar familie in Zuid-Limburg verkeerden, de voertaal was.

[448] Scholten 2007, 58.

[449] Onder meer afbeeldingen van Egyptische schilderingen en altaarstukken van Vlaamse primitieven, [Anon.], 'Een bezoek bij Van Konijnenburg', *NRC* 11 februari 1928.

opgevolgd vanaf mijn jeugd tot den ouderdom.'[450] Van Konijnenburg vond zichzelf wel een pedagoog. Wat hij als zijn taak zag, verbeeldde hij in de jaren twintig in drie grote tekeningen, waarop steeds een oude en naar men mag aannemen wijze man enkele kinderen door een berglandschap leidt.[451] De tekeningen zijn voorzien van verklarende onderschriften als 'Gelijk de berggids den wandelaar beschermend brengt naar den top, het vrije uitzicht, leidt de paedagoog den leerling behoedzaam tot de sfeer van het vrije inzicht' [106, cat. 213-215]. Ook Boutens en Plasschaert zagen zichzelf als een gids. Boutens, die aan huis les gaf in klassieke talen, gebruikte dit beeld in zijn poëzie. In zijn gedichten spreekt hij vaak over jongeren die met hem het 'klimmend pad' willen betreden.[452] Plasschaert beschouwde de criticus als een 'wegwijzer' naar de schoonheid.[453]

Over belangstelling voor zijn lessen had Van Konijnenburg niet te klagen. Plasschaert en in diens kielzog Pieter Scheen noemen een aanzienlijk aantal kunstenaars die van Van Konijnenburg 'les' hebben gehad of 'raadgevingen' hebben ontvangen, alhoewel die grens niet scherp te trekken viel. Onder de leerlingen bevonden zich behalve Henri van der Stok, Rie Cramer en Willem van den Berg ook Jan Frank Niemantsverdriet en Herman Mees. [454] Een aantal leerlingen zou Van Konijnenburg van Albert Roelofs overnemen na diens plotselinge overlijden op oudejaarsavond van 1920: onder anderen Jeanne Bieruma Oosting, Ru Paré en zijn bekendste leerling, zij het niet vanwege haar artistieke talent, koningin Wilhelmina.

Dat wat Van Konijnenburg voor zijn eigen kunst van belang vond, leerde hij streng en autoritair zijn pupillen. De aankomend kunstenaar moest zich niet laten leiden door stemmingen, maar door het intellect. Kennis en kunde gingen hand in hand in de 'methode-Van Konijnenburg'. Eenmaal aangeleerd kon een kunstenaar beide gebruiken om zijn gevoel te uiten, maar hij moest niet met het laatste beginnen.[455]

Van Konijnenburg legde de nadruk op een grondige voorbereiding: 'Een diepgaande studie van al de factoren, welke meedoen in het vervaardigen van een kunstwerk, wordt door hem noodzakelijk geacht', herinnerde Herman Mees zich.[456] Welke die factoren zijn, somde hij vervolgens op: 'Compositie, anatomische mogelijkheden, verhouding van kleur- en toonsterkte bij verschillende zonnestanden, de waarde van achtergronden bij allerlei belichtingen, de bouw van bloemen en planten en dieren, van den mensch in de eerste plaats, de perspectief, […] de verwerking der verven en ander schilder- en teekenmateriaal […].'[457] Jeanne Bieruma Oosting bevestigde dat Van Konijnenburg hoofdzakelijk onderwees in anatomie, perspectief en compositieleer.[458] Dat laatste hield onder meer in het motief

---

[450] MS Van Konijnenburg 9, ca. 1940, p. 3.

[451] Volgens Franz Dülberg werkte Van Konijnenburg dit motief op verzoek van Frits Kok uit, zie Dülberg 1927, 89.

[452] Blok 1983, 66.

[453] 'het ambt van kritikus hoort te zijn, dat van een leider en een wegwijzer, een opwekker. Het aanwijzen der fouten is hem natuurlijk van uit zijn gevoel voor het schoone – het opwekken tot de schoonheid hoort hem eigen te zijn vooral ten opzichte van menschen, geesten, die zich beginnen te uiten.'; A. Plasschaert, 'Tentoonstelling Schüller, Pulchri, den Haag', *De Amsterdammer* 31 oktober 1909.

[454] Raadgevingen kregen David Bautz, Theo Goedvriend, J.F.E. ten Klooster, Frans Mansveld, Theo van Eijsden, Paul Schultze, Van Konijnenburgs oudere neef Arnold Vrijthoff, Willem Wirtz en Jan Wittenberg. Leerlingen waren behalve de hier genoemde ook onder anderen Johan Briedé en verder André van der Burght, Tamine Groeneveld, Ina Rahusen, J. van Reekum, Alphons Volders en M.A. van de Wiel. Plasschaert 1923; Scheen 1969, deel 2 (M-Z), Den Haag 1970.

[455] Mees 1928, 128.

[456] Ibidem.

[457] Ibidem, 132.

[458] Jeanne Bieruma Oosting, die van 1920 tot 1929 les had van Van Konijnenburg op diens atelier in het Hofje van Nieuwkoop, herinnerde zich dat zij behalve in perspectief en schaduwleer ook les kreeg in anatomie (mondelinge

proportioneel correct over het beeldvlak te verdelen. Van Konijnenburg schuwde niet ook zijn koninklijke leerlinge daarover uitvoerig te instrueren. Zo schreef hij naar aanleiding van de les van 8 juni 1921 een brief van 22 kantjes, waarin hij samenvattingen van zijn kunstopvatting afwisselde met een herhaling van de praktische aanwijzingen voor de schildertechnische en compositionele principes die in de les waren behandeld: 'Woensdag 8 juni had ik eerst het voorrecht de studies en teekeningen van Hare Majesteit te mogen zien. Dit was voor mij eene groote vreugde. Daarna ging hare Majesteit in het park en maakte eenige praktische oefeningen die betrekking hadden op het bepalen van de plaats en proportie van een motief op of in het kader.'[459] 'Knien', zoals Wilhelmina hem in brieven aan haar moeder noemde, maakte haar vertrouwd met de perspectief- en de kleurenleer getuige haar schetsboeken[460] en stimuleerde haar met succes ook grote doeken ter hand te nemen.[461]

De 'methode-Van Konijnenburg' omvatte ook een speciale training van het motorisch geheugen. Zonder te weten wat Van Konijnenburg schetste, moest de leerling diens arm- en handbewegingen volgen. Zo trainde hij Albert Roelofs. 'Ze zaten dan naast elkaar aan tafel, ieder met een vel papier. "Volg me" zei Van Konijnenburg, en teekende honderd uit met de hem eigen virtuositeit, gestyleerde bladvormen, palmetten, dieren – Albert, met gloeiend hoofd, volgde ingespannen lijn voor lijn in 't zelfde tempo zonder te weten wat het worden moest; 't waren feitelijk enkel vingeroefeningen en oogoefeningen.'[462] Van Konijnenburg was voor zijn eigen werk gewoon een motief zo lang op details te tekenen totdat hij het in zijn vingers had.[463] Hierdoor kon hij de voorstelling snel op de definitieve drager zetten, maar ook motieven al dan niet gemodificeerd hergebruiken, soms jaren later, zonder het kwaliteitsverlies van de kopie. Hij schetste en krabbelde voortdurend, op het dwangmatige af.[464]

---

mededeling aan auteur 23 februari 1990). Zij bevestigde dat Van Konijnenburg een ware meester was in het tekenen van spierstelsels; iets wat ook uit de aantekenboekjes van Van Konijnenburg blijkt (RKD, Archief Willem A. van Konijnenburg). Hierin staat een groot aantal schetsen van spieren, alle voorzien van hun naam.

[459] Aantekeningen van Van Konijnenburg bestemd voor koningin Wilhelmina, gedateerd 'juni 1920' (dat moet zijn 1921), [p. 1], KHA, Den Haag, A50-XII-20.

[460] Spliethoff 2006, 21, afb. 14

[461] Ibidem. Het effect van Van Konijnenburgs lessen is onder meer zichtbaar op *Djupvatn bij Merok boven de Geirangerfjord, Noorwegen,* 1922, olieverf op doek, 94,5 x 111, Stichting Historische Verzamelingen van het Huis Oranje-Nassau. Hier geeft Wilhelmina het Noorse rotslandschap ritmisch weer in een spel van afwisselende volumina, vergelijkbaar met Van Konijnenburgs *Rotslandschap* uit 1910 (cat. 60).

[462] Tjieke Roelofs-Bleckmann in *Albert Roelofs* 1951, 45.

[463] 'Zijn stelregel was iedere dag een ding zóo te bestuderen, zóo de structuur er van te leeren kennen, dat je 't op alle manieren uit het hoofd kunt teekenen. Dat was eigenlijk zijn dagboek.'; Tjieke Roelofs-Bleckmann in *Albert Roelofs* 1951, 38. Ook zijn portretten zette Van Konijnenburg na een grondige voorbereiding *in einem Guß* op doek of paneel: 'Ik herinner mij na hoeveel studies Konijnenburg aan het werk begon. Hij kon den af te beelden mensch, zooals dat heet, droomen. De détails waren vertrouwd, en hem door en door gekend. De verdeeling op het paneel was slechts na te gaan. Dat werd gevonden; toen werd de kop ineens geheel-af op het witte vlak van het paneel geschilderd (hij leek een masker, hangend voor een witte muur) – zóo zeker was de schilder in zijn concentratie, hoe hij alles modelleeren zou, en zou beeinden.'; Plasschaert 1921, 8. Zie voor de totstandkoming van Plasschaerts portret (cat. 63) MS Plasschaert 4, 1909-1913, passim.

[464] In zijn directe vriendenkring werkte Van Konijnenburgs aanwensel om voortdurend te kriebelen op de zenuwen: 'Nu had van K. de slechte gewoonte,' herinnerde in elk geval Anton van Herzeele zich, 'misschien omdat het hem vervulde, misschien dat hij de teekenbeweging niet meer kwijt kon, steeds op de achterkanten van menu's te teekenen, als het dan af was bekeek B. [Boutens] het, en gaf het dan heel brutaal weg aan zijn geliefde van D. [van Duyvenbode] "hier dat is voor jou, voor de salon" deze pikte het gauw in, en dacht zeker "dat ding verkoop ik morgen aan een of andere scharrelaar voor 5 piek en drink er een borrel voor".'; Anton van Herzeele aan C.C.V.

Van Konijnenburg was een autoritaire docent. Eigenzinnigheid in de uitwerking van het onderwerp stelde hij, volgens Bieruma Oosting, niet op prijs.[465] Daarvan getuigen eveneens de bewaard gebleven verslagen van zijn optreden en dat leidde ook tot zijn ontslag als leermeester van Wilhelmina.[466]

Hoewel Van Konijnenburg vastomlijnde principes had over wat een aankomend kunstenaar moest kennen en kunnen, draagt het werk van maar enkele leerlingen duidelijk het stempel van de meester [107 en 108]. Plasschaert wijst in zijn besprekingen van het werk van Theo Goedvriend, David Bautz, J.F.E. ten Klooster en Willem van den Berg herhaaldelijk op invloed van Van Konijnenburg.[467] Ook anderen herkennen in uitwerking en motiefkeuze van hun werk en in dat van Jan Frank en Herman Mees diens invloed.[468] Hoewel zij wel standaardmotieven van Van Konijnenburg uitwerkten, zijn zij, op Van den Berg na, die niet alleen motieven maar ook compositie-elementen overnam, geen epigonen. Zij baseerden hun composities in de regel niet op geometrische grondpatronen. Van den Berg vormde hierop een uitzondering. Hij was Van Konijnenburgs rechterhand en assisteerde hem tot ver in de jaren dertig bij de uitvoering van zijn opdrachten. Als geen ander kende hij het handschrift van Van Konijnenburg en dat komt nogal eens tot uitdrukking in zijn eigen werk.

Terugblikkend kan worden geconstateerd dat Van Konijnenburg zijn leerlingen tot twee uitersten inspireerde. Bautz, Van den Berg en Goedvriend – een driemanschap dat geregeld samen tentoonstelde – sterkte hij in hun overtuiging tot het maken van een ideële kunst.[469] In 1911 schaarden zij zich of werden zij geschaard, zoals verderop zal worden besproken, onder de Kunstenaren der Idee. Herman Mees en later Chris de Moor stimuleerde hij tot het schilderen van op renaissancistische leest geschoeide portretten.

Ook buiten de directe kring van leerlingen stelde Van Konijnenburg zich belerend op. Zo speelde hij in de jaren tien een centrale rol in de kring van kunstenaars die zich in het Geul- en Maasdal ophielden, waar Van Konijnenburg 's zomers zijn aristocratische verlangens uitleefde in gehuurde landhuizen: van 1912 tot 1920 op Raarhof in Raar, van 1921 tot 1923

---

van Lier-Schmidt Ernsthausen, 2 mei 1956 [datum poststempel], Amsterdam, HDNP, Boutensdocumentatie, inv.nr. 631.

[465] Mondelinge mededeling aan auteur, 23 februari 1990.

[466] Wilhelmina 1959, 206-208: 'Hij was een meester in het tekenen en in het onderwijs van de compositieleer. Alles ging bij hem in grote stijl en de afmetingen die hij gebruikte waren geweldig groot. Binnen enkele minuten stond er op een schets van folioformaat een denkbeeldig landschap, ter illustratie van zijn compositieleer, waarin hij illusie en leven bracht door er in een ommezien van tijd een dier of een mens in te tekenen. […] Hij liet de leerling volkomen vrij in de keuze van het onderwerp, mits de tekening een weergave poogde te zijn van de door hem behandelde stof.'

[467] Plasschaert heeft geregeld aangegeven dat Bautz, Goedvriend en Van den Berg sterk onder invloed van Van Konijnenburg stonden, zie Lighthart 1988, 202, 254 (noot 49), zie ook A. Plasschaert, 'David Bautz', *De Amsterdammer* 7 februari 1915. Plasschaert wees bovendien herhaaldelijk op de invloed van Van Konijnenburg op Herman Mees, Jan Frank Niemantsverdriet, Henri van der Stok en J.F.E. ten Klooster, onder andere in *De Amsterdammer* 14 november 1915 (Frank); *De Amsterdammer* 6 mei 1916 (Van der Stok), *De Amsterdammer* 7 februari 1920 en 23 mei 1925 (Ten Klooster) en *De Amsterdammer* 31 maart 1923 (Mees).

[468] Onder meer: [Anon.], 'Leidsche Kunstclub "De Sphinx"', *NRC* 28 mei 1919 (Jan Frank); [Anon.], 'Unger & Van Hem. Herman Mees', *NRC* 17 januari 1920; Just Havelaar, 'Haagsche Kunstkring. Kleykamp', *Het Vaderland* 21 mei 1927 (Bautz en Van den Berg).

[469] Onder meer in 1925 exposeerden Bautz, Van den Berg en Goedvriend samen met een andere leerling van Van Konijnenburg, Herman Mees, bij de Rotterdamsche Kunstkring, zie P. Koomen, 'Bautz, Van den Berg, Goedvriend, en Mees', *Algemeen Handelsblad* 7 mei 1925. Zie ook A. Plassachaert, 'W. van den Berg, Esher Surrey, Den Haag', *De Groene Amsterdammer* 29 mei 1926.

op Vroenhof bij Houthem-St. Gerlach. Onder die kunstenaars waren de uit België gevluchte Jan van Puijenbroeck, die in de oude watermolen van Rothem bij Meerssen woonde en de bijna dertig jaar jongere Charles Eyck. Ook de zes jaar oudere Smissaert boog voor Van Konijnenburgs autoriteit wanneer het op compositieleer aankwam. Van Konijnenburg voorzag hem in zijn met voorbeelden geïllustreerde brieven herhaaldelijk en uitvoerig van advies.[470] Toen in de jaren tien een groepje kunstenaars, onder wie Van Konijnenburg, Albert Roelofs, Rouville en vermoedelijk ook Van den Berg, inmiddels Van Konijnenburgs rechterhand, uit onvrede met de sfeer op Pulchri – 'De lui tappen moppen en biljarten, maar voor je werk heb je er niets meer aan' – wekelijks bij elkaar aan huis kwam om over meer serieuze kunstzaken van gedachten te wisselen, nam Van Konijnenburg al gauw de leiding: 'Het ging over anatomie, over compositie, over de mogelijkheden van uitdrukking door perspectief en schaduwwerking, over alles en nog wat. Bij die avonden was Van Konijnenburg door zijn teekenen en kennis de domineerende figuur, want al pratende werd gedemonstreerd en geteekend: teekeningen op goedkoop kast- of pakpapier, niet bedoeld om te bewaren, werden meest verscheurd, maar er waren wonderlijk mooie bij. […] Werd er over anatomie gesproken, dan werd er even gedemonstreerd welke bewegingen mogelijk waren in verband met de structuur van het skelet; nog eventjes werd het skelet van een vogelvleugel geteekend naast een arm, haast in nog kortere tijd dan noodig is om dit te zeggen.'[471] Zijn tekenvaardigheid droeg in belangrijke mate bij aan zijn gezag over zijn collega's: 'Als van Konijnenburg teekende, was het adembenemend alsof je een virtuoos hoorde viool spelen.'[472]

DE KUNSTENAAR ALS GESAMTKUNSTWERK

Van Konijnenburgs aristocratische levenshouding en zijn overdreven zorg voor zijn persoonlijke presentatie verbinden hem met de dandy van het fin-de-siècle. Andere kenmerken van de dandy – de pose van verveling en luiheid, het gekoketteer met alles wat maar doorgaat voor verdorven, de cultus van schoonheid en niets dan schoonheid – ontbreken bij hem. De esthetische idealen die hem bezielden in zijn kunst heeft hij ook in zijn leven tot uitdrukking gebracht. Kunst en leven vielen voor Van Konijnenburg op den duur samen. De gangmaker op feesten en partijen, die de functie van 'Commissaris voor de Gezellige Bijeenkomsten' bij Pulchri met zoveel flair had vervuld en op wie daarna nooit tevergeefs een beroep werd gedaan door ad hoc ingestelde feestcommissies, verdween. Voor zover bekend trad Van Konijnenburg voor het laatst op als feestnummer op 27 januari 1904 op het feest voor de 80-jarige Jozef Israëls. Zoals hij het werk dat hij aan de buitenwereld toonde, aan steeds striktere regels onderwierp, zo legde hij tegelijkertijd met een ijzeren discipline zijn persoonlijke optreden steeds strakker aan banden, immers: 'Het scheppend vermogen dat altijd met een gevoelig hart en met een naar bewogenheid

[470] Zie voor de brieven van Van Konijnenburg aan Frans Smissaert die in het Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet, in Amsterdam, worden bewaard, Rijnders 1990b.

[471] Tjieke Roelofs-Bleckmann in *Albert Roelofs* 1951, 37. Ook Rouville haalt in zijn in memoriam van Albert Roelofs in *Het Vaderland* van 3 januari 1921 herinneringen op aan deze bijeenkomsten: 'En hier herdenk ik even de heerlijke avonden bij hem doorgebracht; avonden, waarop Konijnenburg tot in het vergevorderde nachtelijk uur ons bezig hield; waarop wij Konijnenburg tooveren zagen met contée, de mooiste composities en anatomische problemen zagen oplossen voor 't vuistje weg.'

[472] Tjieke Roelofs-Bleckmann in *Albert Roelofs* 1951, 38.

zoekend gemoed gepaard gaat, noodzaakt den kunstenaar door strenge tucht de lust naar uitbundigheid te ordenen en te begrenzen.'[473]

Om zijn geloofwaardigheid te vergroten stemde hij zijn uiterlijk en gedrag af op de door hem gestelde missie van zijn kunst. Hij cultiveerde het imago van estheet, die behagen schept in de verzorging van uiterlijk en optreden, die onder alle omstandigheden in de plooi blijft en voor elke gelegenheid het juiste woord vindt.[474] Heel anders overigens dan Boutens, die er plezier in schiep uit zijn rol te vallen en zijn omgeving te shockeren met boertig gedrag.[475] Het estheticisme onderscheidde Van Konijnenburg, Boutens en Plasschaert van hun omgeving en het verbond hen met elkaar. Het verleende hun een aura van antiburgerlijkheid en aristocratie voor henzelf en voor anderen, die er soms de spot mee dreven [109].

Aan de andere kant koesterde Van Konijnenburg het imago van de asceet, de priester van het goddelijke die zich in alle teruggetrokkenheid wijdt aan zijn roeping. Het is opvallend, zoals ook uit het volgende hoofdstuk zal blijken, hoezeer de kunstkritiek zich in haar beeldvorming van Van Konijnenburg richtte naar diens projectie daarvan. In 1936, toen Van Konijnenburg volop in de publiciteit stond vanwege zijn prestigieuze opdrachten voor monumentale gebouwen, zijn werk prominent in de nieuwbouw van het Haags Gemeentemuseum en in het Stedelijk Museum te zien was en hij in allerlei jury's en commissies optrad, typeerde Bram Hammacher Van Konijnenburgs kunstenaarschap nog als ascetisch: 'Van Konijnenburg heeft echter de ascetische teruggetrokkenheid. Er is overleg, terughouding; er is hoogheid van geest.'[476] Volgens Gerard Knuttel zou de betekenis van Van Konijnenburg voor het contemporaine kunstleven te danken zijn aan 'zijn voorbeeld van strenge zelftucht, van volkomen vakbeheersching, van hoog ethisch en aesthetisch idealisme'.[477]

De Rotterdamse kunstenaar en criticus Bernard Canter was de eerste die de pose die Van Konijnenburg openlijk cultiveerde, positief duidde. In 1914 verklaarde hij Van Konijnenburgs 'hoofschheid' in *Holland Express* met 'Een zeer groote hoofschheid als wapen tot zelfverdediging, om ongekwetst te bewaren het diep-inne gevoel van koninklijke waardigheid, bewust besef van recht op heerschen en op leiden, rots-vaste overtuiging van goddelijke uitverkorenheid, zorgvuldig bewaard achter een scherm van sierlijke

---

[473] W. van Konijnenburg in een condoleancebrief bij Henricus' dood aan mw. Henricus-Schultze, 9 februari 1921, GA Den Haag, OV/2 Personalia; Schildersbrieven. Hij vervolgde: 'Het leed der zelfbeheersching wilde Henricus niet dragen.'

[474] Plasschaert karakteriseerde de 'dandy' Van Konijnenburg in *Het Vaderland* van 27 oktober 1917.

[475] 'En van het eerste ogenblik verfoeide ik [Jan Greshoff] zijn kraakstem welke hij gebruikte om zijn platte uitspraak, zijn hatelijkheden vooral, duidelijk te doen uitkomen.'; Greshoff 1963. Boutens was er niet op uit zich geliefd te maken: 'Ik ben niet beminnelijk. Ik maak er alleen aanspraak op, eerlijk te zijn.'; Boutens in zijn dankwoord voor de aanwezigen op de eremaaltijd ter gelegenheid van zijn zestigste verjaardag, *NRC* 21 februari 1930, geciteerd naar De Clerck 1969, 127. Een vergelijking tussen beiden viel voor een tijdgenoot in het voordeel van Van Konijnenburg uit: 'Bij den eerste [Van Konijnenburg] kreeg men den indruk van een welwillende pose, bij den tweede [Boutens] van een gespannen hooghartigheid. Van den schilder herinneren wij ons nimmer een veroordeelend woord over een collega vernomen te hebben; Boutens daarentegen nam niet altijd een blad voor den mond en was dikwijls hard en bijtend, op het onrechtvaardige af.'; J. Ubink in *Haagsch Maandblad*, juni 1943, 252, geciteerd naar De Clerck 1969, 84.

[476] Hammacher 1936, 495.

[477] Knuttel 1946b, 787. Knuttel 1946b ('Schilderkunst van de twintigste eeuw', in Van Gelder 1946, 770-814) is een bewerking van Knuttel 1936 ('De schilderkunst der XXe eeuw', in Van Gelder 1936, 519-550). In 1946 besteedde Knuttel beduidend meer aandacht aan Van Konijnenburg. Het werken aan diens monografie in de jaren 1940-1941 had hem nader in contact gebracht met de kunstenaar.

complimenten, zal hij door weinigen erkend, door nog weiniger lieden gekend worden.'[478] Van Konijnenburg gebruikte zijn wellevendheid als een schild om anderen op afstand te houden. Eenzelfde verklaring zou Plasschaert in 1917 in zijn 'portret' van Van Konijnenburg geven: 'Eén ding is zeker in hem: een afwerende trots. […] Want zulke trots voorkomt iedere tegemoetkoming van geestelijken aard, die het werk, dat te maken en te volvoeren is, zou schaden. Deze trots is hier die van den kunstenaar, die ongestoord zijn weg zuiver wil gaan. En om deze ongestoordheid te behouden, kan de trots zich uiten in ironischen vorm, op ironische wijze, tevens hoofsch. Er is geen betere afweer dan wellevendheid; zij beschut het innerlijk voor te ruwe of te scherpe aanraking.'[479]

Plasschaert verbond Van Konijnenburgs pose bovendien met het door hem nagestreefde beeld van de kunstenaar: 'Er is bij dezen intellectueelen schilder, naast natuur, nog een andere reden, voor zijn hoofschheid. Het is niet, dat hij half een Limburger is, het is, dat hij de kunstenaar ziet als een prinselijk wezen, en dat hij een vereerder is van de houding, die sommige der Renaissance-schilders aannamen en behielden in een tijdperk toen alles, zóó niet grooter dan nu, toch zekerder was, en ongestoorder, en meer voluit, meer heroïsch.'[480]

Op welke renaissancekunstenaar Van Konijnenburg zich oriënteerde, was in de vriendenkring bekend: 'Jopie [Joseph Kronig] zeer verheerlijkt met de brief met de prachtige teekening van Leonardo – wil zeggen Willem van Konijnenburg', schrijft de kunsthistoricus Abraham Bredius aan Van Konijnenburg op 14 september 1928.[481] Vermoedelijk wordt wat hier zo terloops wordt geschreven, gevoed door een langdurige en openlijke identificatie van Van Konijnenburg met Leonardo. Veelzeggend zijn in dit verband ook de bewoordingen waarin Richard Roland Holst zich zo'n tien jaar eerder tegenover Jan Greshoff uitte na het zien van Van Konijnenburgs werk op de ledententoonstelling van de Hollandsche Teeken-Maatschappij. Roland Holst kende het werk van Van Konijnenburg, maar had er, nadat hij het als Willem du Tour in 1890 had afgekraakt, weinig meer van gezien: 'Ik was blij wat van V. Konijnenburg te hebben gezien, 't is zéér curieus. Leonardo werkt werkt, en als 't klaar was bleek 't een meesterwerk te zijn. V K neemt à priori aan dat hij een meesterwerk gaat maken, en de heele geestelijk en materieele mis en scène wordt daarop ingesteld. 't Lijkt dan ook wel bedrieglijk veel op een meesterwerk maar is 't niet. 't Lijkt mij een werkelijk meesterlijke Haegsche artistieke pose.'[482] Ook Plasschaert wees zijn lezers, zoals in het volgende hoofdstuk naar voren komt, herhaaldelijk op de overeenkomst tussen Leonardo da Vinci en van Van Konijnenburg. Dit werd overgenomen door anderen ook wanneer er van aanwijsbare invloed geen sprake is.[483]

Met zijn Leonardo-oriëntatie sloot Van Konijnenburg aan bij de hype die in de tweede helft van de negentiende eeuw rond deze kunstenaar was ontstaan mede dankzij Walter Paters essay 'Leonardo' uit 1869 dat een grotere verspreiding kende nadat hij het had opgenomen in zijn *Studies in the History of the Renaissance* (1873). Voor zulke

---

[478] Canter 1914b, 372.

[479] Plasschaert 1917d.

[480] Ibidem. Hoezeer dit beeld beklijft in de Van Konijnenburg-historiografie, blijkt uit typeringen van Van Konijnenburg van andere auteurs, onder wie A.M. Hammacher – 'Hoewel de impressie verdween […] bleef hij, naar renaissancistischen trant, zijn wereld uitleven in den hem toebehoorende en zelfgekozen werkvorm' (Hammacher 1936, 496) – en André Glavimans: 'van de hedendaagsche schilders en ontwerpers in ons land eigenlijk de laatste figuur met een allure als een kunstenaar uit het tijdperk van de Renaissance' (Glavimans 1947, 57).

[481] A. Bredius aan W. van Konijnenburg, 14 september 1928, RKD, Archief Willem A. van Konijnenburg.

[482] R.N. Roland Holst aan Jan Greshoff, 13 september 1917, Letterkundig Museum, Den Haag.

[483] Just Havelaar bijvoorbeeld constateerde na het zien van een getekende versie van *Overgave* op een tentoonstelling bij Kleykamp in juli 1925: 'van Konijnenburg met zijn groote, mysterieuse en verdroomde teekening, Overgave, waarin men de eigenaardige verwantschap, die tusschen dezen kunstenaar en Leonardo da Vinci bestaat wel zeer sterk kan na voelen.'; 'Haagsche Meesters', *Het Vaderland* 7 juli 1925.

uiteenlopende kunstenaars als Odilon Redon, Jan Toorop en Wassily Kandinsky kon Leonardo een voorbeeld zijn. [484] Van Konijnenburg nam zowel voor de vormgeving van zijn werk als voor die van zijn kunstenaarschap de grote meesters van de westerse kunst tot voorbeeld. Hij beschouwde zichzelf in alle opzichten als de voortzetter van hun traditie. Anderen, met Plasschaert voorop, wierpen zich op als degenen die hem die plaats in de geschiedenis zouden bezorgen.

[484] Zie voor de beeldvorming rond Leonardo in de tweede helft van de negentiende eeuw Turner 1995, 100-131; voor de invloed van Leonardo op Odilon Redon en Jan Toorop onder meer Gerards en Van Uitert 1989, 8-9; voor die op Kandinsky Van den Akker 2002, passim.

IV

Leonardo van de Lage Landen.
Positionering in de Nederlandse kunstwereld 1907-1919

Van Konijnenburg was tot zijn kennismaking met Albert Plasschaert in mei 1907 met zijn vrije werk vrijwel onbekend buiten Den Haag. Illustratief voor zijn relatieve onbekendheid als kunstenaar is het feit dat hij niet is opgenomen in *Onze moderne meesters,* een 'who is who?' van de Nederlandse moderne kunst uit 1907.[485] De beschouwingen en kritieken van Plasschaert zouden zijn reputatie vestigen, al zou de grote landelijke doorbraak tot 1917 op zich laten wachten.

Net voordat Plasschaert in zijn leven kwam, was een lichte kentering bespeurbaar in de belangstelling van Haagse kunstcritici. Gra Marius herkende in januari op de 'groepententoonstelling' bij Pulchri Studio Van Konijnenburgs artistieke heroriëntatie in *Stad* [30] en *Geitenhoedster* [112] en reageerde positief: 'Dat hij niet gemakkelijk tot het vinden van nieuwe uitingen geraakte, dat het resultaat van zijn zoeken veelal fragmentarisch is, wat wonder? En ook, wie kan het een jong artiest kwalijk nemen, dat hij liever zoekt en tast, dan gemakzuchtig de sprietjes te lezen van de afgegraasde domeinen van Mauve en Neuhuys, zij het ook dat het verschiet Amerika en de dollar is.'[486] Marius verwijst hier naar het commercieel succes van Mauves Larense heidevelden met schaapskuddes en Neuhuys' boereninterieurs met hun bewoners. Deze waren vooral in het land van de dollar erg geliefd en hadden cohorten epigonen voortgebracht.[487] Met name kunsthandelaar Nico van Harpen zou zich, totdat de Eerste Wereldoorlog het internationale kunstverkeer lam legde, inspannen het financiële succes van de 'Larense School' tot het uiterste te rekken. Tegelijkertijd zwol in het eerste decennium van de twintigste eeuw de kritiek van serieuze kunstbeschouwers aan op wat werd opgevat als een verbond tussen kunst en commercie. Marius' vergoelijking van het ontbreken van een duidelijk eigen stijl moet in dit licht worden bezien. Van Konijnenburg, die zij jonger inschatte dan hij was, had tenminste niet de weg van de minste weerstand gekozen. De inzending trof Van Konijnenburgs stadgenoot Frits Lapidoth in *De Nieuwe Courant* van 4 januari 1907 als 'zeer opmerkelijk' en de kunstenaar als 'een der zeer enkele vertegenwoordigers van de zich vernieuwende romantiek'. Plasschaert, die op dat moment Van Konijnenburg nog niet persoonlijk kende, was het meest kritisch. Het werk getuigde van te weinig originaliteit, schoonheid en gedrevenheid.[488]

Toen Van Konijnenburg eind januari behalve een tekening van een landschap ook een geschilderde 'Voerman' inzond op een tentoonstelling van werkende leden van de Haagsche Kunstkring, noemde Marius dat 'groot gevoeld'.[489] De compositie had volgens haar 'iets

---

[485] F.M. Lurasco*, Onze moderne meesters*, Amsterdam 1907. Vier jaar eerder had Van Konijnenburg eveneens ontbroken in *De Hollandsche schilderkunst in de negentiende eeuw*, een overzichtswerk uit 1903 dat zijn stadgenote Gra Marius had geschreven.

[486] G. [G.H. Marius], 'De groepententoonstelling in Pulchri Studio', *Het Vaderland* 9 januari 1907. Van deze 'groepententoonstelling' is geen catalogus bekend. Uit Marius' bespreking en uit die van Plasschaert blijkt dat Van Konijnenburg een groep van drie werken had ingezonden: *Stad*, *Geitenhoedster* en een niet geïdentificeerd werk, Plasschaert 1907e.

[487] Zie Heyting 1994, 28-29 (voor de populariteit van Mauve en Neuhuys) en 97-119 (over de Larense School).

[488] Plasschaert 1907e.

[489] G. [G.H. Marius], 'Haagsche Kunstkring', *Het Vaderland* 26 januari 1907. *Catalogus der Tentoonstelling van Schilderijen, Beeldhouwwerk, Aquarellen en Grafische Kunst, vervaardigd door de werkende leden*, Den Haag

monumentaals', een eigenschap die haar begin januari ook al was opgevallen bij *Geitenhoedster*. Lapidoth was deze keer minder onder de indruk: 'hier heeft hij een Voerman gezonden met een trekos, waarvan de voorpooten in beweging zijn, terwijl de achterpooten stilstaan.'[490] Toen Van Konijnenburg in juni-juli van dat jaar op de ledententoonstelling van de Kunstkring alleen de litho *Het park* toonde, schreef Lapidoth weer waarderend over de eigen weg die hij was ingeslagen [114].[491] Inmiddels was Plasschaert op het toneel verschenen. Zijn bespreking van Van Konijnenburgs inzending van *Het park* was buitengewoon positief.[492]

Hieronder wordt het strategisch positioneren van Van Konijnenburg in de Nederlandse kunstwereld in de periode 1907-1919 geschetst aan de hand van de receptie van zijn werk, met speciale aandacht voor de manier waarop Plasschaert in zijn artikelen in dag- en weekbladen het beeld van zijn nieuwe vriend en van diens werk vormde.[493] Plasschaert was de enige criticus die in deze periode Van Konijnenburg met een zekere regelmaat besprak. Bovendien had hij met zijn geschrijf een vastomlijnd doel voor ogen. Duidelijk wordt dat de kunstenaar zelf de beeldvorming rond zijn persoon direct en indirect stuurde.

1907 – KUNSTHANDEL OLDENZEEL

Plasschaerts bemoeienis met Van Konijnenburg bracht meteen een verandering teweeg in het vertrouwde patroon van diens deelname aan de jaarlijkse tentoonstellingen van werkende leden van Pulchri. De criticus had een uitgesproken hekel aan deze polonaises van A- en B-kunstenaars. 'buitengewoon slappe tentoonstelling' was zijn reactie op de ledententoonstelling van Pulchri in het najaar van 1905 en 'wonderzwakke tentoonstelling' op die van december 1906.[494] Naar aanleiding van de tentoonstelling van werkende leden van Pulchri in december 1907 noteerde hij op zijn catalogus: 'een tentoonstelling om over te vloeken, zoo slecht', en in februari 1908 noteerde hij in zijn aantekenschrift: 'het lijkt een bankroet der kleinere hollandsche schilderkunst'.[495]

De ledententoonstelling van de Kunstkring in juni-juli 1907 was voorlopig de laatste groepstentoonstelling in verenigingsverband waaraan Van Konijnenburg deelnam. Pas in september 1917 was hij weer present op een groepstentoonstelling bij Pulchri, niet van leden van het genootschap maar van die van de Hollandsche Teeken-Maatschappij. In de Haagsche Kunstkring zou hij drie maanden daarna zijn comeback op een ledententoonstelling maken. In de tussenliggende jaren trachtte hij langs andere weg erkenning te verkrijgen.

(Haagsche Kunstkring) 23 januari-5 februari 1907: 'Voerman. Olieverf' (nr. 40) en 'Landschap. Teekening' (nr. 41). Uit de besprekingen van de tentoonstelling valt niet op te maken welke werken met 'Landschap' en 'Voerman' worden bedoeld; met het laatste vermoedelijk *Stad* [156].

490 F. L.[Lapidoth], 'Haagsche Kunstkring', *De Nieuwe Courant* 31 januari 1907.

491 F. L.[Lapidoth], 'Haagsche Kunstkring', *De Nieuwe Courant* 7 juli 1907.

492 Plasschaert 1907b.

493 Plasschaerts in beperkte oplage door hemzelf uitgegeven, gebundelde kritieken en beschouwingen verschillen qua beeldvorming niet wezenlijk van zijn bijdragen in de landelijke pers. Zij hadden alleen een veel kleiner bereik.

494 Plasschaert noteerde dit commentaar in zijn tentoonstellingscatalogi. Deze worden bewaard in het RKD. In zijn besprekingen komen deze aantekeningen 'gekuist' terug. 'Wonderzwakke tentoonstelling' wordt in zijn bespreking van de tentoonstelling in *De Amsterdammer* van 16 december 1906 bijvoorbeeld: 'begin ik met de constateering dat deze tentoonstelling als gewoonlijk als geheel *zeer zwak* is'.

495 MS Plasschaert 3, 1908, 2 februari 1908, p. 142.

In oktober 1907 vond zijn eerste solotentoonstelling plaats, niet in Den Haag, maar in Rotterdam bij kunsthandel Oldenzeel op Glashaven 20.[496] Van Konijnenburg voegde zich daar bij de rij van moderne meesters die in deze gerenommeerde kunsthandel in de loop der jaren de revue was gepasseerd – impressionisten van Haagse en Amsterdamse signatuur, maar ook Vincent van Gogh (onder meer in 1896, 1903 en 1904), Piet de Moor (1900), Jan Toorop (1902) en Samuel Jessurun de Mesquita (1905). Vermoedelijk had De Moor of Plasschaert, die regelmatig exposities bij Oldenzeel besprak, het contact gelegd. In augustus was *Het park* daar al te zien geweest op een zogenaamde 'zwart-en-wit'-tentoonstelling (van tekeningen en prenten). In zijn nabeschouwing van deze tentoonstelling in *De Amsterdammer* van 8 september had Plasschaert de aftrap gegeven voor het pousseren van de carrière van zijn nieuwe vriend: 'Er is hier eigenlijk maar een die *teekenen* kan, zoo teekenen een kunstvol in lijnen, een in lijnen de schoonheid uiten is van een persoonlijkheid; dat is W. van Konijnenburg.'

Bij Oldenzeel maakte Van Konijnenburg de balans op van de voorgaande twintig jaren met 21 werken, waaronder *Het Geuldal*, *Boerenhoeve*, *Maasbrug*, *Damherten*, *Meisjesportret (Zusje Steyn Parvé)*, en meer recent *Stad*, *Geitenhoedster*, *Vissersvrouw* en *Het park* [11, 110, 111, 20, 29, 30, 112-114].[497] De selectie, waarin, op een Kitchener-fantasie na, spotprenten en afficheontwerpen ontbraken, onderstreepte de continuïteit en de homogeniteit van Van Konijnenburgs kunstproductie: als 39-jarige keek hij terug op een overwegend schilderkunstig oeuvre waarin een duidelijke ontwikkeling zichtbaar was en waarvan het voorlopige eindpunt tevens het startpunt markeerde voor iets nieuws en interessants.

Plasschaert beijverde zich dat wereldkundig te maken. In *De Amsterdammer* van 13 oktober stelde hij in 'Willem van Konijnenburg. I' de renaissance ten voorbeeld aan de kunstenaars van zijn eigen tijd: '*Een schilderij uit den tijd der Renaissance* (de periode der vrije, stoute geesten) *was een kennen en was een kunnen*. Er zijn tegenwoordig een aantal jonge schilders die met zoete minachting denken (zoo ze er niet over spreken) over de regels der doorzichtkunde; er zijn er eveneens te veel die d'anatomie "slordig" behandelen; die bezinning iets rekenen dat niet tot den kunstenaar hoort. Het zijn die, welke van hun onkunde een roem denken te maken, maar die dit vergeten dat geest niet een schenner van schoonheid is, maar een helper […]. Deze jonge schilders en hun werk kan niets zijn dan een stroo-vuurtje, iets dat even flakkert – want het niet eeren van deze dingen is ten slotte een bewijs van armlijke persoonlijkheid.' En hij eindigde zijn pleidooi voor een heroriëntatie op de verworvenheden van de renaissancekunst met: 'Noodig is dat het nu worde zoo als toen het was: Een schilderij: bezonnen schoonheid (lang de aandacht behoudend), een kennen en een kunnen, beide helpers van 't Schoon, en als elementen erin te geven.' Plasschaert bepleitte het toepassen van academische disciplines om de schoonheid in ere te herstellen. Daarnaast zou de compositie in dienst gesteld moeten worden van een intellectuele inhoud. In deel II van zijn bespreking, twee weken later, legde hij het verband tussen het werk van Van Konijnenburg en de renaissance om aan te geven dat de schilder in tegenstelling tot de meeste jonge modernen wel de verworvenheden van de renaissancekunst in ere hield en kunnen aan kennen paarde: het bewijs van een rijke persoonlijkheid en een vooruitzicht op duurzamer roem.

---

[496] Recensies van deze tentoonstelling: Plasschaert in *De Amsterdammer* van 13 en 27 oktober 1907 (Plasschaert 1907c en 1907d.), een anonieme criticus in de *NRC* van 24 oktober 1907; R. J. in *Onze Kunst* (J. 1907) en Arie van Veen in *Elsevier's Geïllustreerd Maandschrift* (Van Veen 1908).

[497] Plasschaert maakte een lijst van 21 tentoongestelde werken: 'Tentoonstelling W.v. Konijnenb. 1907. Oct. Oldenzeel', RKD, Archief Albert C.A. Plasschaert. Uit de beschrijving op de lijst van 'Boomen-1888' blijkt dat het om *Het Geuldal* gaat: 'Een oude statigheid in de hoge boomen (het schilderij in de hoogte).'

In het tentoongestelde werk onderscheidde Plasschaert drie benaderingen. Allereerst die waarin de kunstenaar het landschap weergeeft zoals hij dat ziet: 'het niet meer dan noodig rangschikken van boom en wei, lucht en horizont, op dat ze voldoen aan den eisch der kunst', zoals in de vroege landschappen; die waarin de kunstenaar het landschap stileert met een vaste opbouw van de compositie 'waarin de verbeelding een grooter deel is geworden', zoals in *Damherten*; en ten slotte die waarin de verbeelding overheerst, zoals in *Geitenhoedster* en *Het park*: 'Het gegeven is door zoden, doorklonken van den tocht van den geest; de voorwerpen worden als hulpmiddel gebruikt om de voorstelling op te bouwen, maar de groepeering is ten eerste naar den wil der phantaisie gericht; de aesthetische zijde[n] van de wetten der perspectief worden doorzocht, en naar voren gebracht.' In de derde trap is, conform Van Konijnenburgs eigen weergave van zijn ontwikkeling in het curriculum vitae dat hij in 1907 voor Plasschaert schreef, de eenheid van vorm en geest bereikt.

In zijn bespreking verbond Plasschaert Van Konijnenburgs recente werk met dat van de grote culturele bloeiperioden. *Geitenhoedster* deed hem, tamelijk vergezocht, denken aan sommige Egyptische beelden; in *Vissersvouw* herkende hij de zorgvuldigheid die zo vanzelfsprekend was voor de kunst van de renaissance, overigens zonder te verwijzen naar specifieke voorbeelden. De wens om Van Konijnenburg te positioneren als voortzetter van de renaissancetraditie had Plasschaerts kunstkritische blik danig vertroebeld.

De vergelijking met de renaissancekunst maakte Plasschaert eveneens bij *Het park*, opnieuw zonder namen van kunstenaars te noemen: 'De lichttuimel is vergeestelijkt. De evenwijdige lijnen der stijgende stammen en boomen geven een statieusheid aan dit werk dat mij *als werk, als litho een der interessantste lijkt van den laatsten tijd*. Hier is veel eenders wat in een goed werk van de Renaissance is, wat in ieder goed werk hoort: weidschheid en beweeglijkheid.' Hier ligt die associatie meer voor de hand. De tuin in Meerssen, het paradijs van Van Konijnenburgs jeugd [2], heeft de proporties aangenomen van een aards paradijs waarin de bomen tot de hemel lijken te groeien. Inspiratie uit de renaissance komt van Fra Angelico. De decoratieve vegetatie is ontleend aan diens *Noli me tangere*, waarvan Van Konijnenburg een afbeelding bezat, alhoewel daarbij meteen gezegd moet worden dat het niet bekend is wanneer deze aan zijn platenverzameling werd toegevoegd [115].[498] De protagonisten op beide voorstellingen – de geit en de vrouw bij Van Konijnenburg, de knielende Maria Magdalena en Christus bij 'Il Beato' – staan in vrijwel dezelfde verhouding tot elkaar. De vrouw in *Het park* is weergegeven in een houding die herinnert aan die van de Maagd Maria in vijftiende- en zestiende-eeuwse annunciatievoorstellingen, waar zij met verbazing, en daardoor enigszins uit haar evenwicht gebracht (*conturbata*), reageert op de boodschap van de engel die rechts van haar neerknielt.[499] De strikt horizontale en identieke houding van de armen is echter ontleend aan de Egyptische wandschilderkunst; hetzelfde armgebaar zou Van Konijnenburg gebruiken voor de geëgyptiseerde vrouwenfiguur op zijn geschilderde en getekende *Overgave* uit 1917 of daaromtrent [vergelijk 128, cat. 134].

Dit 'rapen' was geen uitzondering: Van Konijnenburg zou geregeld elementen uit het beeldidioom van andere tijdperken en kunstenaars selecteren en ze enigszins aangepast gebruiken in zijn eigen composities [onder meer 86 en 87]. Door de verandering van context doen de ontleningen soms onwennig aan in hun nieuwe setting, zoals de vrouw in *Het park*. Of dit eclecticisme, net als in de jaren negentig van de negentiende eeuw als een minpunt werd aangemerkt, was afhankelijk van de persoonlijke smaak van de criticus en van diens

[498] Het bewaard gebleven deel van Van Konijnenburgs platenverzameling bevindt zich in het Drents Museum, Assen, schenking A. van Lamsweerde-Bernet Kempers.

[499] Baxandall 1974, 51, afb. 24a en 25.

band met Van Konijnenburg. De criticus van *Onze Kunst*, die achter de initialen R.J. schuil gaat, concludeerde gematigd positief: 'Dat een kunst als deze uit het kader van de gangbare Hollandsche springt, behoeft geen betoog. Maar of ze iets meer is dan nabetrachting, is een andere vraag. Voorlopig lijkt ze mij nog te eclectisch om in een bepaalde richting te wijzen.'[500] Voor Arie van Veen daarentegen, die het laatste oordeel over deze tentoonstelling uitsprak in *Elsevier's Geïllustreerd Maandschrift*, een van de belangrijkste algemeen culturele tijdschriften in Nederland, was het een doorslaggevend bewijs van Van Konijnenburgs grote kunstenaarschap.

Van Veen, directeur van de Rotterdamsche Verzekerings-Sociëteit, was een zakenman met bijzondere interesses. Hij was kunstmedewerker voor Rotterdam van het *Algemeen Handelsblad*. In 1901 had hij het satirisch weekblad *De Ware Jacob* mee opgericht, waarvoor hij ook karikaturen had gemaakt.[501] Voor zijn artikel in *Elsevier's* was Van Veen, die eerder geen blijk had gegeven van belangstelling voor Van Konijnenburg, vrijwel zeker gerekruteerd door Plasschaert of De Moor, waarschijnlijk door de laatste. De Moor voorzag het artikel van een portret van zijn vriend. Van Veen, Plasschaert en De Moor kenden elkaar onder meer van de Rotterdamsche Kunstkring en van de plaatselijke kleinere vereniging 'Vrije Kunst', waarvan zij samen met onder anderen Bernard Canter, die verderop nog ter sprake zal komen, de toneelspeler Henri Brondgeest en de dichter Conrad Verhaeren actieve leden waren. Van de eerste en tevens laatste bundel van de leden van Vrije Kunst voerden Van Veen (tekst) en De Moor (beeld) de redactie.[502] Ook schreef Van Veen geregeld over De Moor in het *Handelsblad*.

Van Veen zette Van Konijnenburg rigoureus af tegen de navolgers van de Haagse School. Zij hadden gebogen voor de commercie en zich laten leiden door de vraag van de kunstmarkt. Zielloos epigonenwerk was het resultaat. Hadden zij hun talent verkwanseld onder burgermansdwang, Van Konijnenburg was een van de kunstenaars die hun talent koesterden als een kostbaar bezit; 'een geestelijk kleinood van zeer zeldzame waarde, dat ze met priesterlijke wijding hebben te bewaken, en te beschermen tegen alle verderflijke invloeden'.[503] Hij was de geestverwant van kunstenaars als De Moor, Floris Verster, Simon Moulijn, Jan Toorop en Vincent van Gogh, die 'trachten naar de uitdrukking van een diepere intentie, dan die gelegen is in de wedergave van een geval onder zekere lichtwerking'. *Stad* was, en hier liep Van Veen in de pas met Van Konijnenburgs eigen weergave van zijn ontwikkeling, 'het meest sprekende voorbeeld van 's kunstenaars geestelijke kentering'.

Het beste van twee hoogtepunten in de westerse kunst was, volgens Van Veen, in het werk van Van Konijnenburg verenigd: op grond van zijn kleurgebruik en zijn vasthouden aan de natuur stond deze op één lijn met de 'oudvaders der Gouden Eeuw', maar hij vertoonde anders dan onze zeventiende-eeuwse meesters 'ruimte van gedachte in een grootheid van stijl, waaruit klaar tot ons spreekt het universeele, dat bij onzen landaard schaars wordt aangetroffen'. Zo was het portret van Zusje Steyn Parvé, dat Van Veen 1896 dateerde, 'Hollandsch', maar 'veredeld door toevoeging van een geestelijke hoogheid, die doet denken aan vroeg-Italiaansche vrouwenportretten'.

Van Veen typeerde Van Konijnenburg als 'een man […], die niet begeerig is naar schittering en roem om de uiterlijke voordeelen, bewust als hij zich is, dat zijn kunst eerst later, veel later, naar waarde geschat zal worden'. Hiermee gaf hij conform Van Konijnenburgs eigen voorstelling van zaken een positieve draai aan zijn relatieve

---

[500] J. 1907, 229.

[501] Winkel 1986, 19; zie voor Arie van Veen ook Scheffer 1960, 296.

[502] Zie Vrije Kunst eerste deel. Poëzie, Proza, Beeldende Kunst, Muziek, Kritiek, Filosofie van Leden der Vereeniging 'Vrije Kunst', Rotterdam 1897.

[503] Van Veen 1908, citaten achtereenvolgens op pp. 2, 6, 13, 7, 12, 16.

onbekendheid. Van Konijnenburg had in februari 1908 in zijn lezing over de waarde van de impressionistische schilderkunst het ontbreken van belangstelling voor zijn werk gepresenteerd als het bewijs van groot kunstenaarschap.[504] Hoewel Van Konijnenburg zijn werk niet had gemaakt voor de massa (die er ook weinig van haar gading zou vinden), wilde Van Veen met zijn artikel, geheel in de lijn van Plasschaerts streven, de 'beperkten kring, die hem begrijpt' wijder maken.

De punten die Plasschaert en Van Veen aanstipten, zouden ook de daaropvolgende jaren in kunstkritische beschouwingen over het werk van Van Konijnenburg worden benadrukt: zijn kunst heeft niets te maken met het impressionisme van de Haagse School; zij is gebaseerd op kennen en kunnen; zij draagt een universeel en tijdloos karakter en zij heeft een niet-Nederlandse allure; zij beantwoordt niet aan de smaak van de burgerman; de kunstenaar zet de traditie van de renaissancekunst voort; zijn kunst getuigt van zijn eerbiedige toewijding aan haar en kan om al die redenen slechts door een kleine groep mensen worden gewaardeerd. Dat Van Veen en Plasschaert in grote lijnen hetzelfde beeld van Van Konijnenburg en zijn werk presenteren, is niet toevallig. Zij putten uit dezelfde bron: aan hun beschouwingen waren steeds gesprekken met Van Konijnenburg voorafgegaan.[505]

1909 – KUNSTHANDEL J.C. SCHÜLLER

Anderhalf jaar later, eind maart-begin april 1909, volgde een kleine tentoonstelling bij kunsthandel J.C. Schüller op Plein 22a in Den Haag. In de tussenliggende tijd had Van Konijnenburg van zich laten horen met de publicatie van zijn lezingen *Het wezen der schoonheid* in maart en *De waarde der impressionistische schilderkunst* in december 1908. Zijn mimespel *Waarheid en Chimère* ging kort na of nog net tijdens de tentoonstelling op 14 april in première.

Bij Jan Schüller waren tegelijkertijd schilderijen van Gerrit van Blaaderen te zien. De combinatie van deze kunstenaars was vermoedelijk een initiatief van de kunsthandel. Stilistisch en geografisch lagen hun werkterreinen ver uiteen. Van Blaaderen liet circa 30 stadsgezichten en landschappen zien, de oogst van een verblijf in Parijs en Samois; Van Konijnenburg toonde in de achterzaal *Het park* en enkele kleinere tekeningen: 'Koestal' en 'de Kus, herder, uil in ruïne, boerendans, schaapherder, senator, pauw' en de aquarellen Zierikzee', een 'nymf met faun'.[506] Dit was geen spectaculaire keuze. Afgaande op de titels varieerde de selectie van erotisch getinte voorstellingen van nimfen en faunen [vergelijk 116] tot voorstellingen die in de lijn liggen van de moraliserende verbeeldingen van het landleven op de panelen voor de *W.F. Leemans*. Daar had *Uil in ruïne* het verleden verbeeld [31 en 117].

Het vastleggen van de richtlijnen voor het maken van goede kunst had niet geleid tot een stroom van werken die op de nieuwe leest waren geschoeid, overigens ook niet bij anderen:

---

[504] 'Groote kunstenaars leven in tijden, welke het hoogtepunt van de volgenden uit hen voorkomende, maatschappij, gemeenschap voorafgaan; zij kunnen niet tevreden zijn met de beschaving hunner tijdgenoten en nooit algemeen begrepen worden.'; Van Konijnenburg 1908c, 12.

[505] Plasschaert meldde op 3 februari 1908 dat Van Veens artikel af was ('Verder zei hij me dat Arie van Veen en vermoedelijk P.C. de Moor met hem a.s. Woensdag zou komen eten. Arie van Veen had het artikel over Konijnenburg gereed, maar wou nog eenige teekening zien.'), op 11 februari dat Van Veen een deel van zijn artikel aan Van Konijnenburg voorlas en op 12 maart dat hij dat wederom deed, MS Plasschaert 3, 1908, respectievelijk pp. 143, 151 en 181.

[506] F. L.[Lapidoth], 'Kunstzaal J.C. Schüller', *De Nieuwe Courant* 27 maart 1909. Welke werken hier precies worden bedoeld is niet duidelijk. Er is geen catalogus of een lijst van werken van deze tentoonstelling bekend.

de publicaties waren nauwelijks opgemerkt.[507] In 1907-1909 had Van Konijnenburg enkele kleine paneeltjes met het motief van de drakendoder geschilderd (cat. 147-150) en had hij het schoorsteenstuk voor zijn atelier voltooid [63]. Ook had hij een paar schilderijen onder handen die aansloten bij zijn nieuwe kunstopvatting, zoals *Tempelbouw*, dat hij niet zou afmaken, en het portret van zijn moeder, dat hij pas in 1912 zou voltooien [59 en 66]. Daarbij bleef het voorlopig; hij had vermoedelijk veel tijd besteed aan *Waarheid en Chimère*. Mogelijk werd hij privé in beslag genomen door het ziekbed van zijn broer Jean Jacques, die op 18 juli 1909 zou overlijden, 38 jaar oud.

Des te opmerkelijker zijn de reacties op de tentoonstelling in de pers. In het licht van de ambities van Van Konijnenburg is het interessant te lezen hoe Lapidoth deze selectie waardeerde: 'De mooie teekeningen […], behooren tot het fijnst aristocratische wat wij van dezen, door en door voornamen kunstenaar zagen.' Nu blijkt 'aristocratisch' tot het contemporaine kunstkritisch jargon te behoren en ook de karakterisering 'aristocraat' werd niet exclusief voor de persoon Van Konijnenburg gereserveerd. Henri Borel gebruikte 'aristocratisch' bijvoorbeeld voor werk van Thorn Prikker en Bernard Canter voor het werk van De Moor. P.A.M. Boele van Hensbroek typeerde Henricus als een aristocraat; Theo van Doesburg plaatste Thijs Maris in de categorie van geestesaristocraten.[508] Lapidoth verbond in de weinige woorden die hij aan de tentoonstelling wijdde, het voorname van Van Konijnenburgs werk met een innerlijke kwaliteit van de kunstenaar, conform diens eigen opvatting van zijn kunstenaarschap.

Een anonieme criticus van de *Nieuwe Rotterdamsche Courant* bracht de tekeningen bij Schüller in verband met Van Konijnenburgs 'rudimentaire behoefte naar monumentale vormen, verzinnebeelding en stijl' die zich bij hem zou uiten in een overheersende invloed van de Italiaanse meesters van het cinquecento.[509] De kunstenaar kenmerkte zich 'door een weloverwogen dandyisme, literaire neigingen en uiterlijke klassiciteit'. En hoewel hij kritiek had op de selectie – het gebrek aan virtuositeit werd helaas niet goedgemaakt door een interessante thematiek – herkende hij Van Konijnenburgs streven vernieuwing en verjonging te brengen in de schilderkunst.

In 1909 berustte de artistieke reputatie van Van Konijnenburg buiten de directe kring van vrienden en kennissen in hoge mate op het geschreven woord. Pas eind 1912 liet hij een kleine groep tekeningen zien die een representatief beeld gaf van zijn nieuwe koers.

1912 – KUNSTHANDEL N. MIEDEMA

Van 16 september tot 18 oktober 1912 exposeerde hij opnieuw in Rotterdam, nu echter bij kunsthandel N. Miedema op Nieuwe Haven 13. Waarom Van Konijnenburg niet nog een

---

[507] Zie voor een bespreking van *Het wezen der schoonheid* Plasschaert 1908b en 1908c.

[508] Henri Borel noteert op 22 oktober 1891 in zijn dagboek: 'Hij [Thorn Prikker] liet ons eerst zijn drie nieuwe teekeningen zien […]. Weer héél anders als de vorige. Niet zoo héél forsch immens, maar veel gedistingueerder, aristocratischer.'; geciteerd naar Joosten 1980, 34. Bernard Canter noemde in zijn rubriek 'Schilderkunst' (*Holland Express* 9 (1916), 453) het werk van De Moor 'aristocratisch' en De Moor zelf een 'aristocraat van den geest'. P.A.M. Boele van Hensbroek typeerde Henricus in *Elsevier's Geïllustreerd Maandschrift* 12 deel 23 (1902), 3, als een aristocraat: 'Flink van postuur, breed van opvatting. Fijn van geest, en tóch soms buitengewoon ruw; 'n Haagsche burgerjongen en tóch 'n aristocraat.' Theo van Doesburg noemde Thijs Maris in zijn 'Open brief aan Bernard Canter' (*Holland Express* 10 (1917), 441): 'geestesaristocraat'. Het zou interessant zijn de terminologie die de moderne kunstkritiek door de jaren heen heeft gebruikt, in kaart te brengen en het stelsel van normen en waarden dat daarmee is verbonden, te analyseren. Dit zou ons beeld van de contemporaine waardering van de moderne kunst kunnen verfijnen.

[509] [Anon.], 'Kunsthandel Schüller', *NRC* 4 april 1909: 'Zijn behoefte aan stijl en voorkeur voor gedachtenplastiek zoekt steun bij cinquecentisten.'

keer bij kunsthandel Oldenzeel heeft geëxposeerd, is niet bekend. Oldenzeel was inmiddels overgenomen door voormalig zakelijk leider J.B. Harmeyer, en deze had op zijn beurt Plasschaerts neef Albert August als zakelijk leider aangetrokken.[510] Deze stond niet afwijzend tegenover Van Konijnenburgs werk.[511]

Bij Miedema beperkte Van Konijnenburg zich tot het tonen van tien tekeningen van recente datum.[512] De aandacht werd getrokken door *De Vreugd*, *Jachtknechten* en *Faun met hinde*, uitzonderlijk grote tekeningen van circa 95 bij 75 cm [118-120].[513] Daarnaast waren er ook nog zeven kleinere tekeningen te zien: een van ossen uit de collectie van Jo Limburg, een van naakten, een kinderkopje, twee pendanttekeningen van jagers die hun honden in toom houden [121 en 122], een met twee ruiters en een met een herder met schapen. De motieven stammen deels uit de belevingswereld van *Waarheid en Chimère*. De grote getekende *Jachtknechten* en de pendanttekeningen illustreren de terugkeer van de jacht van de edelen in het derde bedrijf: 'Op het slotplein van het Koninklijk paleis, komen jagers in prachtige kostuums met hun buit. Een paar stoere kerels dragen een geveld hert, een ander torst een zwaan met breed ontplooide vleugels, een derde houdt knielend zijn sloegi-hond in toom.'[514]

Neoromantiek

De tentoonstelling werd ten minste drie keer besproken: door een anonieme criticus in de *Nieuwe Rotterdamsche Courant* van 10 en 13 oktober en door Plasschaert in een nabespreking in *De Amsterdammer* van 17 november. De criticus van de *NRC* bracht de verbeeldingswereld van Van Konijnenburg in verband met de herleving van de romantiek.[515] Eerder hadden Frits Lapidoth en Jan Greshoff hem onder die noemer geschaard: Lapidoth zonder nadere toelichting in zijn eerder aangehaalde bespreking van de 'groepententoonstelling' in Pulchri Studio en Greshoff in zijn uitvoerige bespreking van *Waarheid en Chimère* in *De Nieuwe Gids* in 1909. Greshoff zette Van Konijnenburg af tegen het impressionisme (zoals Van Konijnenburg zelf al in *De waarde der impressionistische schilderkunst* had gedaan): hij zocht boven het impressionisme een neoromantiek, boven de tijdelijke aandoening – de impressie – de algemene en eeuwige emotie, 'het schouwen van een goddelijk licht'.[516]

---

[510] Imanse 1988, 34.

[511] Na het zien van het portret dat Van Konijnenburg aan het schilderen was, schreef Albert August Plasschaert aan Albert Plasschaert op 18 december 1911: ''k zag laatst bij Van Konijnenburg je portret. 't Is 't eerste goede, dat van je gemaakt is.'; RKD, Brievencollectie.

[512] Plasschaert heeft een lijst gemaakt van de werken, RKD, Archief Albert C.A. Plasschaert. Op basis daarvan zijn alleen de hier afgebeelde werken te identificeren.

[513] Samen met *De majesteit der slaafsheid*, *Witte ruiters* en *Donkere ruiters* die hij in 1913 voltooide [192-194], vormen zij binnen zijn oeuvre een reeks grote gedetailleerde potloodtekeningen, die in 1915 werd afgesloten met *Stad*, een getekende variatie op het schilderij uit 1904, cat. 95.

[514] F. L.[Lapidoth], 'In den Haagschen Kunstkring', *De Nieuwe Courant* 15 april 1909. In de tekst van *Waarheid en Chimère* vatte Van Konijnenburg het toneelbeeld als volgt samen: 'Een groot hert, aan stokken gedragen, wordt door jagers binnen gebracht.'; Van Konijnenburg 1908a, 51. De sloegi of sloeqi is een Arabische windhond. Volgens een bericht in het wekelijks bijvoegsel van *Eigen Haard* (23 april 1910, nr. 17, 2) was hij de gezel van Egyptische farao's geweest. De Larense schilder Aug. Legras had deze honden in Nederland geïmporteerd na een van zijn reizen in Noord-Afrika. In 1899 werden de eerste drie ingevoerde sloeqi's in Amsterdam tentoongesteld.

[515] [Anon.], 'Kunsthandel Miedema. W.A. van Konijnenburg. I', *NRC* 10 oktober 1912.

[516] 'Hierin, in dit alles, leeft wel gehéél van Konijnenburg, ijverig zoeker, onvermoeid arbeider, een der weinige schilders in dezen tijd, die bóven het impressionisme uit, een neo-romantiek zoeken. Die, boven het gevoel uit, de beelding zoekt van het redelijk gevoel en die bóven de bijzondere, tijdelijke aandoening de algemééne, eeuwige emotie wil geven. En dit hoog-géestelijk element in hem geeft aan zijn werk dat onmiskenbaar klassieke, en die

De neoromantiek kan worden getypeerd als een stemmingskunst op impressionistische leest geschoeid, en werd als een vervolg daarop gepresenteerd.[517] Waar de impressionisten waren blijven steken in de oppervlakkige weergave van de werkelijkheid, pretendeerden de neoromantici vorm te geven aan het wezen daarvan. Dat gebeurde vaak zo subtiel dat het onderscheid met de realistische kunst niet in alle gevallen zonder meer viel waar te nemen, maar dat was van ondergeschikt belang. Onderscheidend waren formele beginselen als kleurkeuze en tonaliteit, de intentie van de maker en het welwillend oog van de beschouwer. Vooral de natuur was een geliefd hulpmiddel om gevoelens uit te drukken in sfeerbeelden, waarbij niet de kleur van de materiële werkelijkheid werd gekozen, maar de kleur van het gevoel van de schilder tegenover hetgeen hij tot uitdrukking wilde brengen: de ideële werkelijkheid.[518] De kleuren werden onderling op elkaar afgestemd; dissonanten werden vermeden.[519]

In 1911, een jaar voor de opening van Van Konijnenburgs tentoonstelling bij Miedema, had zich ter gelegenheid van een tentoonstelling in het Amsterdamse filiaal van de Larensche Kunsthandel eenmalig groepsvorming afgetekend.[520] Opmerkelijk genoeg was deze groep van zeventien kunstenaars die bekend zou staan als 'Kunstenaren der Idee' of 'Schilders der gedachte', gelanceerd door Nico van Harpen. Van Harpen was een van de directeuren van de Larensche Kunsthandel en de drijvende kracht, zoals al ter sprake kwam, achter de productie van pittoreske Larense boerenhuizen, hun bewoners en de omringende natuur, precies die genres waartegen de neoromantici zich juist keerden. Uit Van Konijnenburgs kring sloten De Moor, David Bautz, Willem van den Berg en Theo Goedvriend zich bij deze relatief heterogene groep aan.[521] Of Van Konijnenburg ook was gevraagd zich bij deze groep aan te sluiten, is niet bekend. Gezien zijn relatie met De Moor, Bautz, Goedvriend en Van den Berg moet hij wel in de gelegenheid zijn geweest zich bij hen te voegen. De artistieke uitgangspunten van de groep, waarbij de subjectieve beleving van de werkelijkheid in sfeerbeelden vooropstond, zullen hem hebben weerhouden. Aansluiting bij een groep stond sowieso haaks op Van Konijnenburgs opvattingen over zijn rol als kunstenaar.

---

uitgesproken rust; want rust is slechts het diep besef der onveranderlijke eeuwigheid, het wéten der tijdeloosheid, het schouwen van een goddelijk licht; de rustige is dóór de kleine schokkende ontroerinkjes der lagere realiteit gekomen tot het ééne, dúrende geluk der eeuwigheid. En de rustige weet wat de dingen der uiterlijkheid hem waard zijn: hij heeft ze gewogen en te licht bevonden. Alleen in de rust kan monumentaliteit zijn.… Men toetse dit aan den arbeid van van Konijnenburg, dien schilder, dien ik, verheugd wijl ik hem en zijn werk gevonden heb, overtuigd en nadrukkelijk groot noem.'; Greshoff 1909, 770-771.

[517] Voor neoromantiek in Nederland zie M. van der Heijden en M.-H. Cornips, 'De geheimen der natuur', in Blotkamp, Boot en Cornips 1978, 84-89; Ligthart 1988, 190-203, 252-255 (noten).

[518] Gust. van de Wall Perné maakt dit onderscheid in 'Eenige opmerkingen over hedendaagsche schilderkunst'*, De Kunst* 1 (1909), 27 maart. Hierin legt hij onder meer uit wat de neoromantici onder 'romantiek' verstaan.

[519] Ligthart 1988, 192. Ligthart verwijst voor deze kenmerken van de neoromantiek naar het 'Voorwoord' van de criticus Jan Gratama in de catalogus van *Tentoonstelling schilderijen en teekeningen van A. van den Berg, W. van den Berg, Theo Goedvriend, Miranda*, Amsterdam (Stedelijk Museum) 2 november-30 november 1910.

[520] [Anon.], 'De jongste strooming in de schilderkunst', *Het land van Mauve. Bulletin van den Larenschen Kunsthandel* 6 (1911) 4, 4. Henri van Booven wijdde een bespreking aan de tentoonstelling in hetzelfde nummer van het *Bulletin*: 'De kunst der ver-beelding', 5-11.

[521] Naast de genoemde kunstenaars deden mee André Broedelet en zijn vrouw Hetty Broedelet-Henkes, A.M. Broeckman jr., Gerard de Boer, A. de Miranda, Jan Terwey, E.R.D Schaap, Rob Graafland, A.G. Hulshoff Pol, C.J. Mension, Dirk Schäfer, G. Westermann en Gust. van de Wall Perné. Zie voor een opsomming van de leden: [Anon.], 'De jongste strooming in de schilderkunst', *Het land van Mauve. Bulletin van den Larenschen Kunsthandel* 6 (1911) 4, 4; Plasschaert 1923, 163.

Omdat de formele beginselen van een gelijkmatige vlakverdeling in de tentoongestelde tekeningen bij Miedema niet dominant waren en zijn thematiek getuigde van een geïdealiseerd beeld van het verleden, is de verbinding van Van Konijnenburgs werk met de neoromantiek begrijpelijk. De criticus van de *NRC* vergeleek zijn werk met de historische romans van Arthur van Schendel.[522] Niet zonder grond. Net als deze situeerde Van Konijnenburg zijn figuren qua aankleding en entourage ook in een gefingeerde historische werkelijkheid. Doolt Tamelone in *Een zwerver verliefd* (1904) en *Een zwerver verdwaald* (1907) bijvoorbeeld 'ergens' in het noorden van Italië, 'ergens' in de twaalfde of dertiende eeuw, de jachtknechten die het geschoten wild dragen, de jagers die hun honden in toom houden, en andere niet tentoongestelde, op het oude Italië geënte werken als *Florentijn* uit 1911 (cat. 67) en *Jachtknechten* uit circa 1912 [119] moeten qua tijd en plaats eveneens in het Italië van weleer gedacht worden. Ook de talloze ruiters die Van Konijnenburg vanaf 1907 schilderde en tekende, sluiten wat hun outfit betreft hierbij aan.

Italië in de tweede helft van de vijftiende eeuw, en dan meer specifiek Florence tijdens de regering van Lorenzo il Magnifico, hield Van Konijnenburg en zijn omgeving langdurig in zijn ban.[523] In 1907 had hij in *Schoonheid en Duivel* een tableau vivant gewijd aan een gastmaal van Lorenzo de'Medici. Tussen 1906 en 1908 had Henricus een reconstructie van het Florence van Lorenzo gecreëerd voor de lustrumfeesten van het Delftsch Studenten Corps.[524] Vanaf begin februari 1908 had Van Konijnenburg hem bij de afwerking geassisteerd.[525] Tot de hoogtepunten van de lustrumfeesten behoorden de intocht van Lorenzo in Florence na de vrede met het koninkrijk Napels in 1480 en een maskerade van een toernooi dat Lorenzo in 1469 had laten houden ter ere van zijn geliefde Lucrezia Donati, en de feesten die daarop volgden: 'Geleidelijk vulde het strijdperk zich met groepen Florentijnen, pages voeren koppels slanke honden mede en het oog der toeschouwers verlustigt zich in het kleurrijke gewemel dat de élégance van oud-Florence voor hen doet leven.'[526]

Plasschaert wachtte zich er in zijn nabespreking van de tentoonstelling voor Van Konijnenburgs werk met de neoromantiek te associëren. Zijn waardering van de

---

[522] 'De heer Van Konijnenburg heeft oude verbeeldingen lief en verrast met een romantiek, als bijvoorbeeld Arthur van Schendel in onze letteren is komen brengen.'; [Anon.], 'Kunsthandel Miedema. W.A. van Konijnenburg. I', *NRC* 10 oktober 1912.

[523] Nog in 1919 tekende Van Konijnenburgs leerling Jan Frank Niemantsverdriet een kop van Lorenzo de' Medici, getuige een recensie van diens tentoonstelling bij De Sphinx in Leiden: 'Al te duidelijk van v. Konijnenburgs invloed spreekt de kop van Lorenzo de Medici.'; [Anon.], 'Leidsche Kunstclub "De Spinx" ', *NRC* 28 mei 1919.

[524] De feesten duurden van 29 juni tot 4 juli 1908. Zie voor een beschrijving van de feesten F. Rompel, 'De Delftsche lustrum-feesten', *De Amsterdammer* 21 juni 1908; *Delftsche Courant* van 15 februari, 27 en 29 juni, 1, 2, 3 en 4 juli 1908. Ter herinnering aan het feest maakten Henricus (illustraties) en P.C. Boutens (tekst) een map *Tafereelen uit het leven van Lorenzo de' Medici*, Delft [1908].

[525] Plasschaert noteerde op 13 februari 1908 (MS Plasschaert 3, 1908, p. 153): 'Hij [Van Konijnenburg] zei me dat hij gevraagd was als assistent bij Henricus op te treden voor het lustrum in Delft (6 weken werken, duizend gulden).' Uit een aantekening van twee dagen later blijkt dat Van Konijnenburg die dag in Delft was om met Henricus over de assistentie te praten.

[526] [Anon.], 'Lustrumfeesten', *Delftsche Courant* 2 juli 1908. Tot de feestelijkheden behoorde ook de opvoering van een mimespel over het leven van Plato voor Lorenzo en zijn hofhouding. De schrijver van dit *Spel van Platoons leven* was P.C. Boutens. Frits Koeberg had de bijbehorende muziek gecomponeerd. De regie was in handen van Willem Royaards die daarbij werd geassisteerd door Boutens en Henricus. Van Konijnenburgs leerling Rie Cramer was een van de acteurs. Zie voor een bespreking van *Spel van Platoons leven* F. Mijnssen, 'Het "Mimenspel" te Delft', *De Amsterdammer* 5 juli 1908. Het Oudheidkundig Museum in Leiden had, om het decor van het *Spel van Platoons leven* een authentiek tintje te verlenen, tien Griekse vazen in bruikleen gegeven. Zie voor deze details F. Rompel, 'De Delftsche lustrum-feesten', *De Amsterdammer* 21 juni 1908.

neoromantiek werd sterk bepaald door zijn opvatting over wat kunst moest zijn.[527] Plasschaerts ideaal was, met Van Konijnenburg als norm, een synthese van formeel classicisme en romantische gevoeligheid.[528] Door de nadruk op het gevoel van de zijde van de neoromantici, zichtbaar gemaakt in 'een diepe orchestratie in de kleur', vreesde Plasschaert een tekort aan plastisch vermogen.[529] Hij bepleitte daarom een toepassing van de klassieke regels van de kunst, het 'kennen' naar het voorbeeld van de renaissancekunst uit zijn bespreking van de tentoonstelling van Van Konijnenburg bij Oldenzeel in 1907. De kunstenaar moest zich daarop richten als tegenwicht tegen het teveel aan louter gevoel. Plasschaert kende musea een belangrijke corrigerende taak toe. Zij werden aangespoord Italiaanse kunst te verzamelen: 'het zal verhinderen dat de zwoelte van het romantische leidt tot vorm-armoede'.[530]

In zijn bespreking van de tentoonstelling bij Miedema verbond Plasschaert het getoonde werk met de kunst van de renaissance, nu meer specifiek met Leonardo en Michelangelo.[531] De gezichten van de meisjes op *De Vreugd* vergeleek hij met het werk van Leonardo, waarbij hij vermoedelijk dacht aan diens schets voor het schilderij van Sint-Anna te Drieën in het Louvre [123]; het modelé van de geknielde jachtknecht die zijn hond in toom houdt [121 en 122] vergeleek hij met dat van Michelangelo, waarbij hij gedacht moet hebben aan de voor hem typerende draaiing van het bovenlijf ten opzichte van het onderlijf. De verbondenheid met de renaissance zou hij hetzelfde jaar opnieuw aanzetten in zijn *Naamlijst van Hollandsche schilders.* Daarin vatte hij Van Konijnenburgs ontwikkeling in één zin samen: 'Een eigenaardige figuur die rechtstreeks? van de Barbizonners naar de Renaissance ging.'[532]

ANTI-MODERNIST EN GEESTELIJK LEIDER

Van Konijnenburgs tentoonstelling bij Miedema kreeg onverwacht het karakter van een statement tegen het modernisme, dat in de tweede helft van 1912 de actualiteit dicteerde. Terwijl het werk van Van Konijnenburg bij Miedema te zien was, werd van 24 september tot en met 6 oktober bij Oldenzeel het werk van de futuristen Carlo Carrà, Gino Severini, Umberto Boccioni en Luigi Russolo geëxposeerd. Oldenzeel was de laatste stop van een door de Berlijnse galeriehouder Herwarth Walden georganiseerde tournee. In augustus was zij van start gegaan bij Kunsthandel J.J. Biesing in Den Haag, en vervolgens was zij bij Kunstzaal De Roos aan het Rokin in Amsterdam te zien geweest. Hiermee was de introductie van het futurisme in Nederland een feit. In november volgde bij Oldenzeel, opnieuw via bemiddeling van Walden, een tentoonstelling van bijna zeventig schilderijen en tekeningen van Wassily Kandinsky.[533] Deze zou aansluitend te zien zijn in de expositieruimten van de Leidsche Kunstvereeniging en medio december in de zalen van de

[527] Zie voor Plasschaerts stellingname tegenover de neoromantiek Ligthart 1988, 193-196; De Vries 1990, 97-98.

[528] In *De Amsterdammer* van 7 februari 1909 gaf Plasschaert te kennen hoe hij de romantiek waardeerde: 'het doel van dit artikel […] is niet om de romantiek in haar fouten te prijzen […]. Ik ben niet de uiterst-verrukte over de Romantiek; ik vrees soms haar zwoelte. Mij is misschien een andre kunst dan ge meent de schoonste. Mij is de schoonste, de koele en hooghartige, die het leed van haar worden niet toont aan wie ook, maar die in haar zuiver evenwicht, schijnbaar, onaangedaan haast lijkt – in werkelijkheid kristalklaar is van en met haar velerlei statig gegroeide gevoelens.'

[529] A. Plasschaert, 'Het romantische', in Plasschaert 1910, 13; zie voor Plasschaerts opvatting over de romantiek ook A. Plasschaert, 'Praeciseeringen', *Kritieken* december 1908, 18-19.

[530] A. Plasschaert, 'Over schenkingen aan musea', *De Amsterdammer* 13 februari 1910.

[531] Plasschaert 1912a.

[532] Plasschaert 1912b, 53.

[533] Zie voor Waldens inzet om het modernisme te verspreiden De Vries 2001, passim.

Utrechtse vereniging Voor de Kunst. In het Stedelijk Museum in Amsterdam waren in oktober-november op de tweede tentoonstelling van de Moderne Kunstkring voorbeelden van Frans kubisme te zien met werken van Henri le Fauconnier, die met 33 werken het stempel van belangrijkste kubist opgedrukt kreeg, Picasso met 12 schilderijen een goede tweede, Georges Braque en Fernand Léger, terwijl Kunstzaal De Roos in december het Duits expressionisme van onder anderen Franz Marc, August Macke en Heinrich Campendonk toonde.[534]

Het modernisme won terrein en zoals Van Konijnenburg zich eerder strijdbaar had gekeerd tegen het impressionisme, zo keerde hij zich nu tegen het modernisme en presenteerde hij zichzelf en zijn kunst als het betere alternatief. Op 12 november hield hij in de Haagsche Kunstkring een lezing *tegen* het futurisme.[535] Op 18 december las hij voor de leden van de Rotterdamsche Kunstkring over 'Kunst in verband met Kubisme en Futurisme, aestetisch toegelicht in mathematischen zin' [169]. De leden van Voor de Kunst in Utrecht konden op 20 januari 1913 kennismaken met Van Konijnenburgs inzichten 'over de nieuwste richtingen in de kunst: Cubisme, futurisme, stylisme en modernisme'. Aanleiding voor de uitnodiging in Utrecht was de tentoonstelling van Kandinsky bij Voor de Kunst.[536] In maart 1913 vervolgde hij zijn tocht met 'een Technisch Mathematische Kunstbeschouwing in verband met de nieuwere richtingen op het gebied van de schilderkunst' in Haarlem voor de leden van Kunst Zij Ons Doel.[537] Op 27 maart herhaalde hij ter afsluiting van zijn tournee deze lezing in Kunstzaal Kleykamp in Den Haag.[538]

De samenvattingen van de lezingen in de pers zijn onderling verschillend en niet echt verhelderend, maar wel zijn er enkele stellingnamen uit te halen. Van Konijnenburg keerde zich tegen 'het wir-war-expressionisme', futurisme en kubisme, stromingen die hij over één kam schoor en waarvan hij vooral het futurisme en het werk van Kandinsky aangreep om zijn standpunten te verduidelijken.[539] Wel kon hij enige waardering opbrengen voor het streven van de vertegenwoordigers van deze stromingen om een alternatief voor het realisme te bieden (dat wilde hij immers zelf ook), maar hij had groot bezwaar tegen de manier waarop zij dat deden. Zijn grootste bezwaar was dat zij de voorstelling verwaarloosden.[540] De kunst van de futuristen was daarom geen schilderkunst maar een

---

[534] Voor de tweede tentoonstelling van de Moderne Kunstkring zie Van Adrichem 2001, 41-51. Voor de tentoonstelling bij Kunstzaal De Roos zie W. Steenhoff, 'De Expressionisten in de kunstzalen Roos. I', *De Amsterdammer* 15 december 1912; idem, 'De Expressionisten in kunstzaal Roos. II', *De Amsterdammer* 22 december 1912.

[535] Van Kalmthout 1998, 641-642.

[536] 'Mede in verband met de onlangs hier gehouden tentoonstelling van werken van Wassily Kandinsky zullen ongetwijfeld velen uit den mond van iemand die zelf schilder is, toelichting daarop [willen] hooren.'; [Anon.], 'Voor de Kunst', *Utrechtsch Provinciaal en Stedelijk Dagblad* 19 januari 1913.

[537] Jaarverslag van de Vereeniging Kunst Zij Ons Doel over 1912-1913, Koopmans 1994, 31-32.

[538] De Rijk 2004, 73

[539] De recensent van de lezing in Rotterdam merkt op dat de futuristen 'voor de spr. een met cubisten en expressionisten' zijn, [Anon.], 'Rotterdamsche Kunstkring. Lezing van W.A. van Konijnenburg', *NRC* 19 december 1912.

[540] 'Futurisme, Cubisme, Expressionisme, alle sterk aan elkander verwante uitingen – zij hebben meer belang voor de kunst, oordeelt hij [Van Konijnenburg] – dan het realisme van het min of meer aangenaam voorgedragen sujet, dat al meer en meer in ideaallooze dorheid verloopt. Want zij zijn een reactie, een drang naar iets nieuws, dat geheel vrij bedoelt te zijn van traditie. Direct voegt hij er echter aan toe, dat ook zij de traditie volgen en slechts in schijn iets nieuws propageeren. Zij ook beoogen de vulling van een bepaald vlak met een bepaalde materie; zij ook houden zich aan de mathematische figuren. Maar ze verwaarloozen het onmisbare hulpmiddel van de natuurvormen, zonder welke de beeldende kunst onbestaanbaar is.'; Van Veen 1912; zie ook [Anon.], 'De nieuwste richtingen in de schilderkunst', *Utrechtsch Provinciaal en Stedelijk Dagblad* 21 januari 1913.

technische kunst, omdat zij zich zou beperken tot vlakversiering. Het wezen van de schilderkunst, zo betoogde Van Konijnenburg in Rotterdam, is de vorm, maar de vorm moet betekenis hebben en hij krijgt die betekenis in de voorstelling. Een vorm zonder betekenis bestaat niet; dat is een vlek. De kunst kan niet zonder de natuurvormen, maar zij moet de natuur niet slaafs navolgen. Kunst moet geen 'natuuruitbeelding' zijn, maar 'natuurbeschouwing'. Bij de futuristen is geen sprake van kunst in bovengenoemde zin: 'Er is bij hen een lijnenspel, dat een bijzondere rol vervult, doch dat niet nieuw is, dat men kent sedert onheuglijken tijd: als decoratief element uit de sierkunst. Verder zien we [...], dat de kunstuitingen op elkander gelijken, dat wezenlijke originaliteit wordt uitgesloten bij dit allemaal-origineel-zijn door "anders" te zijn.'[541] In het werk van Kandinsky zei Van Konijnenburg niet veel verschil te zien tussen het palet van een schilder en diens schilderij.[542] Daarnaast zou hij hebben opgemerkt dat een schildering van louter vlekken een voorstelling biedt 'van zinledigheid of gevoelsledigheid', en 'dus het tegendeel van kunst [is], welke gevoelsvolheid beduidt'.[543] Van Konijnenburgs aversie tegen Kandinsky was begrijpelijk. Diens opvatting dat kunst in de eerste plaats tot het gemoed moest spreken en dat men de kunst niet met het verstand en intellect ('Vernunft und Verstand') moest benaderen maar met de ziel en de beleving ('Seele und Erleben'), stond haaks op zijn eigen kunstopvatting.[544] Tegen de 'vernederende decadentie, aan een meedoen aan een weinig zeggende waardelooze productie', stelde Van Konijnenburg in zijn lezing 'geestesaristocratie en adeldom der menschheid'.[545] De grote bijval van de aanwezigen moet hem hebben gesterkt in zijn streven.

De publiciteit rond de lezingen had meer bekendheid gegeven aan zijn artistieke uitgangspunten dan de publicaties van zijn kunstopvatting en de tentoonstellingen van zijn werk bij elkaar. Van Konijnenburg illustreerde zijn verhaal met voorbeelden uit eigen werk om te verduidelijken hoe zijn composities gebaseerd waren op mathematische grondpatronen waardoor vlak en lijn ritmisch het beeld bepaalden. Tevens legde hij er de nadruk op deze uitgangspunten al geruime tijd toe te passen (waarbij hij moet hebben beseft dat dat uit het tot dan toe tentoongestelde werk nauwelijks was gebleken). Dit werd ook in de pers als een progressief aspect van Van Konijnenburgs kunst naar buiten gebracht. Zo verkondigde een anoniem criticus van de *NRC* naar aanleiding van Van Konijnenburgs afsluitende lezing bij Kleykamp dat Van Konijnenburg, evenals Toorop, al tien jaar de principes die met het kubisme werden geassocieerd, in praktijk bracht, eerder dan Lodewijk Schelfhout en Leo Gestel die pas zeer recent onder invloed van het kubisme succesvol met het beeldend ritme van vlak en lijn experimenteerden.[546] Terwijl Van Konijnenburg niet met

---

[541] [Anon.], 'Rotterdamsche Kunstkring. Lezing W.A. van Konijnenburg', *NRC* 19 december 1912 (een rectificatie van Van Konijnenburg van de laatste alinea van deze bespreking volgde in de *NRC* van 20 december 1912).

[542] [Anon.], 'De nieuwste richtingen in de schilderkunst', *Utrechtsch Provinciaal en Stedelijk Dagblad* 21 januari 1913.

[543] [Anon.], 'Rotterdamsche Kunstkring. Lezing van W.A. van Konijnenburg', *NRC* 19 december 1912.

[544] W. Kandinsky, 'Über Kunstverstehen', *De Kunst* 4 (1912), 9 november.

[545] [Anon.], 'De nieuwste richtingen in de schilderkunst', *Utrechtsch Provinciaal en Stedelijk Dagblad* 21 januari 1913.

[546] 'Het meest genot schenkende van des heeren van Konijnenburgs lezing bij Kleykamp […] was voor mij het oogenblik waarop de spreker eigen zeer fraaie teekeningen toonde. In breede, weidsche voordracht werd de schoonheid van een overdachte rhytmischen lijnbouw daarin gedemonstreerd. Trouwens – de liefde voor rhytme-gevoel heeft de schilder tien jaar geleden beleden in zijn bekende Hertenschilderij [154]. Tien jaar geleden hield van Konijnenburg zich bezig met wat thans door scheepsroepers te luid en onzuiver van de daken wordt geschreeuwd. Het geluid is grof en dreunt na in de ooren. Zwakke geesten raken door 't hevig nadrukkelijke van het geluid in de war… vinden – vertwijfelend aan eigen oordeel – het belangwekkend mooi.' Met deze laatsten bedoelde de

het kubisme geassocieerd wilde worden, hechtte hij er wel belang aan dat de primeur van de als kenmerkend gedefinieerde eigenschappen daarvan die strookten met de formele beginselen van zijn kunst, bij hem kwam te liggen.

Nu hij zijn standpunt over het modernisme naar buiten had gebracht lag het voor Van Konijnenburg vast. Hij zou het niet meer wijzigen. Mede dankzij deze tournee kwam Van Konijnenburg te boek te staan als anti-modernist. Zijn anti-modernisme zou positief gewaardeerd worden door kunstcritici, kopers en kunstenaars die dezelfde opvatting over het modernisme huldigden. Plasschaert steunde hem in zijn opvattingen. Ook de criticus zag weinig toekomst in het abstracte modernisme.[547] Met de lineaire en geometrisch geordende composities van Van Konijnenburg als maatstaf oordeelde hij naar aanleiding van de futuristen-tentoonstelling bij Biesing dat het futurisme 'te weinig [had] van het zacht-aanschietend kristal'; naar aanleiding van de tentoonstelling van Kandinsky bij Voor de Kunst noemde Plasschaert de vormen van diens werk 'te weinig gestold; het geheel is te weinig "kristal" geworden'.[548] Van Konijnenburg was in Plasschaerts ogen wel voldoende kristallijn. Ook voor het expressionisme met zijn erupties van het dionysische en het ontbreken van het apollinische kon Plasschaert weinig waardering opbrengen. Het kubisme had met het futurisme gemeen dat het zich kenmerkte door een streven naar 'het groote decoratieve', waarmee hij zowel doelde op de autonome expressieve zeggingskracht van de beeldmiddelen als op een weloverwogen compositie. In 1912, na het zien van kubistisch werk van Lodewijk Schelfhout in het Tentoonstellingslokaal in Domburg, oordeelde Plasschaert dat 'de toekomst van het cubisme […] in deze richting van het werkelijk decoratieve [ligt] en het zal een der hulpmiddelen zijn, een der voorloopers van een kunst, die we wenschen, en die eenvoudig-edel en rijk en grootsch, en architectonisch moge blijken te zijn.'[549] Volgens De Vries had Plasschaert de meeste waardering voor het kubisme als het nauwelijks kon worden waargenomen, zoals in het werk van Schelfhout en van Henri le Fauconnier. Toen Plasschaert in augustus 1913 opriep tot de organisatie van een overzichtstentoonstelling van het werk van Van Konijnenburg, deed hij dat onder meer met de aanbeveling dat deze als een tegenstander moest worden beschouwd van de moderne richtingen.[550]

Met zijn openlijke afkeer van de recente ontwikkelingen in de internationale kunst veroordeelde Van Konijnenburg en passant de polder-avant-garde, die met Jan Sluijters en Piet Mondriaan voorop en Conrad Kickert als voornaamste pleitbezorger, dreef op de

---

schrijver niet Schelfhout en Gestel die hij verderop met veel waardering introduceerde, [Anon.], 'Leo Gestel. Kunsthandel Schüller en Eisenloeffel', *NRC* 31 maart 1913.

[547] Voor Plasschaerts opvattingen over het modernisme zie De Vries 1990, 98-101.

[548] Respectievelijk Plasschaert in *De Amsterdammer* van 18 augustus 1912 en 29 december 1912, zoals geciteerd in De Vries 1990, 100.

[549] Plasschaert in *De Amsterdammer* van 11 augustus 1912, zoals geciteerd in De Vries 1990, 99. Zie voor de Tentoonstelling van Schilderijen, Domburg (Tentoonstellingslokaal) juli augustus 1912, Van Paaschen-Louwerse 1994, passim; Huussen en Van Paaschen-Louwerse 2005, 44-48.

[550] Plasschaert 1913. Plasschaert achtte de tijd rijp voor een 'repraesentatieve tentoonstelling' van het werk van Van Konijnenburg. Een dergelijke tentoonstelling zou 'de mogelijkheid [verschaffen] om alles op zijn juiste waarde te zien, en op zijn juiste plaats te kunnen zetten'. Er waren volgens Plasschaert redenen te over om zo'n tentoonstelling te organiseren: 'omdat deze schilder gaarne achter de schermen werkt; omdat er weinig gezien wordt in den kunsthandel; omdat het meeste der grootere werken dadelijk verdwijnt in de bizondere verzamelingen, wanneer eindelijk een werk eens klaar is. Daarenboven is het noodig, wijl deze schilder invloeden die anderen eveneens ondergaan, op niet-gewone wijze verwerkt, en hij tegenwoordig als tegenstander te beschouwen is van de meeste, zoo niet van alle, moderne richtingen.'

formele verworvenheden van fauvisme, kubisme, expressionisme en futurisme.[551] Desondanks werd zijn werk door later als progressief ingeschaalde kunstenaars gewaardeerd. De eerder genoemde Bernard Canter, die in zijn pointillistische werk het ritmische verband tussen 'geest en materie', tussen 'wezen en verschijning' wilde aanduiden en zijn eigen kunst daarom zag als '*een zuiver geestelijke'*,[552] beschouwde Van Konijnenburg als de belichaming van de nieuwe kunstenaar. De nieuwe kunstenaar was een 'geestelijk leider', die, nu het realisme van 'molen en weiland en weiland met molen' niet meer voldeed, 'stijl en richting geve aan het geestelijk leven der menschheid'.[553] In Van Konijnenburg herkende hij zo'n geestelijk leider, een rol die deze, zoals eerder ter sprake kwam, ook voor zichzelf zag weggelegd.[554] Canter zou in 1917 met *Holland Express*-auteur Laurens van Kuik een van de voormannen van de Federatie van Beeldende Kunstenaars De Branding worden. In september 1916 exposeerde hij samen met Van Kuik, Bernard Toon Gits, en uit Van Konijnenburgs kring Paul Schultze[555] en De Moor, onder de naam *Volstrekt Modernen* in het gebouw van de Maatschappij tot Bevordering van Bouwkunst in Amsterdam. [556] Ten minste tot 1918 zou hij zijn bewondering voor Van Konijnenburg uiten.

Van Konijnenburg op zijn beurt vond in de Rotterdammer opnieuw iemand die bereid bleek om zijn zaak voor een in kunst geïnteresseerd lezerspubliek te bepleiten. Canter was in november 1913 hoofdredacteur geworden van het aan 'Kunst, Kultuur en Verkeer' gewijde tijdschrift *Holland Express*, een functie die hij enige tijd deelde met de kunstcriticus Pieter Koomen. Onder dreiging van het uitbreken van de Eerste Wereldoorlog zou het inhoudelijk zwaartepunt van het blad in 1914 verschuiven van het internationale toeristenverkeer naar de nationale kunst en cultuur. Samen met Johan Tielens en Van Kuik verzorgde Canter het onderdeel 'Kunst' in het blad. Zij werden incidenteel bijgestaan door gastschrijvers zoals Jules Schürmann en, voor het onderdeel 'Kultuur', Schürmanns vrouw Marguerite en Peter Spaan, die een bewonderaar had gevonden in Canter, die hij vermoedelijk via Schürmann had leren kennen.[557] De Schürmanns en Spaan behoorden inmiddels tot Van Konijnenburgs inner circle.

Tot het einde van de Eerste Wereldoorlog, toen *Holland Express* onder een andere hoofdredacteur weer vooral een tijdschrift voor het vreemdelingenverkeer werd, zou Canter geregeld aandacht schenken aan 'een der grootsten der thans levende Nederlandsche schilders'.[558] Hoogtepunt van deze Van Konijnenburgverering was het grotendeels aan hem gewijde nummer van 6 mei 1914 met bijdragen van Arie van Veen, Peter Spaan en Canter zelf. Van Veen stond inmiddels te boek als een Van Konijnenburgverzamelaar.[559] Net als zes jaar eerder in zijn bespreking van de tentoonstelling bij Oldenzeel wees hij op de

---

[551] Zie voor de rol van Conrad Kickert als wegbereider van het modernisme Wesselingh 1996, passim.

[552] B. Canter, 'Van schrijver tot schilder', *Holland Express* 8 (1915), 607, geciteerd naar Brinkman 1991, 74.

[553] Canter 1914c, 214.

[554] Canter noemde Van Konijnenburg een schilder, 'die een geestelijk leider onzer natie is, één der weinige, die zonder decadentie of epigonisme der Haagsche School van 1870-1900, de glorieuze traditie van deze school voortzet, haar in geheel nieuwe banen geleid heeft en haar mede heeft verheven van een boersche kunst tot een aristocratische kunst.'; Canter 1914a, 277.

[555] Zie over de relatie tussen Van Konijnenburg en Paul Schultze B. Canter, 'De schilder Paul Schultze', in Canter, Gits en Van Kuik 1916, 22-23.

[556] Brinkman 1991, 66.

[557] Jules Schürmann kende Canter al geruime tijd. Uit *Uit de stilte. Verzen* (Den Haag 1909) droeg hij het gedicht 'Homerus' aan Canter op (p. 12). Canter beschouwde Spaan als een zeer geleerde kunstenaar en beschreef hem als een 'componist, kenner van het wezen en de ziel van een achttal talen, van de *beschaving* en de *schoonheid* in die talen uitgedrukt', B. Canter, 'De schilder Paul Schultze', in Canter, Gits en Van Kuik 1916, 23.

[558] Canter 1914a, 278.

[559] Ibidem, 277.

verwantschap tussen Van Konijnenburgs kunst en die van de renaissance, maar hij zette hem nu niet meer af tegen het impressionisme van de nabloei van de Haagse School, maar tegen neo-impressionisme, expressionisme, futurisme en kubisme – naar zijn mening de ontaardingen van dat impressionisme. Zij zetten de ontwikkeling van de moderne kunst niet voort, maar leidden naar het einde ervan. Van Konijnenburg bood met zijn 'kunst van het rythmisch gevoel, kunst van zuivere schoonheid, immer voornaam, nooit afdalend tot de vlakke en nuchtere aspiraties der massa, sterk imponeerend' een alternatief met toekomstperspectief.[560] Van Veen karakteriseerde Van Konijnenburgs werk als typisch modern. Het werk zou richtinggevend kunnen zijn voor de ontwikkeling van de moderne kunst en niet kubisme, expressionisme en futurisme. Spaan wijdde enkele lofregels aan zijn vriend, terwijl Canter de verdiensten van de auteur van de inmiddels belegen *Waarheid en Chimère* en *Karakter der eenheid in de schilderkunst* bewierookte. Naar aanleiding van het laatste merkte hij op dat hier een genie aan het woord was geweest, die de pogingen van anderen, met name Leonardo en Michelangelo, had overtroffen om een psychologie van de kunst te verwoorden.

Uit Canters waardering voor Van Konijnenburg en uit de keuze van andere kunstenaars die hij in *Holland Express* naar voren haalde, zoals De Moor en Jan Hendrik Jurres, blijkt dat de grenzen tussen avant- en arrière-garde in die jaren anders werden waargenomen dan in de naoorlogse geschiedschrijving. In de jaren tien van de twintigste eeuw werd er grofweg een onderscheid gemaakt tussen twee groepen eigentijdse kunstenaars: 'modernen' en 'ultra-modernen'. Kunstenaars als Van Konijnenburg, Toorop, maar ook Gerrit van Blaaderen, Louis van Soest en Betsy Westendorp-Osieck en vele anderen, die met elkaar gemeen hadden dat ze qua inhoud en vorm aansloten bij de traditie, behoorden tot de eerste groep; kunstenaars die naar radicale formele vernieuwingen streefden, zoals de bij *De Stijl* betrokken schilders Bart van der Leck, Theo van Doesburg en Piet Mondriaan, tot de tweede. Bepaalden de eersten vóór de Tweede Wereldoorlog in belangrijke mate het beeld van de moderne kunst in Nederland – gevolg én oorzaak van hun deelname aan menige nationale selectie voor de grote internationale kunsttentoonstellingen, na de Tweede Wereldoorlog zijn vooral de Stijl-kunstenaars uit de groep 'ultra-modernen' naar voren geschoven als de vooroorlogse 'modernen' en bepaalden zij lange tijd vrijwel exclusief het beeld van de Nederlandse moderne kunst van de eerste helft van de twintigste eeuw. Op de gevolgen van deze modernistische kijk op de ontwikkeling van de moderne kunst voor de waardering van het werk van Van Konijnenburg kom ik in de slotbeschouwing terug.

DOORBRAAK

Terwijl Canter, Spaan en Van Veen met Plasschaert voorop hun lof zongen, was Van Konijnenburgs werk slechts mondjesmaat te zien geweest voor een groter publiek, en alleen in Den Haag en Rotterdam. In zijn levensonderhoud voorzag hij in deze jaren nog steeds met het uitvoeren van opdrachten. Nadat hij in 1906 zijn werkzaamheden voor Fop Smit & Co. had gestaakt, werkte hij met een zekere regelmaat voor Jo Limburg. In 1909 ontwierp hij de beelden voor de gevel van het nieuwe kantoor van zijn vroegere opdrachtgever voor spotprenten Martinus Nijhoff op Lange Voorhout 9 (cat. 54).[561] Andere inkomsten had hij van gelegenheidswerk. Zo zal hij van de 10.000 gulden die aan *Waarheid en Chimère* werden uitgegeven, een niet onaanzienlijk deel als honorarium hebben ontvangen.

[560] Van Veen 1914, 371.

[561] Andere opdrachten die Van Konijnenburg dankzij bemiddeling van Jo Limburg kreeg zijn in 1913 het affiche voor de *Nationale en internationale landbouwtentoonstelling*, waarvoor Limburg de architectuur had ontworpen (cat. 85) en in 1915 twee deurwachters voor de gevel van het gebouw van de firma Stokvis, op Herengracht 9 (cat. 116).

Inkomsten uit verkoop van zijn werk waren in eerste instantie gering. Alleen mr. H.M. van Valkenburg en met name Limburg en zijn vrouw hadden geregeld werk van hem gekocht. Hierin kwam verandering toen Frits Kok, een handelaar in thee en kina uit Nederlands-Indië, Van Konijnenburg ontdekte.[562] In de aantekeningen van Plasschaert komt de naam Kok voor het eerst voor in mei 1910: 'Ik zag in den Haag [...] W. van Konijnenburgs groote schilderijen I Krokodil en Slang vechtend [174], die hij begonnen was te schilderen op het groot atelier bestemd voor den heer Kok, een vriend van Ten Klooster.'[563] J.F.E. ten Klooster was legerofficier van het K.N.I.L., aspirant kunstenaar en huisvriend van de Van Konijnenburgs. Hij woonde afwisselend in Den Haag en op Sumatra en Java, waar hij Kok moet hebben leren kennen.[564] Wanneer hij in Den Haag was kreeg hij les van Van Konijnenburg. Ten Klooster zal Kok op zijn leermeester attent hebben gemaakt. Het zou niet bij één aankoop blijven. Kok verwierf in totaal zo'n 180 werken van Van Konijnenburg, zowel kwantitatief als kwalitatief de hoofdmoot van diens productie van 1910 tot 1928.[565] Met terugwerkende kracht zou hij dit aanvullen met een representatief overzicht van het werk uit de daaraan voorafgaande periode, dat blijkbaar nog ruimschoots voorhanden was. Terwijl Plasschaert en anderen zich inspanden om het werk te pushen, nam Kok, die met zijn aankopen voor een gegarandeerd jaarinkomen zorgde, voor Van Konijnenburg de economische noodzaak weg zich op de kunstmarkt te begeven.[566]

Koks belangstelling voor kunst was, naar eigen zeggen, vooral gewekt door het lezen van H.P. (Henk) Bremmers *Inleiding tot het zien van beeldende kunst* (1906). 'Een kleine 20 jaar geleden', schreef Kok in 1927 aan Bremmer, toen hij hem wilde strikken voor een bijdrage aan zijn collectiecatalogus, 'werd mijn eenvoudig bestaan in de binnenlanden van Java verhelderd door Uwe beschouwingen over kunst aan de hand van reproducties en in de eerste plaats door uw boek "Over het zien van beeldende kunst".'[567] Eenmaal in Nederland had Kok het cohort Bremmerprotégé's links laten liggen om met grote gretigheid een representatieve verzameling van het werk van Van Konijnenburg bijeen te brengen: 'many oils having reached Mr. Kok's residence before the paint was yet dry'.[568] Waarschijnlijk had hij de eerste keus van koop. Kok stelde zich in de relatie tot Van Konijnenburg in elk geval niet afwachtend op. Niet alleen gaf hij hem opdrachten voor portretten maar ook verzocht hij hem bepaalde motieven op te pakken.[569] In de loop van de tijd ontwaakte zelfs nog de kunstenaar in Kok [124].

In Kok vond Van Konijnenburg behalve een koper ook een energiek promotor. Het herenhuis op Bezuidenhout 31, waarnaar Kok in 1918 van Laan van Meerdervoort 293 verhuisde, vormde een chique ambiance voor zijn kunstwerken. Menig criticus kwam hier

---

[562] Kok zou in 1928 zijn achternaam in Van Kooten Kok laten veranderen, GA Den Haag, Bevolkingsregister: naamsverandering 17 januari 1928.

[563] MS Plasschaert 4, 1909-1913, mei 1910, p. 251. Friedrich Markus Huebner noemde 1909 als startpunt van Koks verzamelen, waarschijnlijk op aanwijzing van de verzamelaar zelf, Huebner 1921, 30.

[564] Scheen 1969, 608; [Anon.], 'Tentoonstelling J.F.E. ten Klooster', *Het Vaderland* 18 april 1942.

[565] 179 werken zijn afgebeeld en beschreven in de catalogus van zijn collectie, zie *Willem A. van Konijnenburg* 1929.

[566] Omdat de nalatenschap van Frits Kok niet bewaard is gebleven en in Van Konijnenburgs bewaard gebleven correspondentie vrijwel elk spoor van Kok ontbreekt, is niet gedocumenteerd onder welke condities Kok Van Konijnenburgs werk verwierf.

[567] Frits Kok aan H.P. Bremmer, 29 september 1927, GA Den Haag, Bremmerarchief. Met dank aan Hildelies Balk.

[568] De Haas 1930.

[569] Dülberg 1927, 89. Volgens Franz Dülberg had Van Konijnenburg het motief van de pedagoog (cat. 213-215) uitgewerkt op verzoek van Kok. Dat geldt vermoedelijk ook voor *Natura integra* [127].

langs voordat hij zijn werk ter perse droeg.[570] De Duitse kunstpublicist Franz Dülberg typeerde het als 'das eigentliche Museum Konynenburgs': 'In den keineswegs galeriemässigen, aber unter Festhaltung des Wohnzwecks doch in Farbton und Formgebung des Mobiliars auf die Kunstwerke an den Wanden abgestimmten Kokschen Raumen' [125].[571] Vermoedelijk had Van Konijnenburg ook hier zijn stempel gedrukt op de inrichting.[572]

1917 – Kunstzaal Kleykamp

In oktober 1917 stelde Kok zijn collectie beschikbaar voor een overzichtstentoonstelling waarnaar Van Konijnenburgs bewonderaars reikhalzend hadden uitgekeken. Bij de gerenommeerde Kunstzaal Kleykamp op Oude Scheveningscheweg 3 in Den Haag waren de hoogtepunten van de voorgaande zeven jaar te zien. De keuze voor de zalen van Pieter (Piet) en Ermine (Mien) Kleykamp was weloverwogen. Hun kunsthandel was gehuisvest in een stijlvolle classicistische villa tegenover het Vredespaleis; leden van het koninklijk huis en de Haagse *high society* behoorden tot hun vaste bezoekers. Vermoedelijk heeft Kok de tentoonstelling (mede) gefinancierd. Omdat er geen of vrijwel geen werken te koop waren zal er een vergoeding overeengekomen zijn voor het gebruik van de zalen.[573] Met het vestigen van Van Konijnenburgs naam als kunstenaar zou Kok de zijne als verzamelaar vestigen en de waarde van de investering die hij had gedaan, erkend zien.

Van Konijnenburg had naar deze tentoonstelling toegewerkt. In 1916-1917 had hij een grote werkdrift aan de dag gelegd. Hij voltooide meer grote schilderijen en tekeningen dan in de tien voorgaande jaren bij elkaar. Bovendien publiceerde hij in 1916 *De aesthetische idee*, dat hij het jaar daarvoor had voltooid. Dat hij opeens haast maakte zich te profileren, werd vermoedelijk veroorzaakt door een confronterende gebeurtenis in zijn persoonlijk leven. Eind juni 1915 was hij plotseling ziek geworden. Wat hem precies had getroffen, is niet bekend, maar het was zo ernstig dat hij op 1 juli met spoed geopereerd moest worden, zoals in verscheidene kranten werd vermeld.[574] Vermoedelijk heeft dit hem aan het denken gezet over zijn sterfelijkheid, vooral ook omdat zijn vader en zijn jongere broer Jean Jacques relatief jong waren gestorven. Dat zou zijn plotselinge productiviteit kunnen verklaren, evenals het feit dat hij vanaf 1915 religieuze motieven oppakte in zijn werk. Hij moet zich hebben gerealiseerd dat hij al met al nog weinig had gepresteerd en besloten hebben om na zijn herstel zijn plaats in de geschiedenis veilig te stellen. Als 47-jarige had hij niet veel tijd meer te verliezen. Van Konijnenburg greep in elk geval de tentoonstelling bij Kleykamp aan om zijn artistieke standpunten te illustreren [126-149]. De geëxposeerde groep werken zou samen met de verderop besproken tentoonstelling bij de Hollandsche Teeken-Maatschappij in 1919 Van Konijnenburgs reputatie dragen – ook na 1928, toen zijn werk minder krachtig werd en zijn productiviteit afnam.

Te zien waren van de schilderijen: Koks eerste aankoop *Natura integra* (1), *Overgave* (2), *St. Joris met de draak* (3) en *Rotslandschap* (4)[575] en vijf portretten (5-9) die in de catalogus

---

[570] Onder anderen Gra Marius, Gerard Knuttel en Franz Dülberg maken gewag van een bezoek aan Koks huis, resp. Marius 1918, 101; Knuttel 1920, 6; Dülberg 1921, 258.

[571] Dülberg 1921, 258.

[572] Zie hoofdstuk 3 voor de bemoeienis van Van Konijnenburg met het ophangen van zijn werk (het huis van zijn broer Louis in Maastricht); (de herinrichting van zijn eigen huis).

[573] Kunstzaal Kleykamp had buiten de verkoop van werken ook inkomsten uit entréegelden van tentoonstellingen en lezingen en uit lidmaatschappen van de kunsthandel, zie De Rijk 2004,20-29.

[574] [Anon.], 'W.A. van Konijnenburg', *Het Vaderland* 1 juli 1915; [Anon.], [zonder titel], *Het Vaderland* 2 juli 1915.; [Anon.], [zonder titel], *NRC* 2 juli 1915.

[575] Uit de bespreking van Augustine Obreen (1917, 478) blijkt dat *Rotslandschap* uit 1910 wordt bedoeld.

niet geïdentificeerd worden, maar waarvan uit recensies blijkt dat het gaat om die van zijn moeder, van Koks dochter Ellen, en, niet in Koks bezit, van Boutens, van Van Herzeele en van Spaan [131-135].[576] Welke schilderijen met 'Interieur' (10), waarop een moeder met kind is weergegeven, en 'Kop' (11) worden bedoeld, is niet duidelijk.[577] De pendanten *Vrouw met witte kat* en *Vrouw met zwarte kat* (12 en 13) sluiten de rij [136 en 137].

De reeks aquarellen begon met *Dante* [vergelijk 138],[578] gevolgd door vier zielenstaten *Het verborgene*, 'Contemplatie', *Het is volbracht* en 'Sphinx' (15-18). Hiervan zijn er zeker drie op grond van hun titel te identificeren met werken uit de collectie van Kok: *Het verborgene* en *Meditatie* [139 en 140].[579] *Het is volbracht* werd later, toen Van Konijnenburg vaker Latijnse titels begon te gebruiken, herdoopt in *Consummatum est* [141].[580] Welk werk met 'Overtuiger' (19) wordt bedoeld, is niet bekend. Ook minder contemplatieve thema's behoorden tot de selectie: tweemaal 'Ruiter' (20 en 21), vermoedelijk *Ruiter op steigerend paard* en *Ruiter op wit paard* en *Ossenwagen* (22) [142-144].

De geselecteerde tekeningen waren 'Priesteres' (23), waarvan uit de beschrijvingen in de tentoonstellingsbesprekingen blijkt dat het om *De majesteit der slaafsheid* gaat [145], tweemaal 'Ruiters' (24 en 25), waarmee *Witte ruiters* en *Donkere ruiters* worden bedoeld [146 en 147].[581] En niet uit Koks collectie *Jachtknechten* [148], 'Vissers' (30), vermoedelijk *Nettenslepende vissers* (cat. 87), 'Figuur met hond' (29), een van de twee pendanttekeningen van *Jachtknechten* (cat. 73 en 74), en het niet te identificeren 'Liefde' (27). Bovendien hing er de grote kruisigingsscène *Vita summa in mortem transcendit* (Het hoogste leven gaat over in de dood), die kort voor de opening door P.A. Regnault, verffabrikant en kunstverzamelaar, was gekocht [149].

Zijn prenten hield Van Konijnenburg buiten de tentoonstelling. Eind 1911, begin 1912 had hij een aantal droge-naalden gemaakt. Deze poging om zijn technisch repertoire uit te breiden was, volgens de overlevering door toedoen van de drukker, op niets uitgelopen.[582]

---

[576] De portretten van P.C. Boutens, Anton van Herzeele, Peter Spaan en Sara Louise van Konijnenburg-Vrijthoff worden met name genoemd in de tentoonstellingsbesprekingen. De beschrijvingen van het vijfde portret door een criticus in de *NRC* van 16 oktober 1917: 'dit hoofd van een meisje met fijnen gesloten mond en de wat scheef staande oogen' en van Gra Marius (1918, 92), die het heeft over 'het recht neerhangende kettinkje met medaillon', kunnen zowel betrekking hebben op het portret van Zusje Steyn Parvé uit circa 1900 als dat van Ellen Kok uit 1914. Omdat Kok de hoofdbruikleengever was en omdat de rest van de selectie van 1910 en later dateert, is het aannemelijk dat het hier om het portret van Koks dochter gaat.

[577] In de catalogus van de collectie Van Kooten Kok bevindt zich geen schilderij dat aan de beschrijving van 'Interieur' voldoet, zie *Willem A. van Konijnenburg* 1929. Op 'Kop' kunnen daarentegen tal van werken worden betrokken.

[578] Het hier afgebeeld werk, *Dante* 1916, cat. 115, is uitgevoerd in tempera op doek.

[579] De titels 'Het verborgene', 'Sphinx', 'Meditatie' en 'Contemplatie' worden door elkaar gebruikt voor dezelfde werken. In de collectiecatalogus van Kok zijn twee aquarellen opgenomen waarop deze drie titels kunnen slaan: *Meditatie*, 1916, nr. 116 en *Het verborgene*, 1916, nr. 117.

[580] Uit de beschrijving van deze aquarel, '"Het is volbracht" (een aquarel) is de kop van den dooden Christus' (Plasschaert 1917b) blijkt dat het gaat om het hier afgebeelde werk. Marius (1918) beeldt deze aquarel in haar bespreking van de tentoonstelling af op p.103.

[581] [Anon.], 'Kunsthuis Kleykamp. W. v. Konijnenburg', *NRC* 16 oktober 1917.

[582] Voor een beschrijving zie Plasschaert 1914. Negen droge-naalden zijn opgenomen in *Willem A. van Konijnenburg* 1929, nrs. 65, 66, 68, 70-74, 76. Eerder had Van Konijnenburg wel eens een etsje gemaakt, bijvoorbeeld in 1907 van een katje (aantekening van Plasschaert: ' 's avends naar W v. Konijnen, van wien ik het eenige etsje wat hij tot nu maakte […] ten geschenke kreeg.'; MS Plasschaert 1,1904-1907, 16 oktober 1907, p. 81), maar in 1912 deed hij doelbewust een poging zijn vaardigheden op het terrein van de grafische kunst te exploreren. Volgens Hein von Essen lag de schuld van het mislukken geheel bij de drukker: 'Van Konijnenburg had geen pers. […] Zijn platen gingen naar een etsdrukkerij: beesten ter slachtbank in dit geval. Het werd afwachten en het werd de zeer groote teleurstelling bij het beschouwen der door onbedrevenheid of onverschilligheid mislukte, vrijwel

Dat had Van Konijnenburg er niet van weerhouden ze vanaf februari 1912 met *Het park* te gebruiken om zijn jarenlange lidmaatschap van de Vereeniging tot Bevordering der Grafische Kunst te legitimeren.[583] Voor de tentoonstelling bij Kleykamp achtte hij ze niet geschikt, vermoedelijk mede omdat ze door hun uiteenlopende motieven en kleine formaten het coherente en monumentale beeld dat de selectie moest uitstralen, zouden ondermijnen.

Van Konijnenburg liet zich met deze groep werken als een vaardig en origineel kunstenaar kennen. De virtuositeit en diversiteit in de verfbehandeling die zijn Limburgse landschappen hadden gekenmerkt, kwamen ook in de recente schilderijen naar voren. In *Vrouw met witte kat* bijvoorbeeld laat hij de verf in de achtergrond als bij een aquarel over het doek vloeien in scherp contrast met de stugge streken van het vrijwel monochrome vrouwenlichaam [136]. Het haar modelleerde hij met afwisselend golvende en krullende penseelstreken. Modelé ontbreekt juist in *Vrouw met zwarte kat*. Hij poetst daar de verf uit, waardoor de gelaatstrekken, de contouren van kin, hals en romp vervagen en in elkaar overlopen [137]. De picturale overdaad van het ene doek contrasteert scherp met de schraalheid van het andere. Ook de geselecteerde aquarellen en tekeningen getuigden van zijn technisch meesterschap.

Hij had bovendien nieuwe motieven bedacht, zoals slangen- en drakengevechten, motieven uit het verleden en heden gemodificeerd of gecombineerd (zo gebruikte hij voor *Overgave* – de verhouding tussen man en vrouw – het beeldidioom van Adam-en-Eva-voorstellingen), en had ze, met uitzondering van de voorstellingen van het lijden van Christus, bekleed met een eigen, algemene betekenis.

In de vormgeving van zijn werk had hij aansluiting gezocht bij de renaissancemeesters, maar ook bij tijdgenoten die zich baseerden op kunst uit het verleden. *Het is volbracht* vertoont gelijkenis met de kop van Christus van Leonardo, een kop die ook de in Nederland populaire Franse kunstenaar Odilon Redon had geïnspireerd tot de vele versies van *Yeux clos* [150 en 151].[584] Soms was er alleen een gelijkenis op onderdelen. Zo is *Vrouw met kat* een combinatie van Leonardo's *Vrouw met hermelijn* en *Poèmes barbares* van Paul Gauguin [152 en 153].

Behalve de aard van zijn werken moeten ook hun afmetingen indruk hebben gemaakt op de bezoekers. *Witte ruiters* en *Donkere ruiters* meten circa 100 bij 90 cm; ook het formaat van de aquarellen, gemiddeld 80 x 60 cm, is groot voor dit medium. Het schilderij *Natura integra* meet 140 bij 90 cm en is bijna even groot als *Overgave*. Van Konijnenburg had zijn werk qua inhoud en formaat niet op de huiskamer van de doorsnee burger afgestemd.

Blikvangers op de tentoonstelling waren de portretten van Boutens, Van Herzeele en Spaan [133-135]. Van Konijnenburg beschouwde ze, zoals gezegd, als een volwaardig onderdeel van zijn artistieke oeuvre. Deze portretten vestigden zijn reputatie als maker van 'psychologische portretten'. Met name Plasschaert heeft zich herhaaldelijk bediend van 'psychologisch', en zijn synoniem 'zielkundig', en 'psyche' in verband met de portretschilderkunst in het algemeen en die van Van Konijnenburg in het bijzonder.[585] In

---

bedorven exemplaren. […] De mij voorgelegde afdrukken waren inderdaad voortbrengsels van voluit inkten en simpel afstrijken… […] De hemel schenke den drukker vergiffenis.'; Von Essen 1929. Henri van der Stok en Rie Cramer hadden de platen in 1912 weliswaar opnieuw afgedrukt, maar presentabel werden ze daarmee niet (Losse aantekeningen van A. Plasschaert van maart 1914 over de etsen van Van Konijnenburg, RKD, Archief Albert C.A. Plasschaert). Von Essen zelf maakte op verzoek van Frits Kok, die ze wilde afbeelden in zijn collectiecatalogus, in 1928 nieuwe afdrukken van *Dante*, *Ossenwagen* en *Sledevaart*.

583 [Anon.], 'Vereeniging tot Bevordering der Grafische Kunst', *NRC* 29 februari 1912.

584 In Van Konijnenburgs platenverzameling (zie noot 14) bevindt zich een reproductie van Leonardo's Christuskop.

585 Over het portret van Boutens schreef Plasschaert: 'Dit is zielkundig portretteeren; dit is dezen mensch benaderen, en 't in verf vastleggen van een karakter, dat moeiten te over kent.'; Plasschaert 1917c.

1921 selecteerde Van Konijnenburg de portretten van Boutens en Van Herzeele voor het aan hem gewijde nummer van *Wendingen* [185 en 186] en in 1928 voor zijn jubileumtentoonstelling bij Pulchri. Zij zorgden voor een stroom portretopdrachten.[586]

'een bevestiging en een erkenning van zijne hoedanigheden'

De tentoonstelling voldeed aan ieders verwachtingen en terugblikkend behoort het werk dat hier te zien was tot het beste uit zijn oeuvre. Voor Plasschaert betekende deze tentoonstelling in elk geval 'een bevestiging en een erkenning van zijne hoedanigheden' en ook jaren later werd aan deze tentoonstelling gerefereerd als het startpunt van de waardering van Van Konijnenburg, door Plasschaert zelf, maar ook door anderen.[587] Ook Kok kon tevreden zijn. Zijn naam als verzamelaar was gevestigd. In 1921 zou de Duitse letterkundige en publicist Friedrich Markus Huebner in zijn inventarisatie van de belangrijkste Nederlandse moderne kunstverzamelingen, *Moderne Kunst in den holländischen Privatsammlungen*, een hoofdstuk wijden aan de 'Sammlung Kok'.[588] Hiemee werd Kok op één rij geplaatst met verzamelaars als Hidde Nijland, W.J.H. Leuring, Helene Kröller-Müller, P.A. Regnault, Piet Boendermaker en Willem Beffie. Onder hen was hij de enige die zich tot één kunstenaar beperkt had.

Plasschaert besprak de tentoonstelling onder meer in *Het Vaderland*. Hij wijdde er, na een korte aankondiging op de dag van de opening op 6 oktober 1917, drie artikelen aan.[589] In de editie van 10 oktober gaf hij een uitvoerige bespreking van *Overgave*, *St. Joris met de draak*, *Vita summa in mortem transcendit*, *Jachtknechten*, *Het is volbracht* en 'Vissers'. In 'Vissers' herkende Plasschaert de balans tussen bouw en ritme. In *Jachtknechten* excelleerde Van Konijnenburg in het lichtspel dat in *Vita summa in mortem transcendit* de vorm had gekregen van een mozaïek. Het topwerk uit de selectie was volgens Plasschaert zonder meer *Overgave*. Het was met vaste hand geschilderd, 'romantisch groot, zonder moeite'. Het toonde Van Konijnenburg van zijn heroïsche kant. Wat kritischer liet hij zich drie dagen later in dezelfde krant uit over de uitvoering van de portretten van Spaan, Van

---

[586] In de jaren 1929 tot 1943 schilderde hij ten minste acht grote portretten; van Addy van Kooten Kok in 1930 (cat. 237), Jhr. mr. George van Tets van Goudriaan in 1931 (cat. 238), mw. Dunlop-Vick in circa 1931 (cat. 239) de burgemeester van Enschede, Edo Bergsma in 1932-1934 (cat. 242), dr. W.G. v.d. Berg in 1939 (gegevens onbekend), en, in 1940, jhr. Schorer (gegevens onbekend), G.F.H. van Kooten Kok (cat. 268), en W. Schweitzer (gegevens onbekend).

[587] MS Plasschaert 6, 1917-1926, oktober 1917. In 1921 zou Plasschaert in het Van Konijnenburgnummer van *Wendingen* aan deze tentoonstelling refereren met: 'Het jaar 1917 is de erkenning door de menigte van dit talent; vooral de tentoonstelling van zijn werken bij Kleykamp bracht de eindelijke waardeering waarvoor velen jaren streden.'; Plasschaert 1921, 10. In 1927 herinnerde Plasschaert in zijn bespreking van de voor hem teleurstellende tentoonstelling bij Kleykamp (11-28 december 1926) de lezer aan 'het hooge niveau, waar de groote tentoonstelling bij Kleykamp hem indertijd, na ons lang en voorbereidend vechten […] tot onze groote blijdschap stelde.'; Plasschaert 1927. De indruk die de tentoonstelling maakte, werd in de *NRC* van 11 december 1920 gememoreerd door een anonieme criticus. Deze opende de bespreking van een tentoonstelling van het werk van Marius Bauer bij E,J. van Wisselingh & Co. in Amsterdam met: 'Een tentoonstelling als die, welke in den hierboven genoemden kunsthandel thans te zien is, behoort tot de zeldzaamheden. Zij is er eene, als een aantal jaren geleden in de Villa Kleykamp gehouden, toen de kunst van Van Konijnenburg er een zoo sterk emotioneerenden indruk maakte, dat de sfeer, waarin de schilderijen den bezoeker brachten, nog jaren in hem voort bleef leven.' In *Op de Hoogte* refereerde H. de Boer in 1922 in zijn artikel over Van Konijnenburg aan de tentoonstelling bij Kleykamp als een 'openbaring', De Boer 1922, 146. Kasper Niehaus vermeldde in zijn in memoriam van Van Konijnenburg in *De Telegraaf* van 3 maart 1943: 'Pas in 1917 werd dit talent door de menigte erkend; vooral een expositie bij Kleykamp bracht de eindelijke waardeering.'

[588] Huebner 1921, 30-33. Volgens Huebner telde de verzameling toen ongeveer 100 werken.

[589] Plasschaert 1917a, 1917b, 1917c, 1917e.

Herzeele en Boutens.[590] Bij dat van Van Herzeele vroeg hij zich af of de armen en de romp niet te kort waren; bij dat van Spaan achtte hij de ruglijn niet 'geheel geslaagd' in verhouding tot de verticale lijn van de lijst; Boutens vond hij te ruim in het pak zitten.

Voor Plasschaert was deze tentoonstelling aanleiding om zijn karakterisering van Van Konijnenburg aan te scherpen. In *Het Vaderland* van 10 oktober typeerde hij hem als 'romantisch schilder' en 'een intellect'. Woorden als 'romantisch' en 'intellectueel' behoorden tot het kunstkritisch idioom dat Plasschaert ook in het vervolg voor Van Konijnenburg zou gebruiken. Anderen zouden hem daarin volgen.[591] Onder verwijzing naar het romantisch-intellectuele karakter van Van Konijnenburgs werk onderstreepte Plasschaert de verwantschap tussen hem en Leonardo da Vinci, iets wat, zoals in het vorige hoofdstuk ter sprake kwam, Van Konijnenburg welgevallig moet zijn geweest.[592] In 1921 zou Plasschaert in het Van Konijnenburgnummer van *Wendingen* de band tussen beiden verabsoluteren met de woorden: 'Het spreekt (van-zelf nu we het later werk kennen) dat èn schildering èn leven èn inzicht van da Vinci langdurenden invloed moesten hebben op dezen Hollandschen schilder. Hij vond toch in Leonardo dingen, die hij zocht, en dingen die hij, voor zichzelven nog niet gansch bewust, bezat. Da Vinci is een intellectueel romanticus (ik bedoel hiermee een' geest, die, langs het intellect, komt tot de erkenning van den levenden samenhang der levende dingen), Van Konijnenburg is (niemand kan daar thans aan twijfelen) een *intellectueel romanticus*.'[593]

Een anonieme criticus in de *Nieuwe Rotterdamsche Courant*, Canter in twee artikelen in *Holland Express* en Augustine Obreen in een artikel in *Elsevier's Geïllustreerd Maandschrift* brachten onder de aandacht hoe Van Konijnenburg in zijn werk de kunst van oude beschavingen (Assyrisch, Babylonisch, Egyptisch, Grieks, van de middeleeuwen en de renaissance) assimileerde.[594] Het eclecticisme, ook wel aangeduid met 'zoeken', waardeerden zij positief. Canter zag in diens werk een synthese van veertig eeuwen beschaving.[595] De criticus van de *NRC* en Obreen wezen op de overeenkomst met het werk van enkele moderne meesters. Critici die rechtstreeks met Van Konijnenburg in contact stonden, deden dat in de regel niet. De eerste wees met een scherp oog voor details op de overeenkomst van de vorm van de mond van de ruiters op *Witte ruiters* en *Donkere ruiters* met die van figuren van Aubrey Beardsley en Dante Gabriel Rossetti. In verband met *Overgave* wees Obreen niet alleen op overeenkomst met Egyptische kunst, iets wat ook andere critici opmerkten en wat voor de hand ligt, maar ook op het kubistisch werk van Léger dat in het Stedelijk Museum te zien was geweest.[596] Vermoedelijk stond haar Légers *Naaktfiguren in een bos* uit 1909-1910 voor ogen, dat daar in 1912 op de tweede tentoonstelling van de Moderne Kunstkring had gehangen en dat later door Helene Kröller-

---

[590] Plasschaert 1917c.

[591] Onder anderen Just Havelaar (Havelaar 1921) en A.M. Hammacher (Hammacher 1921a).

[592] 'Deze intellectualiteit is niet strijdig met het romantische. Sommigen, ik weet het, lijkt zij dat, maar als koel en klaar bewijs tegen deze vooronderstelling staat da Vinci, de wetenschappelijke, – en de romantische schilder.'; Plasschaert 1917g, 2.

[593] Plasschaert 1921, 6.

[594] [Anon.], 'Kunsthuis Kleykamp. W.v.Konijnenburg I', *NRC* 16 oktober 1917; Canter 1917a en 1917b; Obreen 1917, 478; Marius 1918, 99-100.

[595] 'Men kan voelen, dat hij liefde heeft voor het ontzagwekkende van de Assyrische en Babylonische beeldhouwwerken; voor het zinrijke van de Egyptische kunst; voor het verfijnd zinnelijke en het Dionusische in de oud-Grieksche kunst; voor het imperialistische van den oud-Romeinschen geest; voor het Germaansche mysticisme van de Gothische kunst; voor de scientia van de Renaissance; voor de geheimzinnigheid van de ridderromantiek; voor het vereeren van mensch en beest als gewijde natuurkracht en natuurverschijning. […] De beschavingen van veertig eeuwen zijn in hèm tot een nieuwe, hoogere beschaving gesynthetiseerd.'; Canter 1917a.

[596] Obreen 1917, 478-479.

Müller zou worden gekocht [154]. Hierin speelde Léger met afwisselende volumina in een betrekkelijk monochroom ritmisch geheel. Op *Overgave* beteugelde Van Konijnenburg het spel van de in overwegend oker, wit en grijs gehouden vlakken echter door middel van een onderliggend raster.

Gra Marius betrok in haar nabeschouwing van de tentoonstelling ook de groep tekeningen die hij buiten de selectie voor Kleykamp had gehouden, omdat hij daarmee in december-januari zijn rentree bij de Haagsche Kunstkring zou maken. Ze prees zijn werk als een voorbeeld van 'gezonde' kunst, want 'volstrekt niet modernistisch': 'omdat het met cubisme, noch futurisme, noch expressionisme iets te maken heeft en al even weinig met het aanplakbiljet-genre, dat op de Amsterdamsche exposities veelal gangbaar is'. Met studies als *De aesthetische idee* wilde hij, volgens haar, de in anarchisme uitlopende kunst nieuwe richting en houvast geven. Zij had een paar alinea's eerder de maatverhoudingen van Van Konijnenburgs werken in verband gebracht met die van de oude meesters, verwijzend naar het artikel 'The geometric base of pictorial art' van Karel de Haas in het Amerikaanse maandblad *The Art World*.[597] Van Konijnenburg had in december 1917 met Marius gesproken en dit bewijs van zijn band met de grootmeesters van de westerse schilderkunst was ter sprake gekomen. Voor de zekerheid had hij het tijdschrift bij haar afgegeven.[598]

Van Konijnenburg had in 1903 nog ontbroken in Marius' *De Hollandsche schilderkunst in de negentiende eeuw*; in de tweede herziene druk in 1920 van dit overzichtsboek vond ze het nodig zich voor zijn afwezigheid te verantwoorden: 'En wij hebben besloten, dit boek binnen het kader der 19e eeuw te houden; anders zou het hier de plaats zijn, van de voorname bedoelingen van den eclectischen schilder W. van Konijnenburg te gewagen.'[599]

Na deze tentoonstelling bij Kleykamp zou Van Konijnenburg een niet te negeren factor in de Nederlandse kunstwereld zijn. In het modernistische Duitse kunsttijdschrift van Paul Westheim *Das Kunstblatt* werd hij in 1918 met Toorop en Thorn Prikker geïntroduceerd als een van de 'wichtigsten, auch für die moderne Malerei bedeuteten Meister einer älteren Generation'.[600]

AANBOD EN VRAAG: VERSIES VOOR VERZAMELAARS

Een direct gevolg van de publiciteit rond de tentoonstelling bij Kleykamp was dat de vraag naar zijn werk groeide. Van Konijnenburg hield zijn productie laag: meesterwerken maak je nu eenmaal niet aan de lopende band. Dat Kok het meeste kocht van wat hij produceerde, stelde hem eens te meer voor het probleem van het aanbod. Om tegemoet te komen aan de belangstelling voor zijn werk maakte hij van bepaalde schilderijen en tekeningen verscheidene versies. Hoewel hij al wel eerder kopieën had gemaakt van zijn werk – zo

[597] Waarschijnlijk doelde Marius met het 'aanplak-biljet-genre' op het werk van onder anderen Jan Sluijters en Piet van der Hem. Over het artikel van Karel de Haas in *The Art World* ((De Haas 1917) schrijft ze 'De schrijver van dit opstel in The World zegt, dat dit formaat gebruikt is door Rembrandt, Memlinc, door Lionardo. En, terwijl Van Konijnenburg door studie en ervaring tot de kennis dezer esthetische formaten gekomen was, kwam het tot hem, dat deze reeds door de Primitieven gekend waren, zooals 1 – 2, 1 – 1½, 3 – 4; dit laatste een heilig formaat, alleen voor gewijde onderwerpen te gebruiken.'; Marius 1918, 92 en 95.

[598] 'Het maandblad "The Art World" zal ik U komen brengen.'; W. van Konijnenburg aan G. Marius, 21 december 1917, GA Den Haag, OV2/Personalia, Schildersbrieven.

[599] Marius 1920, 263.

[600] Visser 1918, 316-317.

bestaan er twee versies van *Sluis bij Meerssen* uit 1888[601] – werd het oppakken van hetzelfde motief, een variatie op hetzelfde thema, soms na jaren, een gangbare praktijk vanaf 1915. Naar buiten toe hield hij echter steeds de schijn op van geïnspireerd kunstenaar.[602]

Dat hij vooral verscheidene versies van werken uit 1916-1917 maakte, illustreert het belang dat aan deze korte periode kan worden toegekend. Zo maakte hij voor Koos Ligtenberg een getekende versie van *Dans der jonkheid*. Hierin is het mathematische grondpatroon duidelijker zichtbaar dan in de hoofdversie [66]. Ligtenberg, die als ingenieur bij de Zuiderzeewerken betrokken was, kocht geregeld werk, te beginnen in 1911 met een meisjeskopje (cat. 61).[603] Hij was een van degenen die in de tweede helft van de jaren tien het vaste cordon van middelgrote Van Konijnenburgverzamelaars, onder wie Arie van Veen en Karel de Haas (Willem Schürmann was in 1915 overleden), kwamen versterken.[604] In 1920 zouden de banden worden aangehaald, toen Ligtenberg met Van Konijnenburgs nichtje Jet Bernet Kempers trouwde.

Ook *Aarde, Lucht en Water* was een bij kopers geliefd ensemble [225]. De triptiek had op de tentoonstelling bij Kleykamp ontbroken, omdat ze niet af was. Later werd zij in onaffe vorm tentoongesteld bij de opening van het nieuwe onderkomen van de Haagsche Kunstkring in maart 1922.[605] Het bleef, onaf en ingelijst, tot zijn dood op zijn atelier, zodat het vele geïnteresseerden onder ogen kwam. In de jaren twintig en dertig werd het zijn pronkstuk op internationale moderne kunsttentoonstellingen.[606] Ligtenberg zou hiervan een op kleiner formaat getekende versie weten te bemachtigen (cat. 118). Voor Kok maakte Van Konijnenburg een kleine tekening van *Water* en voor onbekende kopers nog een grote getekende en een geschilderde versie (cat. 120-122). Van *Aarde* maakte hij ten minste nog één geschilderde versie (cat. 119).

Soms voerde hij de eerste versie uit in olieverf op doek en schilderde hij ook de tweede versie, die dan verschilde van de eerste door een schetsmatiger opzet. Zo bestaan van *Vrouw met witte kat* en *Vrouw met zwarte kat* ten minste twee geschilderde versies [136,

---

[601] Een versie van *Sluis bij Meerssen*, 1888, staat afgebeeld in de catalogus van de collectie Van Kooten Kok, *Willem van Konijnenburg* 1929, nr. 11 (huidige verblijfplaats onbekend). Een tweede exemplaar bevindt zich in particulier bezit.

[602] 'Zoodra een werk voltooid is, heeft het niet meer mijn aandacht. De conceptie van een nieuw schilderij komt als een inspiratie, compleet gezien in een flitsend oogenblik. Het komt er voor mij op aan, die openbaring vast te houden. Het uitwerken neemt mij geheel in beslag. Ik kan aan niets anders denken. Ik herschep de oorspronkelijke visie telkens overnieuw in mijn voorstelling bij de verwezenlijking op het doek. Om wat ik innerlijk zag zoo gaaf mogelijk weer te geven is veel geduld en volharding noodig. Heb ik het echter eenmaal geprojecteerd, dan heb ik er ook mee afgerekend. Ik ga over tot iets nieuws. Het is, dunkt mij, niet goed veel aan het oude terug te denken. Men houdt zoodoende zijn eigen evolutie tegen. Een kunstenaar herhaalt zich niet.'; [Anon.], 'Een bezoek bij Van Konijnenburg', *NRC* 11 februari 1928.

[603] MS Plasschaert 4, 1909-1913, ca. 12 mei 1911, p. 263.

[604] De drie Rotterdammers Van Veen, De Haas en Schürmann worden als verzamelaars genoemd in Canter 1914a, 277. Schürmann was in januari 1915 op 38-jarige leeftijd gestorven. Plasschaert maakt in zijn notitieboek van 1908 melding van aankopen van Willem Schürmann, Jo Limburg en Marie Limburg en van twee broers van Limburg (MS Plasschaert 3, 1908, passim). Deze broers zijn Leo Limburg, procuratiehouder in Arnhem (MS Plasschaert 4, 1909-1913, oktober 1909, p. 241) en mr. Bernard Limburg, die in 1911 een Limburgs landschap in bruikleen had gegeven aan Museum Boymans, [Anon.], 'Boijmans', *NRC* 8 februari 1911.

[605] A. H., 'Uit de Residentie', *Provinciale Overijsselsche en Zwolsche Courant* 18 maart 1922.

[606] In 1926 was het te zien op de *Exposition hollandaise. Tableaux, aquarelles, dessins*, Parijs (Musée du Jeu de Paume); in 1928 op de *XVI Biennale* in Venetië; in 1932 op *Honderd jaar Nederlandsche schilderkunst*, Brussel (Koninklijk Museum voor Moderne Kunst).

137, 229 en 230].[607] Andere keren tekende hij de tweede of derde versie, gewoonlijk op een wat kleiner formaat dan de eerste, zoals in het geval van *Overgave*, waarvan hij een tweede geschilderde versie maakte voor De Haas en twee getekende versies, waaronder een voor Willy en Lottie Stokvis.[608]

De korte maar hevige interesse van Stokvis en zijn vrouw in Van Konijnenburg was ontstaan nadat zij hem hadden leren kennen als de ontwerper van de gevelbeelden van het Haagse filiaal van de Koninklijke Fabriek van Metaalwerken W.J. Stokvis, die in Arnhem was gevestigd. Stokvis verwierf in korte tijd veertien werken (onder meer cat. 130, 147-149).

Ook collectioneurs met brede museale ambities op het terrein van de moderne kunst toonden belangstelling voor Van Konijnenburg. Helene Kröller-Müller had op advies van Bremmer, haar kunstonderwijzer en aankoopadviseur, in september 1916 *De mijngroeve* uit 1891 gekocht en vulde haar collectie in 1918 met *Damherten* aan [10 en 20].[609] Bremmer had het werk in het 'hertennummer' van zijn tijdschrift *Beeldende Kunst* in 1916 gepresenteerd als iets bijzonders.[610] Toen zich de gelegenheid voordeed om het te kopen op de veiling van de collectie van de eerste eigenaar, mr.H.M. van Valkenburg, werd Kröller voor het aanzienlijke bedrag van *f* 6.200,- de eigenaar van dit werk.[611] Het was enige tijd te zien in haar privémuseum op Lange Voorhout 3.[612] Op dezelfde veiling kocht zij nog vier tekeningen van Van Konijnenburg: twee kinderkopjes en twee ruiters.[613] Een jaar eerder, kort na de tentoonstelling bij Kleykamp, had ze de tekening van een centaur die met een draak vecht gekocht.[614] Kröllers interesse in Van Konijnenburg was van korte duur. Hij viel buiten haar door Bremmer aangejaagde visie op de ontwikkeling van de kunst. In 1925 legde zij die vast in *Beschouwingen over problemen in de ontwikkeling der moderne schilderkunst*. In dit boek, dat zij uitsluitend met werk uit haar eigen verzameling illustreerde, beschreef zij de ontwikkeling van de moderne kunst als een gang van realisme naar idealisme aan de hand van enerzijds Franse en anderzijds Nederlandse en Belgische voorbeelden. Volgens haar waren drie krachten van invloed op het werk van een kunstenaar: tijdgeest, persoonlijkheid en naaste omgeving. Naast Van Gogh, Thijs Maris, Johan Thorn Prikker, Jan Toorop, William Degouves de Nuncques, Odilon Redon en James Ensor behoorden 'de

---

[607] Kasper Niehaus schrijft in zijn verslag van een bezoek aan het atelier van Van Konijnenburg in *De Telegraaf*, 31 juli 1925: 'Op ezels stonden verschillende werken waaraan de kunstenaar nog bezig is, zooals een repliek van de "Vrouw met kat" en "Aarde".'

[608] *Overgave*, 1918, zwart, bruin en wit krijt op papier, 77 x 54,5 cm, particuliere collectie.

[609] Beide schilderijen kocht Helene Kröller-Müller op veilingen, respectievelijk op de Veiling Van Marle en De Sille, Rotterdam, 19 september 1916, en Veiling collectie Van Valkenburg, A. Mak, Dordrecht, 1 oktober 1918, zie *Schilderijen van het Rijksmuseum Kröller-Müller* 1970, 165, nrs. 393 en 394. In *H.P. Bremmer. Dienaar der kunst* merkte Aleida Bremmer-Beekhuis op p. 245 op dat Kröller deze werken kocht op advies van haar man. Dit manuscript wordt bewaard in het GA Den Haag, Bremmerarchief.

[610] Bremmer 1916, 67. Bremmer verbond onder meer het aristocratische dat hij in het werk zag, met de voorname geest van de kunstenaar: 'Dit is een ingetogen en toch gevoelige wijze van doen, het beheerschte heeft dat kenmerkende, wat een voornamen geest toont.'

[611] Bernard Canter deed verslag van de veiling bij A. Mak in Dordrecht in *Holland Express* 11 (1918), 777, waarbij hij de musea maande werk van Van Konijnenburg te kopen: 'Zou het nu niet tijd worden, dat onze musea zich "paraat" toonden en eindelijk zorgden een aantal werken van dezen meester, dien men ruim een kwart eeuw in Nederland heeft miskend en klein trachten te houden, aan te koopen.'

[612] Dülberg 1927, 59. Uiteindelijk zou *Damherten* in de eetkamer van Helene Kröllers door Berlage ontworpen jachtslot St. Hubertus op de Hoge Veluwe belanden, zodat haar gasten het geheel voor ogen hadden van de delen die op hun bord lagen, zie voor een afb. De Jonge 2004, [158-159].

[613] *Jong meisje* (nr. 57, *f* 55,-), *Kinderkopje* (nr. 59, *f* 190,-), *Ridder te paard* (nr. 63, *f* 400,-) en *Ridder op steigerend paard* (nr. 70, *f* 290,-), zie onder meer Canter 1918.

[614] *Centaur met draak vechtend*, 17 november 1917, voor *f* 77,-. bij kunsthandel C.M. van Gogh in Amsterdam.

jongeren' Van Konijnenburg, Jan Sluijters en Charley Toorop tot de enkelingen wier persoonlijkheid zo sterk was dat zij zich niet aan de tijdgeest konden onderwerpen.[615] Deze kunstenaars had zij met uitzondering van Vincent van Gogh, die het middelpunt van haar verzameling vormde, niet behandeld. Zij pasten immers niet in één van de door de tijdgeest gekleurde 'ismen' waarop haar ontwikkelingsmodel van de moderne kunst stoelde: van modern realisme en impressionisme, via neo-impressionisme en pointillisme, naar kubisme en als eindpunt het realisme der synthese. Kröller zocht, naar het voorbeeld van Bremmer, in kunstwerken vooral naar de emotionele reactie van de kunstenaar op een gegeven uit de werkelijkheid. Haar belangstelling voor Van Konijnenburg had zich, vermoedelijk vanwege diens niet aan de zichtbare werkelijkheid gebonden onderwerpskeuze en bijbehorende kunstopvatting, niet doorgezet.

Een andere verzamelaar in overtreffende trap, P.A. Regnault, kocht in de herfst van 1917 in korte tijd vier tekeningen van recente datum. Regnault volgde op dat moment met zijn collectie – op enkele aanwinsten van buitenlanders na, onder wie Theo van Rijsselberghe en Odilon Redon – de ontwikkelingen op het gebied van de Nederlandse kunst met aankopen van onder anderen Floris Arntzenius, W.A. Knip, Albert Roelofs, Isaac Israëls en de modernere Herman Gouwe, Jan Sluijters en Janus de Winter. In de jaren twintig en dertig, toen hij over meer geld beschikte, zou hij zijn verzameling uitbreiden met een keur aan voorbeelden van de internationale moderne kunst. In tegenstelling tot Helene Kröller kocht Regnault rechtstreeks bij Van Konijnenburg: eind september *Vita summa in mortem transcendit* voor *f* 1000,- [149]. Kort daarvoor had hij *Vlinder* verworven (cat. 128).[616] Na de tentoonstelling bij Kleykamp kocht hij *Egyptische landbouwer* en zijn pendant *Egyptische herder* samen na afdingen voor *f* 1500,- (cat. 126 en 127).

Regnault effende het pad naar het Stedelijk Museum in Amsterdam. Vanaf 1918 maaktende tekeningen van Van Konijnenburg daar deel uit van een bruikleen van 44 werken uit zijn collectie. Ze hingen toepasselijk naast de grote pastel waarin Redon blijk gaf van zijn bewondering voor Leonardo, *Hommage à Da Vinci*, eveneens een aankoop uit 1917.[617] Regnaults interesse in Van Konijnenburg was eenmalig. Hij zou nadien geen aankopen meer doen. De verffabrikant had uiteindelijk kritiek op de geringe kleurexpressie van zijn werk.[618]

CONSOLIDATIE VAN HET SUCCES

In het najaar van 1917 nam Van Konijnenburg voor het eerst weer deel aan tentoonstellingen van de verenigingen waarvan hij lid was, om te beginnen aan die van de Hollandsche Teeken-Maatschappij. Op aandringen van Albert Roelofs was hij in 1914 lid geworden van deze vereniging, die in 1876 was opgericht door onder anderen Hendrik

---

[615] Kröller-Müller 1925, 247.

[616] In de brief van W. van Konijnenburg aan P.A. Regnault, 27 september 1917, waarin de aankoop van *Vita summa in mortem transcendit* wordt besproken, wordt melding gemaakt van een eerder gekochte tekening. Dit moet *Vlinder* zijn. *Egyptische herder* en *Egyptische landbouwer* werden in november 1917 gekocht, W. van Konijnenburg aan P.A. Regnault, 25 november 1917, RKD, Archief P.A. Regnault. Zie voor de aankopen ook Roodenburg-Schadd 1995, 30-31.

[617] Roodenburg-Schadd 1995, 40. Zie ook Baard 1924; de nrs. 84-87 zijn de bruiklenen van Van Konijnenburg. *Hommage à Da Vinci,* ca. 1914, gekleurd krijt op karton, 145 x 63, Stedelijk Museum, Amsterdam, Roodenburg-Schadd 1995, nr. 51 (met afb.).

[618] Aan zijn vertrouweling, de kunstenaar Quirijn van Tiel, schreef Regnault naar aanleiding van Van Konijnenburgs dood op 2 april 1943 (RKD, Archief P.A. Regnault): 'Ik heb er zeer veel in kunnen bewonderen, zoäls b.v. zijn compositie, sterke lijn, de gedachte. Daarentegen heeft mij de kleur nooit kunnen boeien, behalve dan in enkele aquarellen zoäls b.v. in de Egyptische ploeger en herder van mij.' Zie ook Roodenburg-Schadd 1995, 31.

Willem Mesdag, Johannes Bosboom, Bernard Blommers, Albert Neuhuys, Jozef Israëls, Jacob en Willem Maris om de emancipatie van werken op papier te bevorderen.[619] Na het overlijden van enkele leden van het eerste uur, onder wie in 1914 Neuhuys en voorzitter Blommers, spande met name Roelofs zich in de vereniging te reanimeren door nieuwe leden te werven; onder hen behalve Van Konijnenburg ook Rik Roland Holst en Jan Toorop, die Roelofs wist te strikken het voorzitterschap op zich te nemen, zij het alleen in naam.[620] Bovendien werden in wisselende samenstelling vooruitstrevender kunstenaars, ook van andere takken van kunst dan de tekenkunst, uitgenodigd om deel te nemen aan de jaarlijkse tentoonstellingen, zoals Jan Sluijters, Leo Gestel en Kees Maks en de beeldhouwers Jan Altorf, Hildo Krop, Tjipke Visser en John Rädecker.

De 40ste tentoonstelling die in september 1917 te zien was in de zalen van Pulchri Studio, waaraan de vereniging van oudsher nauw gelieerd was, stond in het teken van de vernieuwing. Zij was door Roelofs en Van Konijnenburg ingericht.[621] Het affiche was ontworpen door Roland Holst, die de verjonging en vernieuwing van de maatschappij illustreerde met zijn beproefde groei-en-bloei-symboliek: in dit geval een wilg waarin zich andere planten nestelen.[622] Te zien was het werk van leden, onder wie Marius Bauer, Suze Robertson, Roland Holst en Thérèse Schwartze, en van genodigden, onder wie Jan Sluijters en William Degouves de Nuncques, de beeldhouwer Jan Altorf en de architecten Karel de Bazel en H.P. Berlage. Toorop stal de show met 23 nummers, hoofdzakelijk zijn katholieke tekenkunst. Van Van Konijnenburg waren er een getekende 'Figuur' en *Egyptische landbouwer* [44] te zien.[623]

Terwijl het buiten Den Haag bruiste van de activiteiten, met in 1915 de oprichting van de Hollandsche Kunstenaarskring, in 1916 De Anderen, Het Signaal en De Nieuwe Kring en in 1917 van De Sphinx, zoals gezegd De Branding, De Stijl en Nieuwe Wegen/Voie Libre, bracht deze tentoonstelling van gemiddeld vijftigjarigen in de hofstad een schokeffect te weeg: 'Den Haag is op stelten over de tent. van de Holl. Teeken Mij. De broeders Roelofs negeeren elkaar, en de oude heeren van Pulchri verslikken zich in hun borrels. Wat zijn ze daar nog weinig gewend. Maar 't zal toch te bezien staan of de oude pruiken eendere herhaling niet zullen weten te voorkomen. Zij hebben de meerderheid, maar wij zullen eens zien.'[624] Vooral dankzij Roelofs' inspanningen zou de nieuwe koers zich doorzetten.

Van Konijnenburg greep het lidmaatschap aan om te exposeren in een vertrouwde omgeving, terwijl hij zich in Maatschappij-verband kon positioneren te midden van de top van de Nederlandse moderne kunst. Zijn invloed op de drijvende kracht Roelofs, die hij in die jaren onder zijn hoede had genomen, verzekerde hem van een goede presentatie van zijn werk, te meer omdat hij Roelofs geregeld hielp bij het ophangen van de werken.

---

[619] Van Konijnenburg werd tijdens de algemene ledenvergadering van 19 februari 1914 als lid benoemd. Zie de notulen van deze vergadering, p. 26, GA Den Haag, Archief van de Hollandsche Teekenmaatschappij 1876-1922, toegangsnr. 60, inv.nr. 3: 'Notulen (getypt), 1902 April 10-1914 Februari 19'.

[620] Toorop was voorzitter van het bestuur, Albert Roelofs secretaris en Willy Sluiter penningmeester.

[621] MS Plasschaert 5, 1907-1927, september 1917; 'Toorop was uit Texel overgekomen om te zien hoe zijn werk op de Teeken Mij hing, welk hangen W.v. Konijnenburg voor hem gedaan had, op T's verzoek.'; MS Plasschaert 6, 1917-1926, 4 september 1917.

[622] 'De Holl. Teeken Mij in 1876 opgericht in den tijd van de typische vereering van 't Hollandsche landschap, aan haar heb ik in dit geval de wilg als symbool gegeven. Maar in de wilg nestelen zich dikwijls andere planten, en bloeiende soorten. De Holl Teeken Mij is bezig zich te vervormen, en, om te verjongen, uit haar groeit een ander groeisel, vanwaar de bloeiende wilg van mijn affiche. De wilg die exotische bloemen draagt.'; R.N. Roland Holst aan J. Greshoff, 22 augustus 1917, LM, inv.nr. R 645. Voor dit affiche zie Rijnders 1992, 48 en pl. VII.

[623] Nrs. 139 en 140, [Anon.], 'Hollandsche Teekenmaatschappij II', *NRC* 18 september 1917.

[624] R.N. Roland Holst aan J. Greshoff, 13 september 1917, LM, inv.nr. R 645.

De inzending van Van Konijnenburg voor de 41ste tentoonstelling in september 1918 was met *De kruisiging* (cat. 160) en tweemaal 'Vogels' waarmee *Kraanvogels* en *Witte kraanvogels* worden bedoeld eveneens bescheiden te noemen [155 en 156]. Hij had het affiche ontworpen, maar in de zalen werd de aandacht getrokken door tien tekeningen van Jan Toorop en twaalf van genodigde Johan Thorn Prikker. Toorops net voltooide *Dertiende Statie: Jezus wordt van het kruis genomen* hing op de ereplaats [157].[625] In de Haagsche Kunstkring waren tegelijkertijd in schril contrast met de behoudende keuze van de Teeken-Maatschappij staaltjes van ultramoderne kunst te zien.[626] Leden van De Branding als Gerlwh (Ger Ladage), Gits en Van Kuik toonden daar overwegend abstracte schilderijen en tekeningen te midden van het figuratief expressionisme van leden van Het Signaal, onder wie Henri le Fauconnier, Piet van Wijngaerdt en Charley Toorop, hetgeen Just Havelaar deed verzuchten: 'Het kan niet erger: dit zij onze laatste troost.'[627]

Aemulatio: rivalen in religieuze kunst

Van Konijnenburg en Toorop hebben elkaar goed gekend. Toorop woonde van 1899 tot 1904 in Katwijk en nam actief deel aan het Haagse kunstleven. Hoewel hij van 1904 tot 1908 in Amsterdam en van 1908 tot 1916 in Nijmegen woonde, was hij regelmatig in Den Haag te vinden. Er zijn echter geen aanwijzingen dat hun gedeelde interesse verder ging dan het terrein waarop zij beiden werkzaam waren. Zij hadden beiden hun eigen kring van vrienden, verzamelaars en volgelingen, die elkaar, zoals eerder ter sprake kwam, deels overlapten. Had de omarming door het katholieke milieu in Nijmegen Toorop enigszins aan het zicht onttrokken, zijn komst naar Den Haag in oktober 1917[628] moet de concurrentie sterker voelbaar hebben gemaakt.

Van Konijnenburg en Toorop hadden waardering voor elkaars werk. In zijn bijdrage aan het Haagse maandblad *Levende Kunst* van mei 1918 gaf Van Konijnenburg daarvan publiekelijk blijk. Het was de enige keer dat hij een artikel schreef over een levende kunstenaar. Ook wijzen aantekeningen van Plasschaert als 'Na den eten Toorop W.v.K en ik naar v. K's huis in de Riebeekstraat. We zagen 't portret van Peter Spaan, wat T. trof', in die richting.[629] In *Levende Kunst* greep Van Konijnenburg de gelegenheid aan om Toorop, die op dat moment in het Diaconessenziekenhuis in Amsterdam lag om behandeld te worden aan een spieraandoening ten gevolge van zijn syfilus,[630] te omarmen als een van de verheven priesters van de heilige eredienst van de kunst: 'Het kunstenaarschap van Toorop werd in het aesthetisch leven een priesterlijk zijn. Een hoog bestaan voorwaar!'[631] Vervolgens modelleerde hij diens artistieke ontwikkeling naar de zijne. Toorop had het impressionisme overwonnen: 'Hij was een der hoofdleiders, die juist door zijn stijl, het impressionisme in het idealisme deed verkeeren en de kunst naar hooger volmaking, naar

[625] V. 1918, 358.

[626] Voor deze tentoonstelling die liep van 16 september tot 15 oktober 1918 zie Brinkman 1991, 23-25, 132-133; Lighthart 1992, 37-38.

[627] J. H. [Just Havelaar], 'Ultra moderne kunst in den Haagschen Kunstkring', *Elsevier's Geïllustreerd Maandschrift* 28 deel 56 (1918), 360.

[628] Toorop verliet Nijmegen in de zomer van 1916, zijn echtgenote Annie Toorop-Hall vertrok gelijktijdig voor meer dan een jaar naar Engeland. Totdat zij zich in oktober 1917 beiden in Den Haag vestigden had Toorop geen vaste verblijfplaats. Hij logeerde bij vrienden of in een zomerhuisje, Van Wezel 2001, 60.

[629] MS Plasschaert 6, 1917-1926, 4 september 1917.

[630] Van Wezel 2001, 60.

[631] Van Konijnenburg 1918, 87.

voltooiing in de idee voerde.'[632] In feite was Toorops ontwikkeling veel minder lineair dan Van Konijnenburg het voorstelde: realisme en idealisme wisselden elkaar voortdurend af.[633]

Kenmerk van het idealisme, stelde hij, was dat er een bron van inspiratie aan ten grondslag lag. Van deze inspiratie was Toorop na zijn bekering tot het katholicisme ruimschoots voorzien. Daarbij was hem, volgens Van Konijnenburg, de neoplatoonse mystiek niet vreemd. Griekse mystiek en katholicisme gingen immers samen: 'De verheven Christelijke leer, het Katholicisme, houdt verband met de Grieksche levenskunst (wijsbegeerte). Een van de takken van den goddelijken boom die Plotinos plantte, groeide over Europa. De Grieksche mystiek beïnvloedde de Europeesche cultuur. De mogelijkheid bestaat, dat ook de Katholieke mystiek tot nieuwe geboorte aanleiding geeft, en de gronden, welke de drijvende kracht van dit geloof zijn, de noodzakelijke bestaansfactor voor elke levenskunst blijken.'[634] Toorops motieven hadden een 'algemeenen diepen zin'. Ook wat de uitwerking betrof, voldeed hij aan de drie-eenheid die Van Konijnenburg eiste: materiaal, mathematische figuur en voorstelling waren harmonisch op elkaar afgestemd.[635] Hem stonden vermoedelijk Toorops veertien kruiswegstaties voor de Sint-Bernulphuskerk in Oosterbeek voor ogen, die in december te zien zouden zijn bij Kleykamp op de eretentoonstelling ter gelegenheid van Toorops zestigste verjaardag [157].

Nu Van Konijnenburg meer tentoonstelde, zich steeds meer op de tekenkunst richtte en, als niet-gelovige, ook religieuze thema's oppakte, werden hij en Toorop in toenemende mate rivalen van elkaar. Binnenskamers uitten ze kritiek op elkaars werk en betichtten ze elkaar van naäperij.[636] De openbare argumentatie lieten ze aan anderen over. Zo had Toorop aanmerkingen op de compositie van *Zacharia* uit 1921.[637] Toen Plasschaert onthulde dat Toorop *De Pelgrim* uit wedijver met *Zacharia* had gemaakt, werd dat door Toorop tegengesproken [158 en 178].[638] Die wedijver vond hij 'koddig verzonnen'.[639] Geruchten over Toorops 'afkijken' werden gevoed door Van Konijnenburg. Zo noteerde Plasschaert uit diens mond dat 'Toorop (in zijn Piëta) hem zijn compositie ontfutseld had van zijn kruisiging'.[640]

Hoe ingesleten de gevoelens van onderlinge rivaliteit waren, blijkt uit een opmerking van Netty van Konijnenburg in 1961 – Toorop was toen al meer dan dertig jaar dood, Van

---

[632] Ibidem, 88.

[633] Van Wezel 2006, passim.

[634] Van Konijnenburg 1918, 97.

[635] 'Niet alleen de voorstelling, het motief, ook de twee andere factoren, die het kunstwerk samenstellen, n.l. de stof (kleur) en het mathematische zullen om concreet, om beeldend te worden, zich in een bijzonder geval van het algemeene stellen.'; Ibidem.

[636] Zo uitte Toorop zijn bedenkingen tegen Plasschaert over Van Konijnenburgs affichekunst. 'Hij [Toorop] wijzigt bij Lankhout zijn affiche voor Pandorra v. V. Schendel, en zegt dat de aff.s v. W.v. Konijnenb. en van Roland Holst goed voor de kamer zijn; de zijne voor de straat, waar ze hooren.'; MS Plasschaert 6, 1917-1926, 4 november 1917.

[637] 'Ik vind de profeet zelf en de architectuur op de achtergrond heel goed. Ook het gedeelte rechts van de profeet heeft hij groot weten te houden; daarin zit een eenheid, in die duivelenkamp. Maar links... daar heeft hij echt geen raad mee geweten, dat is klein; te kriebelig en te vol, zodat het geheel van de tekening niet in evenwicht gehouden is; het linker deel valt in parten uiteen.'; typoscript van een manuscript van een bundel interviews van Toorop-biografe F. van den Oudendijk Pieterse, 1924-1925. Manuscript en typoscript bevinden zich in haar nalatenschap.

[638] [A.] Plasschaert, 'Schilderkunst-Kroniek', *De Amsterdammer* 4 juni 1921. In 1922 zou hij dit herhalen in *De Amsterdammer* van 25 februari 1922 en in 1925 in zijn monografie over Toorop, Plasschaert 1925, 18.

[639] Toorop zei daarover: 'Die grote figuur heb ik al veel vroeger opgezet in Domburg. Hij groeide langzaam – zoals al mijn vrije werken – tot de "Pelgrim", die nu toevallig voltooid is in hetzelfde jaar als van Konijnenburg's "Zacharia" verscheen.'; typoscript van een bundel met interviews met Toorop-van F. van den Oudendijk Pieterse, 1924-1925, zie noot 153.

[640] MS Plasschaert 6, 1917-1926, 6 december 1923.

Konijnenburg bijna twintig – tegen een journalist van *Panorama*, dat Toorop zijn stijl deels ontleend had aan Van Konijnenburg.[641]

De rivaliteit betrof niet zozeer de stijl – de vlakverdeling van Toorop is gebaseerd op eenvoudiger mathematische figuren en patronen dan die van Van Konijnenburg, waardoor heel andere composities ontstaan [157] – en ook niet de religieuze motieven – bij Toorop overwegend gestoeld op de rooms-katholieke geloofsbelevenis en bij Van Konijnenburg vooral gefocust op het lijden en sterven van Christus –, ze betrof vooral de reputatie.

In de vriendenkring had Van Konijnenburg al bewezen de betere tekenaar te zijn. Toen Toorop, volgens Tjieke Roelofs eens opperde dat een aquarel niet te kopiëren was door de toevalligheden van het wassen, had Van Konijnenburg gewed dat hij er een van Toorop kon kopiëren.[642] Toen hij Toorop na enige tijd zijn aquarel teruggaf met de mededeling dat het hem niet was gelukt deze te kopiëren, had deze eerst niet in de gaten dat hij de kopie had teruggekregen.[643]

Buiten de eigen aanhang had Van Konijnenburg nog heel wat op Toorop in te halen. De tien jaar oudere kunstenaar genoot sinds jaar en dag internationaal waardering en kon in Nederland in alle sectoren van de kunstwereld op een enthousiaste aanhang rekenen. De rivaliteit werd toegespitst op de vraag wie de betere kunstenaar was. Plasschaert had daarmee al in 1912 een begin gemaakt, toen hij in zijn bespreking van de tentoonstelling bij Miedema Van Konijnenburg aanwees als de betere tekenaar.[644] In 1922 riep hij op om *De Pelgrim* naast *Zacharia* (inmiddels in het Stedelijk Museum in Amsterdam) te hangen om beide werken met elkaar te kunnen vergelijken.[645]

In 1919 eiste Van Konijnenburg op de 42ste tentoonstelling van de Hollandsche Teeken-Maatschappij de plaats naast Toorop voor zichzelf op.[646] Op de ereplaats hing nu pontificaal *De afneming van het kruis* die hij pas had voltooid [159-170].[647] Vermoedelijk stuurde Van Konijnenburg aan op een vergelijking. Het moet voor hem van belang zijn geweest om in de zalen van Pulchri naast Toorop overeind te blijven en mogelijk hem te overtreffen.

Toorop was in Pulchri vertegenwoordigd met een groep van elf tekeningen uit zijn oeuvre onder meer *De drie bruiden*, *De Oosterlanders. De Opstandige* en *De Geloovende*, *De peinzende Madonna*, *Narcissus poeticus* en *De Zelfopoffering*, dat aan Van Konijnenburg was opgedragen [171-176]. Van Konijnenburgs stelde daar naast *De afneming van het kruis* twee reeksen van nieuwe grote krijttekeningen van hetzelfde formaat tegenover: *Dans der*

---

641 'Toorop ontleende zijn stijl voor een deel aan het werk van mijn man.'; Netty van Konijnenburg geciteerd naar Hoffman 1961, 32.

642 Onderlinge rivaliteit is een bekend motief in de kunstenaarsbiografie, zie Kris en Kurz 1934/1979, 97, 120-123. Om de superioriteit van de ene kunstenaar te bevestigen, dient de rivaal bij voorkeur op diens terrein te worden verslagen.

643 'Toen we op een avond met Toorop bij Van Konijnenburg waren gaf die hem de aquarel terug. Zeggend dat Toorop gelijk had gehad, hij zag er geen kans toe. Maar het was niet het origineel maar de copie. Dat geloofde Toorop eerst niet, 't origineel werd er bij gehaald en hij kon er zelf niet meer uit wijs worden.'; Tjieke Roelofs-Bleckmann in *Albert Roelofs* 1951, 40.

644 'Wellicht is er op het oogenblik in Holland (Toorop zelfs niet uitgezonderd) geen beeldend kunstenaar die zoo bekorend, zoo eenvoudig, en toch zoo vol lichtwankeling, figuren en gedierte kan teekenen.'; Plasschaert 1912a. Hij zou dit onder meer herhalen in een bespreking van een tentoonstelling van Karel de Nerée tot Babberich, *De Amsterdammer* 8 juni 1913.

645 [A.] Plasschaert, 'Schilderkunst-Kroniek', *De Amsterdammer* 25 februari 1922.

646 Zie tentoonstellingscatalogus *42ste Tentoonstelling Hollandsche Teeken-Maatschappij,* Den Haag (Pulchri Studio) september 1919, p. 24 (Van Konijnenburg) en pp. 38-39 (Jan Toorop).

647 Plasschaert schreef in zijn bespreking in *Het Vaderland* van 19 september dat *De afneming van het kruis* op de ereplaats van de tentoonstelling hing.

jonkheid, *Rituele dans*, *De dans van het noodlot (Praedestinatie)*, *Krijgsdans*, *Heksendans* en *Fatalisme*, die elk circa 120 bij 90 cm meten, en vijf anatomische studies uit 1918, elk circa 100 bij 70 cm. Met de anatomische tekeningen bevestigde hij niet alleen zijn band met Leonardo, maar demonstreerde hij ook zijn kennis van de bouw van het menselijk lichaam. Sommigen, onder wie Plasschaert, hadden naar aanleiding van de werken die bij Kleykamp te zien waren geweest, kritiek gehad op het feit dat hij lichaamsdelen soms proportioneel incorrect weergaf. Dat was met opzet gebeurd, zo bleek nu.[648]

Door deze directe confrontatie kwamen de overeenkomsten en de verschillen tussen Van Konijnenburg en Toorop duidelijk naar voren. Zij bouwden hun composities op vanuit het midden van het beeldvlak; de symmetrie van de voorstelling, met name in de werken van Toorop, versterkte de nadruk op het midden. Het verschil in lijnvoering en kleur gaf reliëf aan de vergelijking die al eerder was gemaakt tussen Van Konijnenburg en Toorop. Volgens Plasschaert was Van Konijnenburg de intellectuele romanticus en Toorop de 'romanticus van het gevoel'. Wat hun portretten betrof, was Toorop de psychisch realist, Van Konijnenburg de idealist. Werd Toorop beïnvloed door de 'primitieven', waarmee Plasschaert de Vlaamse primitieven bedoelde; Van Konijnenburg was meer een 'modern renaissancist'.[649] Plasschaert presenteerde hen als tegenpolen. Anderen zouden dit overnemen en hoewel ze soms andere woorden gebruiken, komt bij vergelijking Toorop als gevoelskunstenaar naar voren en Van Konijnenburg als verstandskunstenaar. Zo noemde Just Havelaar na het zien van Toorops *Madonna* en Van Konijnenburgs *De kruisiging* (vermoedelijk cat. 160) op de 44ste tentoonstelling van de Teeken-Maatschappij in 1921 Toorop 'meer vrouwelijk en kinderlijk' en Van Konijnenburg 'de aesthetische intellectueel'.[650] De tegenstelling Toorop-Van Konijnenburg werd ook in latere kunsthistorische literatuur aangezet, waarbij karaktereigenschappen naar voren werden gehaald om het verschil in stijl van de werken te verklaren.[651]

De 42ste tentoonstelling moet een verpletterende indruk hebben gemaakt, te meer omdat Van Konijnenburg elk van beide reeksen had voorzien van identieke eikenhouten lijsten naar eigen ontwerp. Kok had de verleiding niet kunnen weerstaan en alle werken gekocht op *Fatalisme* na.[652] Misschien was iemand hem bij dat laatste werk voor geweest, maar waarschijnlijker is dat hij het vanwege de schetsmatiger opzet en de ongewoon felle roze en gele kleuraccenten uit de toon vond vallen bij de rest van de reeks. De tentoonstelling versterkte Van Konijnenburgs reputatie. Plasschaert presenteerde de tentoonstelling als het

---

[648] 'Zoo kunnen figuren van Konijnenburg veel te korte armen hebben – terwijl het toch belachelijk zou zijn, dat bij zulk een vormbeheerschend kunstenaar aan onkunde te wijten. […] Men beschouwe deze studies eens aandachtig', zo maande Gerard Knuttel zijn lezers, 'voor men de "Dansen" gispe over, wat men fouten zou willen noemen. Men begrijpt toch wel dat, wie dit kan, en wie dit heeft willen doen, genoeg respect en genoeg macht bezit voor de vormen.'; Knuttel 1920a, 1.

[649] Plasschaert in een lezing voor de Rotterdamse vereniging Voor de kunst over het portret, geciteerd naar [Anon.], 'Voor de Kunst. Het portret', *NRC* 7 mei 1919. De vergelijking van Toorop als romanticus van het gevoel en Van Konijnenburg van het intellect zou Plasschaert meermaals maken, onder meer Plasschaert 1923b.

[650] Havelaar 1921.

[651] Onder anderen door Bram Hammacher: 'Konijnenburg ten opzichte van Toorop: aristocratische teruggetrokkenheid en beperking tegenover patriarchale gemeenzaamheid. Deze tegenstelling typeert ook het werk.'; Hammacher 1936, 495.

[652] 'Hij is thans ook eigenaar van de werken, die aanleiding tot dit artikel waren.'; Knuttel 1920a, 6. Op *Fatalisme* na, de tekening die, zoals Knuttel zou opmerken, 'toch tegenover het abstracte generaliseeren van de andere teekeningen uit den toon valt'. Dat afb. 213 en de door Knuttel beschreven 'Fatalisme' dezelfde tekeningen zijn, blijkt niet alleen uit het formaat en de lijst (dezelfde als die Van Konijnenburg ontwierp voor de vijf andere), maar ook uit Knuttels beschrijving van de kleuren: 'Deze teekening heeft meer kleur, rose en geel, in de kleren der menschen', p. 4.

doorslaggevende bewijs van diens artistieke capaciteiten en zijn band met de meesters van weleer: 'Ik meen zuiver de waarheid neer te schrijven als ik zeg, dat deze Teeken-maatschappij, en hare tentoonstelling, een openbaar welslagen beduidt voor Willem van Konijnenburg. Het is voor hem een succes, en een, dat hij, dit succes, in geen enkelen zin heeft gestolen. Hij zond een twaalftal groote tekeningen in, waaronder vijf groote anatomische studies. Deze studies zijn zóó, dat ze tegenstanders van den schilder overtuigen van zijn kunnen. Zij moeten erkennen, dat deze werken groot zijn, van kleur rijk en vol krachtigen vorm. Ik ken inderdaad weinigen, die zoozeer als een oud meester zulke opgave kunnen oplossen.'[653] Met deze woorden sloot hij zijn twaalfjarige inspanning af anderen van Van Konijnenburgs belang te overtuigen, in de terechte veronderstelling dat na deze tentoonstelling het pleit in het voordeel van zijn vriend was beslecht. Gerard Knuttel, die na Kleykamp nog zijn bedenkingen had gehad tegen het werk, omdat hij het te eclectisch vond waardoor de eigenheid ontbrak,[654] was een van de eersten die na het zien van de tentoonstelling bij Pulchri overstag gingen: 'Doch nu zinken al deze bedenkingen terug tegenover het triompheerende bewustzijn, voor het werk van een groot kunstenaar te staan, van wien men slechts te accepteeren heeft, hoogstens van niet begrijpen zou kunnen spreken. Nu mij deze tentoonstelling het groote vertrouwen in de oprechtheid, de ernst en het kunnen van deze kunstenaar gegeven heeft, spreken mij ook de oudere werken anders toe.'[655]

In Knuttel, wiens vader Van Konijnenburg kende uit zijn *Spectator*-verleden, diende zich een trouwe bewonderaar aan uit een ander segment van de Nederlandse kunstwereld. Knuttel was verantwoordelijk voor de eerste museale aankoop van werk van Van Konijnenburg kort na de tentoonstelling bij de Teeken-Maatschappij: de geschilderde ontwerpen voor de affiches voor Fop Smit & Co.[656] Hij was van 1919 tot 1941 werkzaam bij de afdeling Moderne Kunst van het Gemeentemuseum in Den Haag, tot 1923 als wetenschappelijk assistent en daarna als conservator. In 1941 volgde hij Hendrik Enno van Gelder op als directeur.[657] Met steun van Van Gelder zou Knuttel Van Konijnenburg binnenloodsen in de Haagse museumzalen, in eerste instantie in de provisorische onderkomens van het Gemeentemuseum voor Moderne Kunst in het gebouw van het Panorama Mesdag aan de Zeestraat, en vanaf 1935 op prominente plaatsen in de zalen van de afdeling Moderne Kunst in het nieuwe museumgebouw van Berlage.

Van Konijnenburgs betrokkenheid bij de Teeken-Maatschappij moet veel van zijn glans verloren hebben toen Albert Roelofs op oudejaarsavond 1920 onverwacht overleed. 'Het verlies van Albert is voor ons een groot verlies. Ik heb zeer veel van Albert gehouden van

---

[653] Plasschaert 1919a.

[654] 'Eerst in de laatste jaren is men meer werk van Konijnenburg gaan zien. Lang heeft men niet geweten, wat men aan hem had. Zijn werk was altijd zeer eigenaardig, het verraste steeds. Maar men vond er ook steeds herinneringen in aan oude meesters en stijlen. Egyptisch, Lionardo, primitief, Indisch, Oud-Duitsch, men kon van al die invloeden de sporen vinden, dikwijls sterk, te sterk zelfs. Zoo heeft men zich steeds weer mogen afvragen: wat is Konijnenburg zelf? Zeker is hij een onvermoeibaar zoekende; maar zoekt hij niet te veel buiten zichzelf, in plaats van in zichzelf te zoeken? Nog de tentoonstelling van zijn werk bij Kleijkamp was in dat opzicht niet bevredigend […].'; Knuttel 1920a, 4.

[655] Ibidem. Die oudere werken had Knuttel bij Kok gezien (p. 6).

[656] In 1920 verwierf het Gemeentemuseum voor Moderne Kunst acht geschilderde en getekende ontwerpen voor affiches, waarvan vijf door aankoop en drie door schenking, Knuttel 1920b. Het zijn ontwerpen voor de affiches voor Fop Smit & Co. (cat. 21-25), Quaker Oats (cat. 26) en de Internationale Landbouwtentoonstelling in 1913 (cat. 84 en 85).

[657] Gerard Knuttel verliet de gemeentelijke dienst op 1 maart 1948. Zie voor Knuttel en het Gemeentemuseum Janssen 1997, passim.

zijn persoon en van zijn groot talent. Hoe zouden ook deze zaken te scheiden zijn?', vertrouwde hij Frans Smissaert toe.[658] De 44ste tentoonstelling in 1921 stond in het teken van Roelofs, van wie 22 werken te zien waren. Van Konijnenburg had zorg gedragen voor de inrichting en waarschijnlijk ook voor de selectie van kunstenaars.[659] Toen in januari 1922 de al vele jaren daarvoor overleden 'leden-oprichters' vervangen werden door 'nieuwe leden oprichters', nam Van Konijnenburg de plaats over van de in 1910 gestorven Willem Maris. Jozef Israëls werd bij die gelegenheid opgevolgd door zijn zoon Isaac, Hendrik Willem Mesdag door Jan Toorop, Albert Neuhuys door Hendrik Haverman en Bernard Blommers door Willy Sluiter.[660] Deze keuze laat zien dat men binnen de Teeken-Maatschappij in 1922 evenmin als in 1914 naar radicale vernieuwing streefde. Van Konijnenburg bleef bestuurslid van de Hollandsche Teeken-Maatschappij tot ze in 1938 werd opgeheven.

WENDINGEN

Een direct gevolg van Van Konijnenburgs inzet voor de Teeken-Maatschappij was dat hij bevriend raakte met Rik Roland Holst. Ter bevestiging van zijn waardering tekende Van Konijnenburg diens portret, dat hij voorzag van zijn exclusieve keurmerk 'artifex divini sacerdos', nummer vijf in de rij [177]. Roland Holst kende het werk van Van Konijnenburg al langer, maar had er, nadat hij het in 1890 had afgekraakt, weinig meer van gezien. In 1917 was het werk van Van Konijnenburg hem opnieuw – nu positief – opgevallen op de 40ste tentoonstelling van de Hollandsche Teeken-Maatschappij. Hij waardeerde Van Konijnenburg bovendien als kunstenaar: ''t Is een echte Toovenaar, als virtuoos nog veel sterker dan Toorop'.[661] Roland Holst zag zich op den duur op Van Konijnenburg aangewezen: 'Wij verschillen in zéér veel, maar hebben meen ik beiden 't gevoel, dat gezien de toestand in 't land wij op elkaar zijn aangewezen […]'.[662] Datzelfde moet voor Van Konijnenburg hebben gegolden.

Roland Holst bracht Van Konijnenburg in contact met de kring van kunstenaars rond het tijdschrift *Wendingen. Maandblad voor Bouwen en Sieren*, het huisorgaan van het Amsterdamse genootschap Architectura et Amicitia, dat de honger stilde naar fraaie visuele informatie over vormgeving op allerlei terrein: bouwkunst, beeldhouwkunst, schilderkunst, grafiek, toegepaste kunst, danskunst, interieurkunst, theater, kostuumontwerpen, niet-westerse kunst, maar ook kunstvormen van de natuur als kristallen en schelpen. Roland Holst, die samen met kunstnijveraar Matthieu Lauweriks en de architecten Piet Kramer, Henri van Anrooy, Evert Kuipers, Cornelis Blaauw, M.J. Granpré Molière en P.H. Endt, in 1918 deel uitmaakte van de redactie van *Wendingen*, had de redactie-secretaris Hendrik Wijdeveld in september 1918 opmerkzaam gemaakt op Van Konijnenburg als geschikte ontwerper voor het omslag van het Toorop-nummer dat in december zou worden uitgebracht.[663] Deze opdracht markeert het einde van Van Konijnenburgs isolement binnen

---

[658] W. van Konijnenburg aan F. Smissaert, 17 januari 1921, Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet.

[659] Van de 12 genodigden waren uit de bevriende leerlingenkring van Van Konijnenburg gerekruteerd: Jan Apol, David Bautz, Willem van den Berg, Theo Goedvriend en Herman Mees, wat hem op kritiek van Just Havelaar kwam te staan, Just Havelaar, 'Hollandsche Teekenmaatschappij', *Het Vaderland* 12 september 1921.

[660] GA Den Haag, Archief van de Hollandsche Teekenmaatschappij 1876-1922, toegangsnr. 60, inv.nr. 5 'Ingekomen en uitgegane stukken 1913 juni-1922 februari 23'.

[661] R.N. Roland Holst aan M. Elout-Drabbe, niet gedateerd [4 november 1921], KB, 135K28.

[662] R.N. Roland Holst aan M. Elout-Drabbe, niet gedateerd, KB, 135K28.

[663] R.N. Roland Holst aan H.Th. Wijdeveld, 19 september 1918, NAi, Rotterdam, archief H.Th. Wijdeveld, inv.nr. NAI:WIJD B.28.7.

Den Haag. In de volgende jaren zou Van Konijnenburg zijn band met de *Wendingen*groep versterken.

Voorbeelden van welke gevolgen het succes van de tentoonstellingen bij Kleykamp in 1917 en bij de Hollandsche Teeken-Maatschappij in 1919 had voor het verloop van Van Konijnenburgs carrière, zijn er legio. Zo werd, toen na afloop van de Eerste Wereldoorlog het internationale kunstverkeer weer op gang kwam, zijn deelname aan tentoonstellingen van Nederlandse moderne kunst in het buitenland een vanzelfsprekendheid: in augustus 1918 beginnend in de Freie Secession in Berlijn, met als hoogtepunten in 1920-1921 de reizende tentoonstelling *Exhibition of Modern Dutch Art*, die in juni van start ging in de Public Art Galleries te Brighton en op verschillende plaatsen in Engeland te zien zou zijn, onder meer in de Public Art Gallery in Sunderland en in de Whitechapel Art Gallery in Londen, en in 1926 de *Exposition hollandaise. Tableaux, aquarelles, dessins* in het Musée du Jeu de Paume in Parijs.[664] Vanaf 1928 was hij tot het uitbreken van de Tweede Wereldoorlog te zien op elke Biennale in Venetië. In eigen land had hij in de periode 1921 tot en met 1928, waarna hij zijn werk om verderop besproken redenen nauwelijk meer in Nederland tentoonstelde, bijna jaarlijks een eenmanstentoonstelling.

Op verschillende terreinen werd ook buiten Den Haag een beroep gedaan op zijn deskundigheid, een bewijs van het feit dat hij als gezaghebbend werd beschouwd. In 1918 werd hem, volgens Plasschaert, een hoogleraarschap aan de Rijksakademie van Beeldende Kunsten te Amsterdam aangeboden, wat hij weigerde.[665] Derkinderen zou er dat jaar in slagen de benoeming van vier hoogleraren, onder wie Roland Holst voor kunstgeschiedenis, en twee lectoren rond te krijgen.[666] Dat hij Van Konijnenburg als een van de kandidaten op het oog heeft gehad, is niet uit andere bron bekend. Derkinderen had Van Konijnenburg in 1916 beter leren kennen, toen zij beiden deel uitmaakten van de jury voor het ontwerp voor het ruiterstandbeeld van stadhouder Willem III in Breda. Dat hij Van Konijnenburgs oordeel waardeerde, blijkt uit het feit dat hij hem in 1919 uitnodigde zitting te nemen in de jury van de Prix de Rome Schilderkunst. Deze door Lodewijk Napoleon ingestelde 'wedkamp' voor een staatsbeurs voor een verblijf in het buitenland (in eerste instantie Italië) werd door de Rijksakademie georganiseerd op het terrein van kunst dat aansloot bij Van Konijnenburgs specialisme: het figuurstuk, zij het dat het hier vooral ging om historieschilderkunst en de waarborging van 'de meest eerbiedwaardige tradities onzer beschaving', terwijl Van Konijnenburg traditie aan vernieuwing paarde.[667] In totaal zou hij negen keer zitting hebben

[664] In de loop van de jaren twintig en dertig nam hij bovendien deel aan tentoonstellingen in New York, Parijs, en Madrid, Kopenhagen, Potsdam, Brussel, Wenen, München en Sydney, zie 'Tentoonstellingen'.

[665] MS Plasschaert 6, 1917-1926, oktober 1918.

[666] Tibbe 1994, 275-276.

[667] 'Zij [de kandidaten] krijgen in den wedstrijd een werk te maken, waarvan het onderwerp zooveel mogelijk aan de klassieke oudheid of aan de Heilige Schrift ontleend is.' […] 'Zij [de Prix-de-Rome] bedoelde een schoon verband te leggen tusschen de behoeften van het maatschappelijk, openbare leven, en de kunst; zij wilde tevens de kunst, de poëzie des levens, beschutten tegen de bedreiging van vak-baatzucht en bekrompenheid en levend houden de tradities, die slechts tot onze groote schade verloren zouden worden.' Derkinderen 1922, 36-37. In 1919, toen Van Konijnenburg met Derkinderen (voorzitter) en een andere hoogleraar van de Rijksakademie, N. van der Waay (secretaris), samen met Jan Sluijters en Lizzy Ansingh deel uitmaakte van de jury, werd er geen gouden medaille uitgereikt, waaraan een beurs was verbonden voor een studieverblijf van maximaal vier jaar in het buitenland, bij voorkeur Italië, en ook kwam geen tweede prijs, de zilvereren 'eerepenning'. De jury oordeelde dat de werken op 'het niveau der bekwaamheid' achterbleven bij die van de vorige eindkamp en dat ze alle van hetzelfde lage niveau waren. Juryrapport, 14 oktober 1919, Rijksarchief in Noord-Holland, Archief van de Rijksakademie van Beeldende Kunsten, toegangsnr. 90, inv.nr. 226b. Zie voor de Prix de Rome Van Leeuwen 1985.

in een jury van de Prix de Rome.[668] In 1924 deed Derkinderen een laatste poging Van Konijnenburg bij het academieonderwijs te betrekken. In november beval hij hem in een brief aan de Commissie van Toezicht van de academie naast Jan Veth en Roland Holst aan als zijn opvolger in de functie van hoogleraar: 'Ik denk hier byv. aan een man als W. van Konynenburg, die als kunstenaar algemeen erkende verdiensten bezit. Hy is bovendien een uitmuntend anatoom en zeer gevoelig voor het groote moderne vraagstuk der: proportieleer. Hij is bovendien, zooals ik mocht ondervinden, een zeer bezonnen man en zou zeker een sieraad der Academie zyn.'[669] In volgorde van zijn voorkeur waren de kandidaten: Van Konijnenburg, Jan Veth en Roland Holst. De laatste zou Derkinderen opvolgen.
Ook andere instellingen deden niet tevergeefs een beroep op Van Konijnenburg. Zo was hij vanaf 1920 meermaals lid van de jury die de driejaarlijkse wedstrijden historieschilderkunst organiseerde voor het legaat van Vrouwe Vigelius, dat werd beheerd door de Academie van Beeldende Kunsten in Den Haag.[670] In datzelfde jaar werd hij gevraagd de prijsvraag voor nieuwe postzegelontwerpen ter vervanging van de frankeerzegels uit 1898 mee te beoordelen.[671] Een paar jaar later zou hij zelf postzegels ontwerpen [211 en 213].

Eveneens in 1920 – hij was toen 52 jaar oud – kreeg hij opdrachten voor monumentale kunstwerken: een wandtekening voor het nieuwe stadhuis van Rotterdam en een wandschildering voor de nieuwe bibliotheek in de Maasstad. Zij markeren, zoals in het volgende hoofdstuk zal worden besproken, het begin van een bloeiende carrière als monumentaal kunstenaar in de jaren twintig en dertig.

BESLUIT

Aan wiens inzet Van Konijnenburgs doorbraak te danken was, is duidelijk. Kasper Niehaus verwoordde in 1925 de gedachten van velen toen hij Plasschaert naar voren haalde als iemand die 'dapper voor het doordringen van Van Konijnenburg's werk gestreden en tenslotte overwonnen heeft'.[672] Plasschaert had zich in de periode 1907-1919 als geen ander ingezet om Van Konijnenburg voor het voetlicht te halen. Hij had zijn kennis van de kunstwereld in dienst gesteld van het strategisch promoten van het werk van zijn vriend. Hij had hem geïntroduceerd in zijn kring van kunsthandelaren. Af en toe had hij gesommeerd tentoonstellingen van het werk van zijn protégé te organiseren. Bovendien bracht hij tentoonstellingen van diens werk onder de aandacht van zijn lezers, waarbij hij zich meestal lovend uitte over het geëxposeerde. Als hij zich kritisch over een werk uitliet, was hij kritisch op details, nooit op de aard van Van Konijnenburgs kunst.

De belangstelling van Kok had Van Konijnenburg in staat gesteld in relatieve rust te werken. Of dit een zegen was, valt achteraf te bezien. Hij kon zich dankzij Koks financiële

---

[668] De Prix de Rome Schilderkunst van 1925 en 1931; herdoopt in Prix de Rome Vrije schilderkunst 1934, 1938 en 1942; de Prix de Rome Monumentale en versierende schilderkunst van 1932, 1936, 1940.

[669] A. Derkinderen aan de Commissie van Toezicht, 22 november 1924, Rijksarchief in Noord-Holland, Archief van de Rijksakademie van Beeldende Kunsten, toegangsnr. 90, inv.nr. 102. Zie voor de opvolgingskwestie Tibbe 1994, 280.

[670] Het legaat van J.N. Vigelius-Varkevisser was bestemd voor een driejaarlijkse wedstrijd onder jeugdige kunstenaars met prijzen van 100 en 300 gulden en eens in de negen jaar een prijs van 1000 gulden, zie [Anon.], 'Prijsvraag Legaat Vrouwe Vigelius', *Het Vaderland* 10 oktober 1941.

[671] Andere juryleden waren onder anderen de architect Karel de Bazel, de algemeen secretaris van het Hoofdbestuur der PTT in Den Haag Jean François van Royen en de voorzitter van de Vereeniging tot Bevordering der Grafische Kunst Jaap Veldheer. Michel de Klerk, Matthieu Lauweriks, Chris Lebeau, Sjoerd de Roos en Jan Toorop werden uitgenodigd een of twee ontwerpen te maken; de rest van de Nederlandse kunstenaars kon meedingen in een openbare prijsvraag, [Anon.], Postzegel-prijsvraag', *NRC* 15 september 1920.

[672] Niehaus 1925a, 83.

steun de luxe veroorloven zich te onthouden van actieve deelname aan het kunstverkeer. De exclusiviteit die hij koesterde en waaraan hij zijn reputatie ontleende, hield zijn productie laag. Dat Kok veel van het werk kocht, soms nog voordat het klaar was, had tot gevolg dat zijn werk bij slechts een kleine groep bekend raakte.

Na zijn antimodernistische tournee in 1912-1913 onttrok Van Konijnenburg zich aan een actieve dialoog met hetgeen om hem heen gebeurde op kunstgebied, in een fase waarin hij zijn denkbeelden over kunst nog aan het formuleren was. Toen hij zich uiteindelijk in 1917 presenteerde aan een breder publiek van kunstkenners en -liefhebbers, was dat met vastomlijnde, in de loop der jaren verfijnde, afgeronde denkbeelden over de functie en het karakter van zijn kunst. De ontwikkelingen in de Nederlandse moderne kunst hadden geen vat op zijn kunst gehad, maar omgekeerd had deze buiten de directe kring van zijn leerlingen en volgelingen op haar beurt geen bijdrage geleverd aan de ontwikkelingen in de moderne kunst. Integendeel, door met nadruk aansluiting te zoeken bij de overleden grootmeesters van de schilderkunst plaatste hij zich bewust buiten – Van Konijnenburg zelf beschouwde dit als boven – de kunst van zijn eigen tijd.

De enige ontwikkeling die na 1917 in zijn vrije werk nog plaatsvond, was het gevolg van de toepassing van zijn eigen recepten. Het schrijven van *De aesthetische idee* had hem gedwongen nauwkeuriger en gedetailleerder dan voorheen het geval was geweest, zijn opvattingen over de mathematische figuur als grondvorm voor de voorstelling toe te lichten en te illustreren met schematische voorbeelden. Hoewel gelijkmatige vlakverdeling vanaf 1900 een steeds belangrijker rol was gaan spelen in zijn werk, bleef het onderliggende patroon van de compositie in de uiteindelijke versie, enkele uitzonderingen daargelaten, vrijwel onzichtbaar. Vanaf 1916 kwam hierin verandering; met de publicatie van *De aesthetische idee* was in dat opzicht het *point of no return* bereikt. In zijn grote tekeningen zette hij het mathematische raster duidelijk zichtbaar aan, als een van de beeldende elementen. Terwijl de voorstelling binnen het beeldvlak – soms heel krap – blijft, doorsnijden de lijnen het beeldvlak en zetten zij zich voort in de ruimte rond het kunstwerk. Voorbeelden hiervan zijn onder meer de *Dans der jonkheid* en de kruisigingscènes. Er vond bovendien in deze werken op basis van de onderliggende figuur een meer nadrukkelijke stilering plaats. De mathematische vorm werd dwingender. Van Konijnenburg zou zich in zijn werk in toenemende mate concentreren op de tekenkunst als het meest geschikte medium om zijn uitgangspunten te verwezenlijken.

Aan het einde van zijn bespreking van de 42ste tentoonstelling van de Hollandsche Teeken-Maatschappij had Plasschaert gesteld: ‘Het gevaar voor een kunst van Willem van Konijnenburg, zoo bewust (en gelukkig gebaseerd hier op een intellectueel romantischen aard) is niet levendigheid, maar verstijving.’[673] Dat dat gevaar niet denkbeeldig was, zou in de loop van de jaren twintig duidelijk worden. Plasschaert was, zoals in het volgende hoofdstuk naar voren zal komen, een van degenen die daarop in hun kunstkritieken de aandacht zouden vestigen.

[673] Plasschaert 1919a.

V

Wendingen 1920-1928

In het privéleven van Van Konijnenburg was er omstreeks 1920, hij was toen 52 jaar oud, het een en ander veranderd. Zijn moeder, die hem van jongs af aan had gesteund in zijn streven om kunstenaar te worden, was in januari 1918 gestorven. Dat zij nog een glimp van zijn succes had kunnen opvangen, moet veel voor Van Konijnenburg hebben betekend. Voor zover dat uit de schaarse gegevens valt op te maken, was hij erg aan haar gehecht geweest. Zijn nichtje Koosje van der Vegt was een steeds belangrijker plaats in zijn leven gaan innemen, vooral op die punten waarop zijn echtgenote tekort schoot, als model en als danspartner. De vriendenkring wisselde van samenstelling. Theo van Hoytema en Albert Roelofs waren gestorven: Van Hoytema in augustus 1917 en Roelofs op 31 december 1920. Henricus volgde in februari 1921. Uit de oude kring van vrienden en verzamelaars waren de banden met P.C. Boutens, Alexander Schilling, Jo en Marie Limburg, Koos Ligtenberg, Karel de Haas, die zich inmiddels had opgeworpen als ambassadeur van Van Konijnenburgs esthetische meetkunde, en Frits Kok onverminderd hecht. De contacten met Spaan en Schürmann waren verwaterd. Nieuwe vrienden dienden zich aan in de personen van Hein von Essen en Joop Kronig.

Hein von Essen was een in 1921 tot kunstenaar omgeturnde bouwkundig ingenieur uit Weltevreden in Nederlands-Indië.[674] Op het keerpunt in zijn leven was hij 35 jaar oud. Terug in Nederland liet hij zich door Plasschaert bij Van Konijnenburg introduceren.[675] Met enig opportunisme maakte hij Van Konijnenburgs visie op de functie van de kunstenaar als distributeur van het goddelijke tot de zijne.[676] Ook onderschreef hij het belang dat deze hechtte aan een ritmische verdeling van de compositie-elementen over het beeldvlak.[677] Von Essen werd door Van Konijnenburg als kunstenaar gewaardeerd.[678] Samen met zijn echtgenote, de danseres Dini von Essen, werd hij in de binnenste kring rond 'Konijn' opgenomen.

Joop Kronig was de zoon van een Duitse muzikant bij de Nederlandse veldartillerie (en later winkelier). Mede door zijn kijk op schilderijen had hij de belangstelling weten te wekken van Abraham Bredius, tot 1909 directeur van het Mauritshuis en een van de meest gezaghebbende kunstgeleerden van zijn tijd. Als diens protégé vergezelde hij Bredius op diens buitenlandse reizen. Totdat Kronig zich in 1920 in Florence vestigde, in een villa in de heuvels net buiten de Porta Romana, woonde hij in bij Bredius op Prinsegracht 6 in Den Haag.[679] Via Kronig kwam Van Konijnenburg nader in contact met Bredius, die hij al eerder

---

[674] Zie voor het c.v. van Hein von Essen diens niet gedateerde 'Aanteekeningen' voor Albert Plasschaert, RKD, Brievencollectie.

[675] H. von Essen aan A. Plasschaert, 18 oktober 1922, RKD, Brievencollectie.

[676] 'Het is niet zóó maar, dat men de waarachtige scheppenden de van God-begenadigden noemt.'; H. von Essen, 'Aanteekeningen', niet gedateerd, RKD, Brievencollectie.

[677] Ibidem.

[678] Kasper Niehaus maakte gewag van Van Konijnenburgs waardering van Hein von Essen: 'Een modern Hollandsch graficus. Het werk van H.v.Essen. Een virtuoos der gelaatsexpressie', *De Telegraaf* 21 augustus 1926.

[679] Barnouw-de Ranitz 1991, 24 en 27 (noot 76).

in het Haagse kunstleven moet hebben ontmoet.[680] Van Konijnenburg en zijn echtgenote raakten in de loop van de jaren twintig goed bevriend met Kronig en diens partner Orazio de'Benedictis, die zij, wanneer ze in Den Haag logeerden, regelmatig troffen tijdens diners met vrienden in een wisselend gezelschap. Ook Bredius, die om de Nederlandse belastingen te ontduiken en vanwege de nasleep van een zedenschandaal waarbij hij in 1919 was betrokken, in 1922 naar Monaco was uitgeweken,[681] sloot zich bij het gezelschap aan als hij in Nederland was.[682] In het najaar van 1924 zou Van Konijnenburg bij Bredius in diens Monagaskische Villa Evelyne logeren. Dit zegt veel over de waarde die hij aan de vriendschap met Bredius hechtte. Terwijl Netty van Konijnenburg haar liefde voor de muziek volgde en geregeld binnen Europa reisde, had haar man voor zover bekend sinds zijn bezoek aan Parijs in 1906 geen voet meer buiten Nederland gezet.

Kronig zou vanaf circa 1920 zo'n 40 werken van Van Konijnenburg verwerven.[683] Zijn collectie bestreek uiteindelijk vooral de twee uitersten van Van Konijnenburgs oeuvre, met enkele realistische landschappen uit de jaren negentig van de negentiende eeuw en tekeningen en schilderijen uit de jaren twintig en begin jaren dertig. Dat maakte hem met de Amerikaanse Evelyn Giles-Carter een van de weinige bezitters van werk dat Van Konijnenburg na zijn zestigste zou maken.

Een andere kring waarvan Van Konijnenburg deel uitmaakte, was het 'Debat-gezelschap' van Albert Vogel, de bevriende declamator van *Waarheid en Chimère*. Na zijn ontslag uit het leger in februari 1920 had Vogel zich in Den Haag gevestigd in Huize Elisavetha aan de Frankenslag. Leden van het gezelschap, dat de meest uiteenlopende onderwerpen besprak, waren behalve Van Konijnenburg ook minister van verschillende achtereenvolgende departementen jhr.mr. Dirk Jan de Geer, de oude Willem Kloos, oud-legercommandant generaal De Blok en de literator Herman Poort.[684]

Uit alles blijkt dat Van Konijnenburg in de jaren twintig en dertig een veelgevraagd man was op álle terreinen van kunst. Hij werd uitgenodigd zitting te nemen in allerlei jury's en commissies, en voor het houden van lezingen; hij accepteerde die uitnodigingen vrijwel altijd. Hij exposeerde na 1919 geregeld buiten Den Haag: in De Lakenhal in Leiden, bij Arti et Amicitiae in Amsterdam en in het Kunstnijverheidsmuseum in Haarlem. Zijn werk werd behalve bij Kleykamp ook verhandeld bij Kunstzaal De Bois in Haarlem en Amsterdam en vanaf 1930 incidenteel bij Huinck & Scherjon, die zich in dat jaar in Amsterdam had gevestigd. Op de grote internationale tentoonstellingen van moderne kunst die na 1918 weer op gang kwamen, was hij, zoals verderop zal blijken, een verplicht nummer. Een ander verschil met de voorgaande periode is dat er, nu Van Konijnenburg een prominente rol speelde in de Nederlandse kunstwereld, naast voorstanders ook tegenstanders van zijn werk en zijn persoon opstonden en dat vooral dat laatste kamp zich steeds luider zou laten horen.

---

[680] Volgens Franz Dülberg, een niet al te betrouwbare bron waar het Van Konijnenburg betreft, nam Van Konijnenburg deel aan Bredius' zondagse 'tafelronde', een bijeenkomst van coryfeeën uit het culturele leven, Dülberg 1927, 69, 71. De inmiddels overleden neef van Joop Kronig, dr. O.J.G. Kronig, heeft mij in 1990 welwillend inzage verschaft in de correspondentie in zijn bezit. Zij bevatte brieven van Netty en Willem van Konijnenburg aan A. Bredius en J. Kronig. Brieven van hen aan het echtpaar Van Konijnenburg bevinden zich in het RKD, Archief Willem A. van Konijnenburg.

[681] Barnouw-de Ranitz 1991, 27 (noot 82).

[682] In de documentatie van Jan Apol in het Drents Museum in Assen en in de nalatenschap van Abraham Bredius en Joop Kronig bevinden zich menukaarten van dergelijke dinertjes die door de aanwezigen zijn gesigneerd en voorzien van opdrachten en kleine tekeningen.

[683] Particulier bezit.

[684] De Westenholz 2003, 231, 327 (noot 70).

In zijn werk is er na de tentoonstelling bij de Hollandsche Teeken-Maatschappij in Den Haag in 1919 een kentering bespeurbaar. De herders, ruiters, dansen, anatomische tekeningen en dergelijke bevatten een of meer vrijwel beeldvlakvullende figuren. Nevenmotieven zijn vrijwel geheel afwezig. In de jaren twintig ontstonden composities met een meer complexe, verhalende iconografie, vaak in de vorm van pseudo-drieluiken, zoals *Ontsluiering* en *A nova generatione coacti* (Gedrevenen door een nieuwe generatie) [220 en 224]. Deze grote tekeningen, die hij op bestelling maakte,[685] liggen in het verlengde van de opdrachten voor kunstwerken voor openbare gebouwen die hem nu ten deel vielen: in 1920 een wandschildering voor de nieuwe stadsbibliotheek van Rotterdam en een voorstelling van de profeet Zacharia voor het nieuwe stadhuis in de Maasstad, eind 1923 een geschilderde triomf van Sint Thomas van Aquino voor de dominicaner kloosterkerk in Zwolle en in 1924 een wandschildering voor de Nederlandse inzending naar de Wereldtentoonstelling van 1925 in Parijs. In 1925 werd hem gevraagd een glas-in-loodraam voor het transept van de Nieuwe Kerk in Delft te ontwerpen ter herdenking van het 25-jarig regeringsjubileum van koningin Wilhelmina. Deze opdrachten luidden zijn carrière als monumentaal kunstenaar in, die in de jaren dertig zou worden bekroond met de beglazing van het koor van de Nieuwe Kerk in Delft, de wandtapijten voor de Aula van de Rijksuniversiteit Utrecht, de herdenkingsramen voor de Nieuwe Kerk in Amsterdam en het reliëf voor de hal van het nieuwe Gemeentemuseum in Den Haag, dat in september 1940 zou worden opgeleverd.

Van Konijnenburg had deze opdrachten ongetwijfeld te danken aan zijn goede reputatie als kunstenaar. Maar ook zijn persoonlijke presentatie en zijn sociale achtergrond maakten hem voor zijn opdrachtgevers – hoge ambtenaren en notabelen, veelal afkomstig uit adel en patriciaat – tot een interessante kandidaat. Het wegvallen van twee van zijn mededingers – Antoon Derkinderen stierf in 1925 en Jan Toorop in 1928 – begunstigde zijn succes. Van de oude garde bleven alleen Roland Holst en hijzelf over. Zij hielden, wanneer het hun uitkwam, de jongere garde eensgezind op afstand.

De opdrachten die hieronder de revue passeren, illustreren stuk voor stuk aspecten van Van Konijnenburgs kunstenaarschap, zoals hij dat in de jaren twintig cultiveerde. Hij presenteerde zich als tekenvirtuoos met *Zacharia*, op de wereldtentoonstelling van 1925 met *Verbi divini inspiratio* (De inblazing van het goddelijk woord) als geïnspireerd kunstenaar en met het iconografisch programma van *De triomf van Sint Thomas van Aquino* en het *Wilhelminaraam* als geleerde schilder. Deze werken zijn de lichtende bakens langs het pad naar artistiek en sociaal succes dat zich na 1919 voor Van Konijnenburg uitstrekte, met als hoogtepunt de festiviteiten ter gelegenheid van zijn zestigste verjaardag in 1928.

DE MONUMENTALE WANDSCHILDERING

Zijn eerste opdrachten ontving Van Konijnenburg in 1920. In mei werd hem gevraagd een wandschildering te maken voor de door D.B. Logemann ontworpen Gemeentebibliotheek aan de Nieuwe Markt in Rotterdam.[686] Deze opdracht had Van Konijnenburg waarschijnlijk te danken aan zijn vriend en bewonderaar Karel de Haas. Deze was voorzitter van een door

[685] Van twee tekeningen is gedocumenteerd dat hij ze op bestelling maakte: *De graflegging* uit 1923 (cat. 184) [218] en *Ontsluiering* uit 1924 (cat. 198) [220]. Gezien de gedetailleerde en dus tijdrovende uitwerking van *A nova generatione coacti* (Gedrevenen door een nieuwe generatie) 1926 (cat. 217) [223] is het aannemelijk dat hij deze tekening ook in opdracht maakte evenals de versie van dit triptiek voor Koos Ligtenberg [224] en de versies van *De graflegging* uit 1923 voor mevr. A.C.J.A. Weetjen (cat. 187) en *Ontsluiering* uit 1924 voor Frits Van Kooten Kok (cat. 201). Als titel van het werk staat in Koks collectiecatalogus *Levensgang* vermeld, *Willem A. van Konijnenburg* 1929, deel III, nr. 202.

[686] Zie voor deze opdracht Meeldijk 1992a en 1992b, passim.

hem in het leven geroepen Stichting 'Vrienden der Gemeente-bibliotheek', die tot doel had een fonds te vormen waaruit geschenken voor de bibliotheek konden worden bekostigd. De Haas zou de Rotterdammer zijn die de kunstenaar voordroeg, het honorarium wilde betalen en onbekend wenste te blijven. Gemeentearchivaris E. Wiersum zou de opdracht op verzoek van de anonieme schenker begeleiden. Na een toezegging, enkele jaren later, om op de opening in oktober 1923 schetsen gereed te hebben, liet Van Konijnenburg het vervolgens afweten. Het is de vraag of hij ooit tot een ontwerp is gekomen. In 1927 liet Wiersum hem per telegram weten dat na zeven jaar 'de zaak aan haar droevig einde' was gekomen.[687] Dienende kunst leidde bij Van Konijnenburg, zoals uit het verloop van andere opdrachten zal blijken, niet tot een dienende kunstenaar.

Zacharia

Vrijwel gelijktijdig met de uitnodiging voor het leveren van een bijdrage aan de decoratie van de bibliotheek accepteerde hij de opdracht van de Nederlandsch Israëlitische Gemeente een monumentaal werk te maken voor het nieuwe stadhuis van Rotterdam. Het geschenk van de joodse gemeenschap aan de stad moest de profeet Zacharia verbeelden.[688] Als motto dienden de verzen 16 en 17 uit het achtste hoofdstuk van het boek van de profeet: 'Dit is het, wat gij zult doen: spreekt de waarheid tot elkander, velt eerlijke en billijke vonnissen in uw poorten, zint niet op elkanders ongeluk en hebt geen lust in valsche eeden: want dit alles haat ik'.[689] Het onderwerp was afgestemd op de plaats van bestemming: kunstwerken voor een stadhuis richten traditioneel een inspirerend of vermanend woord tot de stadsbestuurders.

Van Konijnenburg plaatste de middelaar tussen God en mensheid tussen twee kampen: aan zijn rechterhand de mensen die gehoor geven aan het woord van God en aan zijn linkerhand de mensen die zich aan Gods woord niets gelegen laten liggen; aan de ene kant de wereld van de orde en aan de andere kant de wereld van de chaos [178].[690] De plaatsing van de godsvruchtigen en de goddelozen ontleende hij aan de iconografie van het Laatste Oordeel, waar de goeden aan de rechterhand van Christus de hemel worden binnengeleid en de zondaars aan zijn linkerhand in de hel worden gestoten. De orde van de harmonieuze samenleving wordt verbeeld door een moeder met kind, een koning en op de achtergrond een priester. Zij drieën vertegenwoordigen de stabiliserende krachten in de samenleving. Om hen heen zijn mensen gegroepeerd die door uiterlijk of attribuut herkenbaar zijn als vertegenwoordigers van de verschillende rangen en standen in de maatschappij: landarbeiders en ambachtslieden, intellectuelen en kunstenaars. Zij bouwen in eendracht aan de welvaart van hun stad en zo aan het levensgeluk van iedere burger. De chaotische samenleving kent uitsluitend strijd en destructie. Deze tegenstelling tussen orde en chaos benadrukte Van Konijnenburg in de lijnvoering. Zacharia's kleed, bijvoorbeeld, valt aan zijn rechterkant in golvende plooien en links in hoekige. De haren van de godsvruchtigen zijn gekruld, de goddelozen hebben piekhaar: het uiterlijk is een afspiegeling van het innerlijk. De eersten zijn decent gekleed, de anderen zijn naakt. Op de linkerzijde domineren de opgaande lijnen, op de rechter de neergaande. Doordat Zacharia proportioneel groter is weergegeven dan de overige figuren, staat hij los van zijn omgeving. Zijn naar beneden

---

687 E. Wiersum aan W. van Konijnenburg, 11 april 1927, zoals geciteerd in Meeldijk 1992a, 6.

688 W. van Konijnenburg, 'De Zacharia', losse aantekening, RKD, Archief Willem A. van Konijnenburg.

689 Deze versregels stonden midden op de onderkant van de lijst onder de naam van de profeet, zie ook [Anon.], 'Zacharia van Willem van Konijnenburg', *NRC* 22 maart 1921. Op een schets van Van Konijnenburg staat het begin van vers 16 aangegeven: 'Dit is het wat ge zult doen spreek de waarheid tot elkander velt eerlijke en billijke vonnissen', *Getekend Dagboek*, deel 24 (1919-1921), nr. 91.

690 Zie voor de betekenis van *Zacharia* ook Knuttel 1921, 426-428.

uitwaaierende mantel isoleert hem verder van de taferelen rechts en links van hem. Hij maakt daarvan geen deel uit. Zij maken zichtbaar wat de gevolgen zijn van het wel of geen gehoor geven aan zijn woorden.

De voorstelling is vervat in een zuiver symmetrische compositie rond de middenas met de profeet. Er ligt een tweevoudige mathematische figuur aan ten grondslag, een combinatie van een cirkel met het middelpunt in de kin van Zacharia en een rechthoek [179 en 180]. De loodlijnen uit de twee snijpunten van de cirkel met de bovenlijn van de rechthoek (C en R) snijden de cirkel opnieuw onder aan de halslijn van de moederfiguur (snijpunt M) en op de rechterschouder van de buitenste piekharige vechtersbaas (snijpunt V). De snijpunten C, M, V, R vormen een rechthoek, waarvan de rechte hoeken bij M en V verdeeld zijn in 5 hoeken van 18º. De hoek van 18º fungeert in deze figuur als een modulus. Vanuit de snijpunten M en V tekent zich een gelijkbenige driehoek af met aan de basis hoeken van 3 x 18º, waarvan de top boven het hoofd van Zacharia in de bovenbegrenzing van het middelste raam van het centrale gebouw valt. Hier bracht Van Konijnenburg in praktijk wat hij in *De aesthetische idee* de 'bezieling der mathematische figuur' had genoemd: de hoofdaccenten van de mathematische figuur vallen samen met belangrijke accenten in de voorstelling.

Van Konijnenburg heeft de voorstelling in haar geheel geschetst en daarna in detail uitgewerkt, met bijzondere aandacht voor de kop van Zacharia.[691] De belangrijkste groepen tekende hij op ware grootte [181-183]. Het patroon van vierkanten op deze ontwerpen diende als een hulpmiddel bij het overbrengen van de compositie op de definitieve drager. Van Konijnenburg liet dit soort klussen ook in de toekomst (deels) aan anderen over. Dat is illustratief voor zijn opvatting van het kunstenaarschap: de kunstenaar is denker en schepper, geen handwerksman. Willem van den Berg was Van Konijnenburgs vaste assistent.[692]

Toen de tekening klaar was, bleek ze voor de opdrachtgevers niet acceptabel. In de pers werd later gespeculeerd over de reden waarom de tekening was geweigerd. Sommigen suggereerden als bezwaar dat de profeet meer een christelijke dan een joodse figuur was.[693] Volgens hen had de kunstenaar het voorkomen van Zacharia niet willen wijzigen. Volgens Van Konijnenburg was zijn tekening geweigerd omdat de uitbeelding van het moederschap te veel op die van een Madonna met kind leek.[694] De kans om zich te revancheren was, volgens hem, op niets uitgelopen, omdat het hem niet was gelukt binnen anderhalf jaar een nieuw ontwerp te maken. In 1923 was het geduld van de opdrachtgevers in elk geval op en trokken zij de opdracht in. Op advies van Hendrik Enno van Gelder werd een prijsvraag uitgeschreven voor een wandschildering met hetzelfde onderwerp. De keuze viel uiteindelijk op de jonge en nog onbekende Willem Arondeus die de profeet tot tevredenheid van de opdrachtgevers uitbeeldde.

De houding waarvan Van Konijnenburg in de kwestie *Zacharia* blijk gaf, is typerend. Ook bij latere opdrachten werkte hij steeds in zijn eigen tempo en duldde hij wat de voortgang van zijn werkzaamheden betreft nauwelijks enige bemoeienis van de zijde van de opdrachtgever. Illustratief is in dit verband het verloop van de opdracht van de Gemeente Amsterdam die hij in augustus-september 1927 aannam. Voor het beschilderen van acht panelen voor de raadzaal in het nieuwe stadhuis kwam hij niet verder dan het nadenken over het ontwerp van de opdracht, maar dat werd pas in december 1928 duidelijk. De tussenliggende tijd had hij, getuige de bewaard gebleven correspondentie, vooral besteed

691 *Getekend Dagboek* deel 24 (1919-1921), nrs. 87-100.

692 Niehaus 1925a; Niehaus 1925b, 83.

693 J. Zwartendijk, 'Versieringen in het Rotterdamsche stadhuis', *De Amsterdammer* 13 oktober 1923; C. Veth, 'De "Zacharia" van H. Arondeus', *De Telegraaf* 19 december 1923.

694 Zie voor Van Konijnenburgs versie van het verloop van de opdracht: 'De Zacharia', losse aantekening, RKD, Archief Willem A. van Konijnenburg. Zie voor deze verklaring van de weigering ook Plasschaert 1923b, 275.

aan het aftasten van de bandbreedte van uitvoering, honorarium en planning.[695] Dat hij door zijn laksheid de kans liep de opdracht en het aanzienlijke honorarium te verspelen en een reputatie te krijgen die potentiële opdrachtgevers zou afschrikken, lijkt voor Van Konijnenburg bijzaak te zijn geweest. Vermoedelijk was die kans ook niet groot. Zijn opdrachtgevers wachtten zich er meestal wel voor blijk te geven van hun ongenoegen uit angst de meester tegen zich in het harnas te jagen.

Van *Zacharia* stond bij voorbaat vast dat het niet in de huiskamer van Frits Kok of een andere verzamelaar zou belanden maar velen onder ogen zou komen, en Van Konijnenburg had zich daarom extra uitgesloofd om zijn verse reputatie waar te maken. De afwijzing moet hem dan ook rauw op zijn dak zijn gevallen. Hij spande zich in om langs andere weg erkenning te krijgen voor zijn prestatie en een koper voor de monumentale tekening te vinden.[696] De redactie van *Wendingen*, waarin naast hoofdredacteur Wijdeveld, Roland Holst, Lauweriks en Kramer inmiddels de beeldhouwer Hendrik van den Eijnde en de architecten Frits Staal, Han van Loghem en Jan Boterenbrood zitting hadden, had ten tijde van deze kwestie besloten nummer 1/2 van jaargang 1921, dat uiteindelijk in mei zou verschijnen, aan hem te wijden. Van Konijnenburg zag zijn kans schoon om *Zacharia* als zijn nieuwste meesterwerk te etaleren. Maar liefst zeven afbeeldingen ervan bekronen een reeks van zeventien paginagrote afbeeldingen van zijn werk.

Het nummer opent met *Het verborgene*, dat Boutens' gedicht 'De ziener' flankeert, dat was opgedragen 'aan mijn vriend W.A. van Konijnenburg' [184]. Plasschaert voorzag met 'Willem van Konijnenburg (biographie, met enkele uitweidingen)' in een biografie in jaartallen aan de hand van werken, waarvoor Van Konijnenburg een lijst met vermeldenswaardige producten had geleverd (bijlage: 'Lijst van werken 1921'). Die opsomming van werken doorsneed Plasschaert met uitweidingen over de kunstenaar en diens werk, waarbij hij teruggreep op zijn eerdere publicaties. Plasschaerts tekst wordt afgewisseld met de portretten van Boutens, Van Herzeele, Plasschaert zelf, een getekend portret van Koosje van der Vegt dat vooral ook om sentimentele redenen moet zijn opgenomen [185-188], en paginabreed naast elkaar *St. Joris met de draak* uit 1916 en *Rotslandschap* uit 1910 [189]. Op de volgende spread worden twee vrouwbeelden naast elkaar gezet: *Vrouw met witte kat* uit 1916 en *Overgave* uit 1918. Ze worden gevolgd door twee anatomische tekeningen, twee kruisigingen – *Vita summa in mortem transcendit* uit 1917 en *De kruisiging* uit 1918 – en dan vier dansen – *Heksendans* tegenover *Dans der jonkheid* en *Krijgsdans* tegenover *Rituele dans* – gevolgd door een spread met *Dans van het noodlot* en *De afneming van het kruis* uit 1919 [190-195]. Het nummer sluit af met het geheel en zes details van *Zacharia* [196-199]. Dit verleende de tekening de status van culminatiepunt van Van Konijnenburgs artistieke streven van de voorgaande elf jaren.

Plasschaert accentueerde het belang van de afgebeelde werken en prees aan het slot van zijn verhaal *Zacharia* aan als het voorlopig laatste bewijs van Van Konijnenburgs meesterschap.[697] De selectie benadrukte en passant ook het belang van Kok als

---

[695] Correspondentie over deze opdracht tussen Willem Penaat en de wethouder van Publieke Werken, E.J. Abrahams, wordt bewaard in het GA Amsterdam, Archief van de Afdeling Publieke Werken, dossier 2802. Met dank aan Petra Grooteman, die mij hierop attendeerde.

[696] Vermoedelijk heeft Van Konijnenburg een financiële compensatie gekregen van de Nederlandsch Israëlitische Gemeente voor de afwijzing. Daarop zinspeelde hij in de kladversie van zijn weergave van het verloop van de opdracht: 'De Zacharia', zie hierboven noot 694.

[697] 'Zacharia, het groote werk, pas bekend geworden, is naast een uiting van teekenende, bindende kracht (zie de linkerzijde) een daad vol vondsten, en een praeciseering van een trek in Van Konijnenburg's wezen: zucht tot orde; afkeer van breken en gruizlen en vergooien van wezens en van schoonheid. Het is een bewijs, hoe hij kan

verzamelaar. Twaalf van de achttien afgebeelde werken waren van hem.[698] Met uitzondering van *Zacharia* behoren zij, zoals nog zal blijken, tot het corpus binnen Van Konijnenburgs oeuvre waaruit hij voor tentoonstellingen zou putten.

Nog voordat het nummer van *Wendingen* verscheen, presenteerde Van Konijnenburg *Zacharia* vanaf 19 maart 1921 aan publiek en pers bij Kunstzaal Kleykamp in Den Haag. Iedereen kon nu zelf beoordelen of het terecht was afgekeurd of niet. De belangstelling was zo groot dat de sluitingsdatum tot twee keer toe werd verschoven, uiteindelijk naar 21 april. De reacties in de pers waren wisselend. Dat Van Konijnenburg een groots onderwerp had opgepakt en dat hij dat virtuoos had vormgegeven, stond buiten kijf. Maar waar bij de een wantrouwen in de oprechtheid van de kunstenaar bij zoveel verhevenheid overheerste, omarmde de ander het als een alternatief voor het ultramoderne. Bij de jonge criticus van het *Utrechtsch Provinciaal en Stedelijk Dagblad* Bram Hammacher rees de vraag of er wel een direct verband bestond tussen de verhevenheid van onderwerpen en een geïnspireerd kunstenaarschap, zoals Van Konijnenburg pretendeerde.[699] De grote hoeveelheid verheven onderwerpen maakte hem wantrouwend: waarachtige geïnspireerdheid kwam immers niet zo vaak voor. Just Havelaar daarentegen, die geen heil zag in 'het luk-raak-proberen' en 'de stuiptrekkingen' van de modernste kunst, beschouwde *Zacharia* als een bevestiging van zijn eigen kunstopvatting: het droeg de superieure kenmerken van evenwicht, beheersing en inhoudelijke diepgang.[700]

In de week voor de sluiting werd de tekening voor het in die tijd gigantische bedrag van 10.000 gulden gekocht door de Amsterdamse Vereeniging tot het vormen van eene Openbare Verzameling van Hedendaagsche Kunst. De VVHK aasde al langer op een representatief werk van Van Konijnenburg om dat, overeenkomstig haar doelstelling een collectie aan te leggen voor het Stedelijk Museum in Amsterdam, aan dit museum in bruikleen te geven.[701] Daar was *Zacharia* al in juni te bewonderen.[702] Het belang van de

---

vasthouden, kan vullen, kan modelleeren, en hoe hij eenerzijds druk, anderzijds gebonden, om een middenfiguur, den Profeet (midden der teekening en geestelijk midden) figuren in allerlei stand, van allerlei leeftijd, schikt, en stilstaand of bewegend voor d'oogen zetten kan, met een subtiele, onmiskenbare macht.'; Plasschaert 1921, 12.

[698] Het is niet bekend of Plasschaerts portret op dat moment al door Kok was verworven.

[699] Hammacher 1921b.

[700] Havelaar 1921.

[701] Zie voor correspondentie over deze aanwinst tussen de VVHK en Van Konijnenburg, GA Amsterdam, Archief VVHK, toegangsnr. 331, inv.nr. 8, Ingekomen – en minuten van uitgaande stukken 1918-1927. Met dank aan Ester Wouthuysen, die mij op deze correspondentie attendeerde. De wens om een werk van Van Konijnenburg aan haar collectie toe te voegen dateerde van na de expositie bij Kleykamp in het najaar van 1917. Uit correspondentie in het archief van de VVHK blijkt dat er al in augustus 1918 belangstelling was voor het werk van Van Konijnenburg, zie W. van Konijnenburg aan H.K. Westendorp, 27 augustus 1918. Op 10 augustus 1920 biedt E.E. Huisman van de Fine Art Gallery in Den Haag een geschilderde *Egyptische landbouwer* uit 1919 aan (gegevens en verblijfplaats onbekend). Dit aanbod wordt afgewezen onder verwijzing naar de bruikleen van P.A. Regnault aan het Stedelijk Museum van een aquarel met hetzelfde onderwerp uit 1916-1917 (cat. 126). In 1920 polste de adviescommissie van de VVHK P.A. Regnault of hij twee aquarellen wil verkopen, vermoedelijk *Egyptische landbouwer* en *Egyptische herder* (cat. 126 en 127), C. Baard aan Commissie van Advies voor aankoop ten behoeve van de Vereeniging tot het vormen van eene Openbare Verzameling van Hedendaagsche Kunst, 17 september 1920. Regnault wees dit verzoek van de hand. *Zacharia* werd op 14 april 1921 gekocht: 'Reeds lang wenschten wij een werk te bezitten van WILLEM VAN KONIJNENBURG. In onze stad is deze kunstenaar minder bekend dan in Den Haag, waar zijn naam veel genoemd wordt, en waar herhaaldelijk exposities van zijn werk werden gehouden. Onze pogingen om een representatief werk van hem te verwerven, slaagden tot dusver niet, en toen ons nu onlangs de gelegenheid werd geboden een zeer important stuk van zijne hand te verkrijgen, hebben wij gemeend die niet te mogen laten voorbijgaan.'; *Verslag uitgebracht namens bestuurderen der Vereeniging* 1921, 4-5.

[702] *Het Vaderland* 24 juni 1921.

aanwinst werd door Gerard Knuttel met museaal gezag bevestigd in zijn artikel over *Zacharia* in *Elsevier's Geïllustreerd Maandschrift*, waarbij hij tevens het belang van zijn schepper voor de contemporaine kunst nog eens onderstreepte. Van Konijnenburg was 'een der meest belangwekkende onzer hedendaagsche kunstenaars' en, getuige *Zacharia*, 'een typisch modern kunstenaar'.[703] In 1923 hing het na de herordening van de collectie van het Stedelijk enige tijd op een prominente plek boven aan de trap, zodat het al vanuit de hal te zien was.[704] Van Konijnenburg was vanaf 1918 met vier representatieve bruiklenen uit de collectie Regnault en vanaf 1935 met nog eens negen uit de collectie Van Kooten Kok in het Stedelijk vertegenwoordigd, maar *Zacharia* is het enige hoofdwerk van hem dat na de Tweede Wereldoorlog in de vaste collectie van het museum terecht zou komen.[705]

De verhouding tussen beeldende kunst en bouwkunst

Kort nadat hij *Zacharia* had voltooid, wierp Van Konijnenburg zich in het najaar van 1921 in een geheel andere setting op als autoriteit op het gebied van de monumentale wandschildering. Als lid van de jury van de door het Ministerie van Onderwijs, Kunsten en Wetenschappen (OK&W) en het Haags Gemeentebestuur gesubsidieerde *Wandschildering-tentoonstelling* moest hij de inzendingen van onder anderen Johan Linse, Henri van der Stok en George Hoogerwaard beoordelen. Andere juryleden waren Antoon Derkinderen, Jan Toorop, H.P. Berlage en de beeldhouwer Joseph Mendes da Costa, kunstenaars die in tegenstelling tot Van Konijnenburg hun sporen op het terrein van de monumentale kunst ruimschoots hadden verdiend. De tentoonstelling werd gehouden in de zalen van de Haagsche Kunstkring aan de Lange Houtstraat, en werd begeleid door een aanvullend programma van lezingen, waarvoor Van Konijnenburg samen met Jac. Jongert en Richard Roland Holst tekende.[706] Interessant in verband met zijn eigen kunstpraktijk is wat Van Konijnenburg op 3 november 1921 te berde bracht over de verhouding tussen de architect en de schilder/beeldhouwer, de eenheid van stijl die hij om zich heen waarnam en de formele eisen waaraan de wandschildering moet voldoen om haar band met de architectuur te bewerkstelligen.[707]

Bij de monumentale wandschildering bouwt, volgens Van Konijnenburg, de schilder voort op wat de architect tot stand heeft gebracht. De schilder neemt de onuitgesproken gedachte van de architect over en verdiept die.[708] De architectuur is de 'dragende' kunst; de beeldhouwkunst en de schilderkunst zijn de 'bekronende' kunsten.[709] Van Konijnenburg illustreerde dit door het voorbeeld van Berlage aan te halen, die in het centrum van zijn

---

[703] Knuttel 1921, 425.

[704] [Anon.], 'De "Zacharia". Muurschildering voor het nieuwe stadhuis', *NRC* 18 december 1923.

[705] De collectie van de VVHK werd op 16 juni 1949 overgedragen aan de gemeente Amsterdam, Roodenburg-Schadd 2004, 168, 170. Langs andere weg belandden een glas-in-loodraam (ibidem, 45) en enkele affiches van Van Konijnenburg in de collectie van het Stedelijk Museum.

[706] Jac. Jongert sprak op 1 november 1921 over de techniek van de wandschildering door de eeuwen heen, zie *Het Vaderland* 2 november 1921. Twee dagen later volgde Van Konijnenburg met een lezing over de verhouding tussen de architectuur en de decoratieve schilderkunst ter gelegenheid van de *Wandschildering-tentoonstelling*, zie *Het Vaderland* 4 november 1921. Richard Roland Holst sloot het drieluik op 11 november af met een lezing over beweging en verandering in het wezen der schilderkunst gedurende de laatste duizend jaar, zie *Het Vaderland* 12 november 1921.

[707] MS Van Konijnenburg 5, 1921; MS Van Konijnenburg 6, 1921.

[708] 'De architect, die zijn bouwwerk aan de idee wijdt en dat idee in zijn vollen zin uitspreken wil zal als vanzelf de schilderkunst of beeldhouwkunst in zijn arbeid betrekken.'; MS Van Konijnenburg 5, 1921, p. 3[13].

[709] Ibidem.

Pantheon der Menschheid een beeld had geplaatst dat de mensheid symboliseert.[710] Deze kijk op de verhouding tussen de architectuur en de beeldende kunst sloot aan bij wat hij al eerder in *De aesthetische idee* in het hoofdstuk over 'De verhouding der kunsten' had opgemerkt over de verhouding van de schilderkunst tot de architectuur: 'Schilderkunst en architectuur zijn innig vereenigd. Deze vereeniging is des te inniger, daar schilderkunst als schilderij, evenals de beeldhouwkunst, de architectuur steunt in hare ontplooiing tot monument. Deze noodzakelijke verbinding van schilderkunst met architectuur verhoogt de monumentaliteit der architectuur, omdat zij dan in diepsten inkeer gaat.'[711] Dit standpunt zou hij niet meer wijzigen.[712]

Dat de schilder de architectuur verdiepte, beschouwde Van Konijnenburg, zich voor de zoveelste keer afzettend tegen het impressionisme, als een grote vooruitgang ten opzicht van dertig jaar daarvoor. De toen heersende levensbeschouwing had een kunst voortgebracht zonder geestelijk ideaal: het impressionisme. 'Zij [de impressionisten] hadden de natuur lief en hun gretig oog had als hoogste verlangen een rusten op de horizon. In hun kunst was als 't ware de oneindigheid de ver verwijderde horizon van het landschap – dat was toen hun realiteit.' De horizon van de kunstenaars in zijn gehoor tot wie Van Konijnenburg zich richtte, had zich in de afgelopen dertig jaren verruimd: 'Uw horizon valt met de oneindigheid van het levensmysterie samen! En niet alleen van u, schilders – van u, architecten, maar ook van de sierkunstenaars, de toonkunstenaars, en letterkundigen – ja, van de belijders van alle kunsten.'[713] Kwam de stijl van de impressionisten voort uit natuurverheerlijking, die van de aangesproken kunstenaars uit godverheerlijking. De stijl had zich, volgens Van Konijnenburg, in de afgelopen dertig jaar opgewerkt van naturalisme naar idealisme, naar het verhevene: 'Úw stijl is een religiéuze stijl.' Deze nieuwe stijl, die gekenmerkt werd door een gemeenschappelijk streven naar evenwicht tussen mathematische vorm en voorstelling, was universeel en doorgedrongen in alle takken van kunst.[714] Hierbij moet hij behalve aan Berlage, Jo Limburg en Toorop in het bijzonder hebben gedacht aan kunstenaars en architecten rond *Wendingen*, als Karel de Bazel en Hendrik van den Eijnde.[715]

In het tweede deel van zijn lezing over de wandschilderkunst behandelde Van Konijnenburg de formele eisen waaraan de wandschildering moest voldoen.[716] De architectuur stelt aan de schilder de eis dat hij in zijn beeldopbouw rekening houdt met de

---

[710] H.P. Berlage, Pantheon der Menschheid. Afbeelding der ontwerpen. Met een bijschrift in verzen door Henriëtte Roland Holst-Van der Schalk, Rotterdam 1915.

[711] Van Konijnenburg 1916, 253.

[712] Tegen Kasper Niehaus gebruikte Van Konijnenburg in 1925 vrijwel dezelfde woorden als in de lezing: 'Wat de verhouding tusschen architectuur en schilderkunst betreft, was Van Konijnenburg de meening toegedaan, dat de taak van den wandschilder begint daar, waar die van den architect ophoudt. Hij hecht met z'n hooger gepotentieerde kunst een diepere beteekenis aan het gebouw, dat door zijn arbeid als 't ware een gezicht krijgt en bezield wordt. Als voorbeeld van een architect, die deze meening met hem deelt, haalde de schilder Berlage aan, die in z'n ontwerp voor het Pantheon der menschheid, op de voornaamste plaats een zinrijk beeldhouwwerk geprojecteerd had.'; Niehaus 1925a.

[713] MS Van Konijnenburg 5, 1921, p. 9[19].

[714] Ibidem, p. 6[16]. In 1923 kwam hij in een lezing in De Lakenhal in Leiden terug op het begrip 'universele stijl' en definieerde hij deze als volgt: 'De universeele stijl moet […] klassiek van stemming genoemd worden, ideeel symbolisch en monumentaal. Het is des te belangrijker en dwingender te bedenken, behalve de schilderkunst ook de architectuur, beeldhouwkunst en kunstnijverheid de zelfde kenmerken te zien ontplooien. Zoo voel ik de universeele stijl.'; MS Van Konijnenburg 7, 1923, p. 13.

[715] Voor De Bazel zie Reinink 1965/1993, passim en 69-94; Brentjes 2006 (over De Bazels ontwerpen voor het interieur); voor Van den Eijnde zie Koopmans 1994, passim en 57-107.

[716] MS Van Konijnenburg 6, 1921.

vlakheid van de muur. Een zelfde vlakheid kan de schilder onder meer bewerkstelligen door het materiaal van de ondergrond in de voorstelling zichtbaar te laten.[717] Als voorbeeld noemde Van Konijnenburg de Japanse en Chinese zijdeschilderingen waarin het materiaal van de drager als fond bewaard blijft, met vlakheid als gevolg. Vlakheid wordt eveneens bereikt door het aanbrengen van een stramien over het geheel, een zogenaamd 'figuursysteem', en door de realiteit van de voorstelling ondergeschikt te maken aan de realiteit van de stof waaruit zij is opgebouwd, ook op afstand.[718] Van Konijnenburg verwees naar het mozaïek om het effect van deze laatste twee middelen te illustreren. Het patroon van de steentjes is het figuursysteem. Op het materiaal ligt het sterkste accent, en niet op het realisme van de voorstelling.[719] Een paar jaar later zou hij deze principes in praktijk brengen in *De triomf van Sint Thomas van Aquino* en *Verbi divini inspiratio*.

De triomf van Sint Thomas

Op 31 januari 1923 schreef Van Konijnenburg enigszins obligaat aan de schilder Frans Smissaert, toen deze de opdracht had gekregen om een wandschildering te maken voor een kerk in Den Haag: 'Een kerk is wel de mooiste plaats voor een schilderij, en het is zeer de moeite waard voor een kunstenaar met zijn werk een monument, ter verheerlijking van God te stichten in een kerk.'[720] Eind 1923 kreeg hij zelf zo'n opdracht. Hem werd gevraagd de triomf van Sint Thomas van Aquino te schilderen voor de dominicaner kloosterkerk in Zwolle [200-207].[721] In dit klooster was de wijsgerige faculteit van de orde gevestigd. Het onderwijs stond in het teken van de Thomistische filosofie en theologie. In 1923 was het zeshonderd jaar geleden dat de patroon van het klooster heilig was verklaard en de triomf zou dit moeten memoreren. Pauline de Bruijn-van Lede, schenkster van Toorops kruiswegstaties aan de Sint-Bernulphuskerk in haar woonplaats Oosterbeek, was de opdrachtgeefster. De dominicaan pater Bernardus H. Molkenboer, broer van de schilder Antoon Molkenboer en op dat moment lector aan de Katholieke Universiteit Nijmegen, zou erop toezien dat het onderwerp correct werd uitgewerkt. Waarom de keuze op Van Konijnenburg viel – geen katholiek –, is niet bekend. Mogelijk achtte men Toorop, die inmiddels in een rolstoel zat, niet langer fysiek in staat een zo groot werk uit te voeren. Mogelijk was de opdrachtgeefster onder de indruk geraakt van het religieuze werk van Van Konijnenburg en van de reputatie van de kunstenaar.

Het onderwerp, de triomf, behelst eigenlijk de zege van Thomas over de dwaalleraren, Arius, Sabellius, Averroes en anderen, die een ernstige bedreiging hadden gevormd voor de eenheid van de kerk. Dit negatieve aspect van de triomf, de vernedering van de ketters, verkozen Molkenboer en Van Konijnenburg echter niet uit te beelden. Het motto dat in kapitalen op de door Van Konijnenburg ontworpen lijst prijkt, is een citaat uit Ecclesiasticus (= Wijsheid van Jezus Sirach) 15:5: 'In medio ecclesiae aperuit os ejus' (In het midden van de vergadering heeft ze [de Wijsheid Gods] zijn mond geopend).[722] Deze woorden waren in de bul van paus Johannes XXII bij de heiligverklaring van Thomas op 18 juli 1323 overgenomen en daarmee waren zijn geschriften bekleed met een onaantastbaar gezag.

---

[717] 'In verband hiermee is het om in de decoratieve schilderij tot vlakheid te komen het meest practisch het materiaal waarop de teekening wordt aangebracht in de fond te behouden.'; Ibidem, p. V.

[718] Ibidem, p. VI.

[719] Ibidem, p. VIII.

[720] W. van Konijnenburg aan F. Smissaert, 31 januari 1923, Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet.

[721] Klooster en kerk waren in de jaren 1900-1902 gebouwd door architect J. Kayser, hierin bijgestaan door de Belgische dominicaan, pater R. Biolley, zie Schoengen 1926, 65 en 68.

[722] Zie ook Molkenboer 1923, 4: 'In het midden der Kerk heeft God zijn mond geopend, hem vervuld met den geest van wijsheid en verstand en hem bekleed met den mantel der glorie'.

Paus Pius V had hem vervolgens in 1567 tot kerkleraar uitgeroepen. Dat was het positieve aspect van de triomf en het feitelijke onderwerp van Van Konijnenburgs schilderij.

De voorstelling laat zich als volgt lezen.[723] In het centrum van de compositie staat Thomas [200 en 201]. Hij staat in rechtstreekse verbinding met de vier evangelisten (IX), de 'distributeurs' van de goddelijke inspiratie die de Heilige Geest over hen uitstort (I). Thomas is omringd door figuren die hun stempel hebben gedrukt op zijn denkbeelden of die in belangrijke mate zijn invloed hebben ondergaan. Boven achter Thomas' troon staan de kerkvader Augustinus (X) en zijn leraar Albertus Magnus (XI), elk met zijn eigen secondant, respectievelijk Plato en Aristoteles. Aan weerszijden van Thomas staan paus Johannes XXII, die Thomas heilig heeft verklaard (XII), en de heilige Antoninus, aartsbisschop van Florence, die in de eerste helft van de vijftiende eeuw de traditionele scholastiek in ere heeft gehouden (XIII). Aan de voeten van Thomas staan in de binnenste cirkel paus Pius V, die hem tot kerkleraar heeft uitgeroepen (XIV), en paus Leo XIII, die hem in de encycliek *De Aeterni Patris* heeft verheven tot patroon van alle katholieke scholen (XV). Deze laatste vier figuren vertegenwoordigen tevens de tijdperken waarbinnen Thomas' leer al zes eeuwen lang van kracht was: de middeleeuwen (Johannes XXII), de vroeg- en de hoog-renaissance (Antoninus en Pius V) en de nieuwe tijd (Leo XIII). Elk van hen wordt omringd door een grote groep representatieve tijdgenoten, onder wie Dante, Fra Angelico, Michelangelo, Palestrina en Vondel, om slechts enkele vertegenwoordigers van de verschillende kunsten te noemen. Op de ontwerpschetsen zijn deze niet te identificeren; op het schilderij hebben hun koppen individuele trekken gekregen.

In de buitenste ring wordt de liefde Gods, dat wil zeggen de liefde van God en de liefde voor God, verbeeld. Deze manifesteert zich op zeven manieren. Om te beginnen in de liefde van God (I) gelegen tegenover haar hoogste manifestatie de naastenliefde (IV). De goddelijke liefde verbeeldt Van Konijnenburg in de duif, de gedaante van de H. Geest, die omringd wordt door de symbolen van de evangelisten, de vertolkers van Gods intenties. De naastenliefde wordt verbeeld in de liefde van de volmaakte moeder, Maria, tot de volmaakte zoon, Jezus. De liefde van God uit zich in de schepping van hemel en aarde (II) en in de openbaring van Zijn woord (III). De liefde van de mens tot God komt tot uiting in zijn zorg voor zijn medemens in het lenigen van diens geestelijke nood, de zielzorg (V) en van diens lichamelijke nood, de verpleging (VI). De manifestaties van de liefde van de mens (V en VI) zijn respectievelijk gegroepeerd onder Sint Dominicus, de stichter van de dominicaner orde, en de dominicanes Sint Catharina van Siena. Op de middellijn van de liefdecirkel ontmoeten God en mens elkaar in de verlossing van de mensheid door de kruisdood van Zijn enig geboren zoon (VII) en het misoffer waarin de zelfopoffering van Christus telkens wordt herdacht (VIII).

Resumerend schreef Molkenboer: 'Wanneer wij nu de hier beschreven Liefde Gods in haar bron en zeven verschijningsvormen overzien, dan kunnen we alles in deze drieheid samenvatten:

I. De daden van God ten bate van den mensch: de GODHEID, de SCHEPPING, de OPENBARING [I, II en III].

II. De verhouding van den mensch tot den mensch: de NAASTENLIEFDE, de ZIELZORG, de VERPLEGING [IV, V en VI].

III. De daden van den God-Mensch: de VERLOSSING, het MISOFFER [VII en VIII].'[724]

Deze driedeling komt volgens Molkenboer in grote lijnen overeen met de driedeling in de *Summa Theologica*, Thomas' hoofdwerk. Het eerste deel gaat over God, de openbaring en

[723] Voor een uitputtende identificatie van de bijfiguren op het schilderij zie Molkenboer 1925, passim; Molkenboer 1938a, passim; Molkenboer 1938b, passim.

[724] Molkenboer 1925, 89-90.

de schepping, het tweede over de morele verplichtingen van de mens tot zijn naaste en het derde over de verlossing en de sacramenten.

Toen het werk gereed was, suggereerde Van Konijnenburg in een geschreven toelichting, waarvan de kladversie bewaard is gebleven, dat hij zelf verantwoordelijk was geweest voor het beeldprogramma.[725] Molkenboer zou slechts advies hebben gegeven: 'Prof. Dr. Molkenboer O.P. was bereid mij historisch & iconografisch te assisteeren [doorgestreept: voor te lichten].'[726] Dat het ontwerp in hoofdlijnen al begin 1925 gereed was, zoals blijkt uit de gedetailleerdheid van Molkenboers beschrijving van de voorstelling, wijst echter in de richting van de dominicaan als auctor intellectualis. De samenstelling van de groepen mensen die de hoofdfiguren omringen, vragen nogal wat achtergrondkennis op het terrein van de kerkgeschiedenis en de verbreiding van het thomisme en het is de vraag of Van Konijnenburg zich dat zo snel eigen heeft kunnen maken, terwijl Molkenboer in eerdere publicaties over Thomas-voorstellingen blijk had gegeven van zijn deskundigheid op dit terrein.[727] Mede daarom moet de keuze op hem zijn gevallen om toe te zien op de correcte uitwerking van het onderwerp.

De vormgeving is Van Konijnenburg toe te schrijven. Uit schetsen valt op te maken dat hij verschillende mogelijkheden heeft afgewogen en weer verworpen binnen de vorm van een drieluik, een beelddrager waarmee hij op dat moment in zijn werk experimenteerde [202-205]. Hij koos ten slotte een gecombineerde vlakverdeling van gelijkzijdige driehoeken onder hoeken van 60 graden waarmee hij kort na 1900 had geëxperimenteerd [203, vergelijk 26 en 27] en twee concentrische ketens van cirkels rond de centrale figuur van Thomas [261], binnen het mathematisch grondpatroon van een regelmatige achthoek (in *De aesthetische idee* genoemd als een geschikte figuur voor een evenredige vlakverdeling) [205].[728] De cirkels waren geïnspireerd, zoals Molkenboer had uitgelegd, door Dantes visie op Thomas.[729] Mogelijk zinspelen deze ook op het meest voorkomende attribuut van de heilige, de magisterketen met zonneschijf.

Het compositorische probleem waarvoor Van Konijnenburg zich geplaatst zag, was het bewaren van optische samenhang tussen de geïsoleerde voorstellingen in de cirkels. Dit loste hij onder meer op door de cirkels gelijkmatig rond Thomas over het beeldvlak te verdelen en door de voorstellingen in de cirkels te verankeren in hetzelfde raster van gelijkzijdige driehoeken als de rest van de compositie. Als bindend middel dienen ook de mensenstromen. In de onderste zone verbinden zij met hun geordende banen de cirkels met elkaar. De okergouden achtergrondkleur, een verwijzing naar de Italiaanse altaarstukken

---

[725] 'Na anderhalf jaar studie in deze historie en wijsbegeerte waren de gegevens op zulk een wijze met mijne inzichten [doorgestreept: levensovertuiging] verbonden dat de vormgeving en [doorgestreept: wijze] van uitvoering mij duidelijk voor den geest stonden.'; MS Van Konijnenburg 8, 1938, p. 1.

[726] Ibidem.

[727] Over de Thomasvoorstelling in de Spaanse kapel van de Santa Maria Novella in Florence: 'De "Spaansche Kapel" te Florence VII. De Thomas-wand', *Van Onzen Tijd* 12 (1911-1912) 28, 449-457; over Thomas-voorstellingen in het algemeen onder andere 'De triomf van Sint Thomas', *De Beiaard* 8 deel 2 (1923), 479-492. In 1927 zou hij in zijn bijdrage aan *Sint Thomas van Aquino. Bijdragen over zijn tijd, zijn leer en zijn verheerlijking door de kunst* (Hilversum 1927) de Thomas-iconografie door de eeuwen heen belichten: 'De H. Thomas van Aquino in de Schilderkunst' (pp. 143-223).

[728] Zie voor het verband tussen ontwerp en mathematische figuur ook Wardenaar 1984, 33. In zijn toelichting verklaarde Van Konijnenburg deze keuze aldus: 'Daarom was het van pas zoowel de ruimte als het licht een geheele volle uitgebreidheid te geven – de geheel[e] cirkel als een oneindige keeten van grootheden te geven. Een stelsel van cirkels op gelijkzijdige driehoeken gebouwd van klein naar groot in streng rhytmische samenhang gecombineerd met het volledige spectrum in kleur en toon werd het beeldend en bindend motief, om de groote verscheidenheid der figuratie als een gewijd epos te realiseeren.'; MS Van Konijnenburg 8, 1938, p. 2.

[729] Molkenboer 1925, 83.

van de veertiende en vijftiende eeuw, dient eveneens om de eenheid van de compositie te versterken, terwijl hiermee tevens de door Van Konijnenburg in de wandschildering gewenste vlakheid wordt bewerkstelligd. Ook anderszins dient kleur als bindend en beeldend middel. Onderaan het schilderij heeft Van Konijnenburg veelal ongemengde kleuren gebruikt: veel rood, blauw en zwart-wit voor de kleding van de figuren; naar boven toe, de hemelse regionen, vervagen ze. Accenten worden gelegd door de hoofdfiguren scherper aan te zetten; figuranten minder scherp. Zij gaan soms op in oker en grijs. Het relatieve belang van enkele figuren in de voorstellingen onderaan wordt nog geaccentueerd door ze groter weer te geven dan de rest. Ook het belang van de figuur van Thomas wordt, net als eerder die van Zacharia, behalve door zijn centrale positie ook door zijn formaat benadrukt. De architecturale troon isoleert hem verder van de hem omringende groepen. Het is het enige verticale accent in de compositie.

Van Konijnenburg was voortvarend aan deze opdracht begonnen. In de eerste helft van 1924 was hij al druk bezig met het maken van ontwerpschetsen. In een brief van 10 augustus 1924 schreef Molkenboer hem tevreden: 'Ik ben nog zeer opgetogen over uw werk. Het blijkt mij klaar als de zon, dat u er heelemaal in is; aan Mevr. de B. heb ik dit ook getuigd en het was mij een groote vreugde dit met zoóveel oprechtheid te kunnen doen.'[730] In dezelfde maand volgde een afspraak met de stichteres.[731] Bij die gelegenheid presenteerde Van Konijnenburg vermoedelijk de schets van het geheel op kleine schaal, tot tevredenheid van de opdrachtgeefster.[732] Kort daarna werkte hij de verschillende delen op ware grootte uit.[733] Ze werden met de hulp van vier assistenten in drie dagen op het definitieve doek overgezet.[734] Daarna werd de compositie in sepia getekend en met pastelkrijt ingekleurd. Begin 1925 deed Molkenboer verslag van 'het groote en grootsche ontwerp als een muur' dat hij in het atelier van Van Konijnenburg in het Hofje van Nieuwkoop had gezien.[735] Daarna lag het project lang stil.[736] Tot 1928 gaf Van Konijnenburg voorrang aan de uitvoering van zijn opdracht voor het glas-in-loodraam voor de Nieuwe Kerk in Delft en daarna werd hij in beslag genomen door andere opdrachten. Pas in 1938 werd *De triomf van Sint Thomas* gepresenteerd, in eerste instantie niet op de plaats van bestemming ter meerdere eer en glorie van Sint Thomas of de stichteres, maar op een tentoonstelling bij Pulchri Studio ter ere van Van Konijnenburgs zeventigste verjaardag: 'Mijn opdrachtgevers gaven me hiervoor 1½ à twee jaar; ik deed er ongeveer tien jaar over! Ja, alles wat met haast te maken heeft, daarvoor deug ik niet.'[737] In zijn toelichting gaf Van Konijnenburg als

---

730 B.H. Molkenboer O.P. aan W. van Konijnenburg, 10 augustus 1924, RKD, Archief Willem A. van Konijnenburg.

731 Ibidem.

732 MS van Konijnenburg 8, 1938, p. [6].

733 Gemeentemuseum Den Haag, Prentenkabinet, inv.nrs. T4-1964 tot en met T27-1964.

734 'Eerst een gedetailleerd voorteekening – karakter, omtrek – en op ware grootte gekalkeerd. Toen deze door 4 collega's in drie dagen – op het doek gebracht en in pastel in zijn geheel geteekend in kleur geteekend. Toen waren er weder eenige jaren gepasseerd – en daarna het geheel geschilderd, een zeer omvangrijk werk door details [onleesbaar].'; MS Van Konijnenburg 1938, p. 5, zie ook p. [6] voor het verloop van de productie.

735 Molkenboer 1925, 81.

736 Een anonieme criticus van de *NRC*, die ter gelegenheid van Van Konijnenburgs zestigste verjaardag in februari 1928 een interview met hem in zijn atelier afnam, meldde dat kleine partijen van het doek in olieverf waren geschilderd: 'Ezels met groote doeken stonden links en rechts achter elkaar als de coulissen van een tooneel en de reusachtige Verheerlijking van Sint Thomas van Aquino kon men als achterdoek beschouwen. [...] De compositie is een wonder van ornamentiek en van vernuftig uitgewerkte symboliek. Het is hier niet de plaats om de voorstelling die zeker meer dan honderd figuren omvat, te bespreken. Die figuren zijn met sepia-inkt op het doek geteekend en de kleuren voorlopig met pastel aangegeven. Nog zijn slechts kleine partijen in olieverf overgeschilderd.'; [Anon.], 'Een bezoek bij Van Konijnenburg', *NRC* 11 februari 1928.

737 E., 'W.A. van Konijnenburg zeventig jaar. Onderhoud met den schilder', *Algemeen Handelsblad* 9 februari 1938.

verantwoording voor de lange duur van de uitvoering dat het honorarium slechts voor een jaar werken toereikend was geweest, en dat hij, omdat het schilderen veel meer tijd kostte, wel genoodzaakt was geweest tussentijds opdrachten te aanvaarden.[738]

De Zwolse schildering bleek in artistiek opzicht een rijke bron. Uit haar beeldidioom zou hij de komende jaren geregeld putten. Zo komen Adam en Eva in het tafereel van de Schepping (II) terug op *A nova generatione coacti* uit 1926; de figuur van Dominicus (V) als godsgezant op *Verbi divini inspiratio* uit 1925 [206, 223 en 207, 210]. De distributie van goddelijke inspiratie zou Van Konijnenburg uitwerken in een opdracht die hij in 1925 kreeg. Bij het raam voor de Nieuwe Kerk gaat het om de verbeelding van de goddelijke inspiratie die via de evangelisten de sectoren van het geestelijk leven bereikt. Geseculariseerd komt dit thema terug op de wandschildering voor de Nederlandse inzending naar de *Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes* in Parijs, waarvan de voorstelling berust op de gedachte dat de mensheid verlicht wordt door de geïnspireerde persoonlijkheid, die op zijn beurt wordt verlicht door hogere, goddelijke machten.

DE *WENDINGEN*GROEP EN *DE STIJL*GROEP

Nederland zou op de Parijse wereldtentoonstelling vertegenwoordigd zijn met een actueel overzicht van de bouwkunst, beeldhouwkunst, monumentale kunst en toegepaste kunst. De organisatie had opgeroepen bij de selectie van de inzendingen voorrang te verlenen aan artistieke vernieuwing, zoals het in het tentoonstellingsreglement luidde: 'Sont admises à l'exposition les œuvres d'une inspiration nouvelle et d'une originalité réelle exécutées et presentées par les artistes, artisans, industriels créateurs de modèles et éditeurs et rentrant dans les arts décoratifs et industriels modernes. Et sont rigoureusement exclues les copies, imitations et contrefaçons des styles anciens.'[739] In de praktijk werden, wat ons land betreft, vooral de architectuur en de kunstnijverheid van de Amsterdamse School in al hun facetten internationaal gelanceerd op drie locaties: het Nederlands paviljoen in de Rue des Nations, ontworpen door Frits Staal, een zaal in de Galeries de l'Esplanade des Invalides en een zaal in het Grand Palais, waarvan de inrichting door Wijdeveld werd vormgegeven. Een tweede zaal in het Grand Palais was bestemd voor een expositie van het nationale kunstnijverheidsonderwijs. Van Konijnenburgs wandschildering was bestemd voor de zaal in de Galeries de l'Esplanade [208].

Voor de eindverantwoordelijkheid van de inzending tekenden de leden van de Tentoonstellingsraad voor Bouwkunst en Verwante Kunsten. Dit was een invloedrijk samenwerkingsverband tussen verschillende kunstenaarsorganisaties: behalve de Nederlandsche Vereeniging voor Ambachts- en Nijverheidskunst, kortweg VANK, ook de Maatschappij tot Bevordering der Bouwkunst/Bond van Nederlandsche Architecten (BNA), het Genootschap Architectura et Amicitia (A et A), de architectenvereniging Opbouw en de Nederlandsche Kring van Beeldhouwers (NKB).[740] De volledige raad (dertien leden) was opgenomen in de Centrale Commissie van de Parijse tentoonstelling. Hieruit werden de leden van de Tentoonstellingscommissie gerekruteerd. Deze commissie, die uitsluitend uit kunstenaars en architecten bestond, was verantwoordelijk voor de esthetische kwaliteit van de Nederlandse bijdrage en selecteerde de inzendingen. Daarnaast opereerde een

---

[738] MS Van Konijnenburg 8, 1938, p. 5.

[739] 'Règlement. Conditions Générales d'Admission. Art. 4', in: *Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes. Catalogue Général Officiel* 1925, 18, zoals geciteerd in Van Thoor 1998, 65.

[740] Zie voor de Tentoonstellingsraad en zijn samenstelling Van Thoor 1998, 67-68, 77 (noot 8). De raad bestond uit dertien leden, waarvan drie van de BNA, drie van A et A, drie van de VANK, twee van de NKB en twee van Opbouw.

Commissie van Uitvoering, die verantwoordelijk was voor de administratie en de financiering en die vooral uit niet-kunstenaars bestond. De leden van de Tentoonstellingscommissie – Jan de Bie Leuveling Tjeenk (voorzitter), Jean François van Royen (vice-voorzitter), Berend Boeyenga (secretaris), Evert Kuipers, Theo van Reijn en Cornelis Blaauw – lieten zich bij de beoordeling van de inzendingen terzijde staan door een Commissie van Beoordeling, die was samengesteld uit leden van bij de Tentoonstellingsraad aangesloten verenigingen: de architecten H.P. Berlage, Jan Gratama, Willem Dudok, de beeldhouwers Joseph Mendes da Costa en Hildo Krop, de kunstnijveraars Matthieu Lauweriks en Carel Lion Cachet en uit de monumentale hoek Rik Roland Holst. Via het Genootschap Architectura et Amicitia, waarbinnen zij een prominente rol speelden, waren de leden van de Commissie van Beoordeling nauw betrokken bij *Wendingen*, als redactielid, medewerker, omslagontwerper en als onderwerp. Zo hadden Berlage, Roland Holst, Mendes da Costa en Dudok net als Van Konijnenburg een *Wendingen*nummer gehad.[741] Krops nummer stond voor juli 1925 op stapel.

De keuze van de architect van het Nederlands paviljoen en degenen die daaraan zouden bijdragen lag evenals de keuze van de vormgever van de zalen al vast voordat de officiële oprichtingsvergadering van de Centrale Commissie op 16 juli 1924 plaatsvond. Die voortvarendheid was er mede de oorzaak van dat vooral een elitegroepje binnen A et A, waaronder de leden van de Commissie van Beoordeling, aan het paviljoen zouden bijdragen: naast Staal, die als architect de vrije hand had gekregen in de selectie van de kunstenaars die aan de aankleding van het paviljoen zouden bijdragen, onder anderen Lambertus Zijl en Krop met bouwbeeldhouwwerk aan de buitenzijde, Roland Holst met glas-in-lood, Lion Cachet, die onder meer een lambrisering van goudkleurige ebonieten platen ontwierp, Mendes da Costa en John Rädecker met beeldhouwwerk, en Tom Poggenbeek, die een van de tapijten leverde.

De inzending voor de zalen was in principe vrij. De eis van de Tentoonstellingscommissie dat de twee zalen waarin de inzendingen een plaats zouden krijgen als een geheel moesten overkomen, legde evenwel beperkingen op aan de selectie van de deelnemers. Niet de diversiteit maar de eenheid van het nationale kunstproduct moest worden benadrukt in een geïntegreerde opstelling van de verschillende disciplines.[742] Deze beperkingen werden enigszins gecompenseerd door het besluit om niet van een paar, uiteraard belangrijke, kunstenaars veel werk op te nemen maar van veel kunstenaars een of enkele werken. Bij de Tentoonstellingscommissie circuleerde een lijst van 195 gewenste kandidaten (of koppels van kandidaten) voor wie actief werd geworven. Ook hiermee werd niet gewacht tot de drie commissies officieel waren geïnstalleerd.[743] Dat Wijdeveld Roland Holst op 30 juli 1924 bedankte voor diens bemiddeling bij de werving van Van Konijnenburg, bevestigt deze gang van zaken.[744] Van Konijnenburg was in 1921 voor zijn *Wendingen*nummer lid geworden van A et A.

Hoewel de samenstelling van de Nederlandse afdeling de indruk zou kunnen wekken dat de radicalere vernieuwers onder de architecten, kunstenaars en vormgevers waren geweerd

---

[741] H.P. Berlage 3 (1920) 11/12; R.N. Roland Holst 5 (1923) 1; J. Mendes da Costa 5 (1923) 5/6; W.M. Dudok 6 (1924) 8.

[742] Zie voor de uitgangspunten voor de inrichting van de zalen *Verslag betreffende de Nederlandsche inzending* 1926, 14-15.

[743] Dat gebeurde bij Koninklijk Besluit op 11 augustus 1924, Van Thoor 1998, 68.

[744] Kladbrief van H.Th. Wijdeveld aan R.N. Roland Holst, 30 juli 1924: 'Mijn dank voor je bericht over de meedewerking van v. Konijnenburg voor de Parijsche tentoonstelling. Ik verheug mij daarover zeer.'; NAi, Archief H.Th. Wijdeveld, B28.14. Uiteindelijk zouden 145 kunstenaars van de lijst terugkomen in de definitieve lijst van inzenders, die 290 namen bevatte, Van Thoor 1998, 78, noot 31.

uit de selectie, was dat niet het geval.[745] Dat zij vrijwel afwezig waren, kwam doordat vooral kunstenaars uit die hoek hadden bedankt voor de uitnodiging. Zo had Staal via Krop Mondriaan gepolst of hij een wandschildering voor het paviljoen wilde maken. Deze had echter te kennen gegeven dat hij geen gedeelte van een ruimte voor zijn rekening wilde nemen, alleen een hele ruimte.[746] Dat was ook de insteek van Van Doesburg, die De Stijl als collectief gepresenteerd wilde zien. De Tentoonstellingscommissie, die Van Doesburg, Gerrit Rietveld, Bart van der Leck, Vilmos Huszár en de architecten J.J.P. Oud en Jan Wils individueel had uitgenodigd, had aan deze eis niet tegemoet willen komen, vooral ook om geen precedent voor andere collectieven te scheppen. De verzekering aan Van Doesburg dat het besluit om geen collectieve inzendingen toe te laten niet betekende dat de inzendingen zonder verband zouden worden opgesteld, was aan dovemansoren gericht.[747]

Van Doesburg liet de kans om het slachtoffer van het establishment uit te hangen niet lopen. Hij negeerde tevens de mogelijkheid om door de organisatie een andere, eigen expositieruimte toegewezen te krijgen, waarop hij ten overvloede ook nog eens door de Nederlandse gezant in Parijs, jhr. J. Loudon was geattendeerd. Toen de tentoonstelling al geruime tijd liep presenteerde hij de afwezigheid van de leden van De Stijl in zijn blad als een weigering van de Nederlandse staat om alle groeperingen aan bod te laten: 'C'est pourqoui que la représentation des Pays-Bas manque son devoir, elle ne montre aucun signe de l'esprit nouveau dans la Hollande.'[748] Verderop in hetzelfde nummer vervloekte Van Doesburg 'het hollandsche menu' dat de 'Wendingengroep' Parijs had voorgeschoteld, 'bestaande uit Berlagebrij, Rolandholstmarmelade met Konijnenburgsaus'.[749]

In de perceptie van Van Doesburg hoorde Van Konijnenburg bij het *Wendingen*kamp, dat hij associeerde met een in zijn ogen laakbaar retour à l'ordre. In het julinummer van 1920 van *De Stijl* had Van Doesburg in zijn rubriek 'Rondblik' zijn lezers gewezen op een nieuw manifest van de futuristen, waarin zij ageerden 'contre tous les retours en peinture', waarmee Van Doesburg van harte instemde: 'Wij citeeren: "En France certains cubistes imitent Ingres; en Allemagne certains expressionistes imitent Grünewald (le rival de Dürer); en Italie, certains futuristes imitent Giotto. …. Quelle absurdité que de croire utilisable pour nos sensibilités et nos émotions les formes qui ont servi à un peintre du passé pour la construction plastique et synthétique de ses émotions!"' Hij eindigde met: 'De hollandsche imitatiekliek (de van Konijnenburgen, de Holstjes enz.) mochten dit wel eens ter harte nemen.'[750]

Waarschijnlijk was oud zeer vanwege de afwijzing van de *Wendingen*redactie van Van Doesburgs voorstel om een nummer van het blad te wijden aan 'de moderne kunstuitingen', waarmee hij de producten van *De Stijl*groep en verwante kunstenaars bedoelde, mede debet aan zijn voortdurend gescheld op het tijdschrift en de contribuanten ervan.[751] *Wendingen* en *De Stijl* waren vrijwel tegelijkertijd geboren als geesteskinderen van respectievelijk Wijdeveld en Van Doesburg. Zij streefden in principe hetzelfde na: een universele stijl die zich uitstrekte tot alle terreinen van kunst. Over de vormgeving daarvan liepen de meningen steeds sterker uiteen.

---

[745] Van Thoor corrigeert het beeld dat de avant-garde geweerd werd in de Parijse tentoonstelling, Van Thoor 1998, 70-71, 78 (noot 42); zie voor de correctie van dit beeld ook Koopmans 2006, 123.

[746] H.L. Krop aan J.F. Staal, 31 december 1924, zie Koopmans 2006, 123.

[747] Van Thoor 1998, 70.

[748] Th. van Doesburg, 'Appel de Protestation contre le refus de la participation du groupe "De Stijl" à l'Exposition des Arts Décoratifs (section des Pays-Bas)', *De Stijl* 6 (1923-1925) 10/11, 149-150, zie ook Van Thoor 1998, 70.

[749] Th. van Doesburg, 'Het fiasco van Holland op de expositie te Parijs in 1925', *De Stijl* 6 (1923-1925) 10/11, 157.

[750] [Th. van Doesburg], 'Rondblik', *De Stijl* 3 (1919-1920) 9, 80.

[751] Th. van Doesburg aan H.Th. Wijdeveld, 31 juli 1920, NAi, Archief H.Th. Wijdeveld, B28.9.

Verbi divini inspiratio

Voor Van Konijnenburg was het de eerste keer dat hij een bijdrage leverde aan een modelkamer van de Nederlandse (bouw)beeldhouwkunst en kunstnijverheid. Hij had er zich rekenschap van gegeven dat zijn werk ondergeschikt moest zijn aan het totale beeld. Compositie en kleur had hij afgestemd op de omgeving. Zo heeft de wetenschap dat het schilderij moest komen te hangen tegen een licht gebogen wand, de keuze voor de cirkel als basisvorm van de compositie mede bepaald [208 en 209]. Bij de opbouw van de voorstelling heeft hij tevens rekening gehouden met de afstand waarop het bekeken zou worden. Van veraf gezien vallen vooral de godsgezant en de aanstormende koppen rechts en links van hem op door hun formaat en doordat zij zwaarder zijn aangezet [210]. De profeet is bovendien precies in het midden van het beeldvlak geplaatst en krijgt nog meer aandacht doordat hij aan weerszijden door lichtere groepen jongelui van onbestemd geslacht van de zwaarder aangezette koppen wordt gescheiden. Van dichtbij springt de gedetailleerdheid van de voorstelling in het oog. Door het doek zichtbaar te laten verkreeg hij de door hem gewenste vlakheid als van een muurschildering. In zijn lezing ter gelegenheid van de *Wandschildering-tentoonstelling* in de Haagsche Kunstkring had hij immers gezegd dat de wandschildering vlak moest zijn en dat het met het oog daarop het meest praktisch was om het materiaal van de drager in de achtergrond onbedekt te laten. Het raster van kleine vierkanten dat van dichtbij zichtbaar is, fungeert als 'figuursysteem' en accentueert de vlakheid van de compositie. De kleuren – overwegend grijs met bruine en blauwe accenten – waren afgestemd op de hoofdkleur van de omgeving.[752]

Onderwerp en titel zinspelen op de 'inspiration nouvelle' die de inzendingen volgens het reglement moesten bezitten, maar in dit geval wel met een persoonlijke signatuur. De halfnaakte godsgezant is het rustpunt in het centrum van de symmetrisch opgebouwde compositie. Van weerszijden stormen figuren op hem af. Hij heeft zich afgekeerd van degenen die hem, getuige hun gelaatstrekken, agressief bejegenen en wendt zich tot degenen die zich rustig tot hem richten. Hij openbaart aan de mensheid het goddelijke licht dat haar verlicht.[753] Er is niet veel verbeeldingskracht voor nodig om in de voorstelling Van Konijnenburgs visie op zijn eigen kunstenaarschap te herkennen. De schilder en criticus Kasper Niehaus, die Van Konijnenburg in juli 1925 een bezoek had gebracht om de schildering te bekijken, berichtte in *De Telegraaf* dat hij een jaar op inspiratie had moeten wachten, maar dat hij, toen die eenmaal had toegeslagen, het idee binnen een maand gestalte had kunnen geven.[754] Van Konijnenburg, door Niehaus 'apostel' genoemd, beschouwde de kunstenaar als degene aan wie het goddelijke wordt geopenbaard en die dat op zijn beurt openbaart in een kunstwerk. Hij presenteerde zichzelf graag als de geïnspireerde kunstenaar.

Van Konijnenburg droeg met zijn wandschildering bij aan het beeld van de rijkdom van de decoratieve kunst in Nederland dat de leden van de Tentoonstellingscommissie en van de Commissie van Beoordeling met de inzending wilden projecteren. Ondanks inzendingen van

---

[752] 'Van Konijnenburg, die onder het schilderen steeds een staal van de wandbedekking van ons paviljoen voor oogen had, heeft zorg gedragen voor een volmaakte harmonie van de schildering met den wand.'; Niehaus 1925a.

[753] 'In 't centrum der aandacht, met een opengeslagen boek, een viriele, naakte halffiguur, een Godsgezant, een profeet, getuigend van het licht, dat alle menschen verlicht die in de wereld komen: maagden en jongelingen, mannen van de daad en van de contemplatie, allen gelooven door hem en zien de heerlijkheid van het woord, dat vleesch werd en onder hen woont.'; Niehaus 1925a. Van Konijnenburg baseerde zijn compositie mede op Michelangelo's 'Boogschutters die hun pijlen richten op een Herme', circa 1530, rood krijt op papier, 22 x 32,5, Royal Library, Windsor, met dank aan Paul van den Akker, die mij hierop attendeerde.

[754] Niehaus 1925a; vrijwel dezelfde tekst in Niehaus 1925b en Niehaus 1929.

Oud, die inmiddels met Van Doesburg had gebroken, Wils en Sybold van Ravesteyn (met een Rietveld-achtig slaapkamerameublement voor René Radermacher Schorer, directeur van de Utrechtsche Algemeene Brandwaarborg Maatschappij en weldoener van de kunsten), had op de tentoonstelling de categorie 'kostbaar' conform de wensen van Wijdeveld de overhand op de categorie 'goedkoop'.[755] De Bie Leuveling Tjeenk constateerde na afloop tevreden dat Nederland in elk geval aan de oorspronkelijke voorwaarde had voldaan, dat alleen die werken voor inzending in aanmerking konden komen die beantwoordden aan 'redelijke eischen der schoonheid'.[756]

GLAS-IN-LOOD: *WILHELMINARAAM*

In de eerste helft van de jaren twintig begaf Van Konijnenburg zich in snel tempo op het terrein van de monumentale kunst. Rond de tijd dat hij de uitnodiging accepteerde een bijdrage te leveren aan de Nederlandse vertegenwoordiging in Parijs, kreeg hij de opdracht voor een monumentaal werk in een duurzamer behuizing: een glas-in-loodraam ter herdenking van het 25-jarig regeringsjubileum van koningin Wilhelmina. Het zou een plaats krijgen in de zuidzijde van het transept in de Nieuwe Kerk in Delft, het mausoleum van de Oranjes.

Van Konijnenburg kende Wilhelmina persoonlijk. Nadat hij in 1921 haar leermeester was geworden, had hij geregeld op Paleis Het Loo gelogeerd.[757] Die verbintenis was echter van korte duur geweest. Wilhelmina was ervan uitgegaan dat Van Konijnenburg haar op dezelfde manier zou onderrichten als zijn voorganger Roelofs dat had gedaan. Van Konijnenburg daarentegen had gedacht haar naar zijn eigen inzichten te kunnen vormen.[758] Hij slaagde er evenwel niet in de overhand te krijgen en Wilhelmina ertoe te brengen dat zij net als hijzelf het weergeven van algemene schoonheidseigenschappen ging stellen boven de toevallige verschijningsvormen van de natuur, het geestelijke boven het stoffelijke. Niettemin was hij niet van zins te buigen en zijn principes overboord te zetten. In de loop van 1922 werd hij ontslagen. De landschapschilder Louis van Soest nam zijn taak over. Daarna hielden Van Konijnenburg en Wilhelmina nog wel contact. Hij gaf haar op incidentele basis les.[759] Dat Wilhelmina ondanks of misschien wel dankzij hun verschil van mening veel waarde aan zijn oordeel hechtte, blijkt uit het feit dat zij, toen zij begin 1932 haar werk zou exposeren ten

[755] 'De heer Wydeveld vindt dat de meubelen een zekere kostbaren indruk moeten maken als alleen-staande voorwerpen, daar een goedkoop eenvoudig "getimmerd" meubel zeker niet op deze tentoonstelling tot zyn recht komt […].'; Verslag van de 10de vergadering van de Commissie van Uitvoering, met de Commissie van Beoordeling, 27 november 1924, Museum Meermanno-Westreenianum, Den Haag, Achief J.F. van Royen, VR133:1G11.

[756] De Bie Leuveling Tjeenk 1926b, 231.

[757] Uit kwitanties blijkt dat Van Konijnenburg Wilhelmina in de wintermaanden gemiddeld drie keer per maand les gaf en in de zomermaanden één keer. Hij ontving per les een honorarium van 50 gulden, KHA, E 8-IVf-17 tot 19.

[758] 'Op 8 juni over verschillende kunstuitingen sprekende en mijn verlangen zeggende daarvoor de liefde van Hare Majesteit te wekken, zeide Hare Majesteit "dan zult ge zwaar werk hebben". Dat hoorde ik gaarne, want het was een mooie toezegging; immers daarin lag opgesloten dat Hare Majesteit mij vergunde dat werk te aanvaarden.'; W. van Konijnenburg instructie van 22 pagina's voor koningin Wilhelmina, juni [1921], KHA, A50-XII-20, citaat op p. 14. Wilhelmina noteerde op de laatste pagina van het manuscript: 'liefde en eerbied voor bestaande natuur blijft bij mij hoofdzaak en uitgangspunt – stille wateren, groote ribbels'. Van Konijnenburgs wijsheden waren niet aan haar besteed.

[759] Spliethoff 2006, 13.

bate van het Nederlandsch Steuncomité voor Beeldende Kunstenaars bij de inmiddels Koninklijke Kunstzaal Kleykamp, Van Konijnenburg verzocht de keuze te maken.[760]

Het raam was niet het enige souvenir van het regeringsjubileum van Wilhelmina waarbij Van Konijnenburg werd betrokken. Eerder had Jean François van Royen, in zijn functie van algemeen secretaris van het Hoofdbestuur der PTT, hem gevraagd twee gedenkzegels te ontwerpen: een die het koningschap zou symboliseren en een met het portret van de koningin.[761] Omdat Van Konijnenburg in 1920-1921 jurylid was geweest van een postzegelprijsvraag, was hij bekend met de technische eisen die aan een zegel werden gesteld.[762] Uit ontwerpschetsen blijkt dat hij aanvankelijk voor beide zegels hetzelfde langwerpige formaat wilde gebruiken.[763] Later gaf hij voor de *Koninginnezegel* de voorkeur aan een bijna vierkant formaat [211]. Hij hanteerde bij deze ontwerpen dezelfde uitgangspunten als bij zijn vrije werk. Wilhelmina gaf hij een renaissance-look op de wijze van Domenico Ghirlandaio en Piero del Pollaiolo met haar (geïdealiseerde) strakke, platte profiel en verlengde nek [212]. De *Troonzegel* ontwierp hij op een systeem van driehoeken, geconstrueerd uit de tienhoek [213 en 214]. Voor de voorstelling op beide zegels putte hij uit de Maria-iconografie: de *Koninginnezegel* is een geseculariseerde weergave van de kroning van de Moeder Gods, waarbij gewoonlijk twee engelen de kroon boven haar hoofd houden. Het motief van de frontaal tronende vrouwenfiguur in een architecturaal kader op de *Troonzegel* sluit aan bij de beeldtraditie van de tronende madonna uit de vroege renaissance.

Het raam voor de Nieuwe Kerk dat Wilhelmina's koningschap moest memoreren, was een geschenk van de Nederlandse Amerikaan Edward Bok uit Philadelphia. Deze zoon van Nederlandse ouders, die in het begin van de jaren zeventig van de negentiende eeuw naar de Verenigde Staten waren geëmigreerd en in 1876 tot Amerikaans staatsburgers waren genaturaliseerd, had de Amerikaanse droom gerealiseerd. Na zijn huwelijk met de dochter van zijn werkgever wist hij het bedrijf van zijn schoonvader, de Curtis Publishing Company, tot een groot commercieel succes te maken.[764] In 1924 zegde deze drijvende kracht achter de Nederlandsch-Amerikaansche Fundatie, die tot doel had door culturele uitwisseling beide landen dichter bij elkaar te brengen, toe een raam ter herdenking van het regeringsjubileum te zullen schenken.

Er werd een Comité van Uitvoering in het leven geroepen, bestaande uit jhr. H.A. van Karnebeek, tot 1917 minister van Buitenlandse Zaken en aansluitend minister van Staat

---

[760] Zie *Catalogus van werken door Hare Majesteit de Koningin*, Den Haag (Koninklijke Kunstzaal Kleykamp) 1932. De tentoonstelling was van 16 januari tot 7 februari 1932 in Den Haag te zien. Zij trok gemiddeld 700 à 800 bezoekers per dag. Na Den Haag zou de tentoonstelling aansluitend te zien zijn in het Stedelijk Museum in Amsterdam en vervolgens in vrijwel elke provinciehoofdstad in Nederland. In 1933-1934 reisde een aangepaste selectie, waarbij Van Konijnenburg opnieuw nauw was betrokken, door naar de overzeese gebiedsdelen. Zie Rijnders 2001, 228; Van Heuven-van Nes 2006, 37-46. Stukken met betrekking tot deze tentoonstellingen worden bewaard in het KHA. Van Konijnenburg publiceerde naar aanleiding daarvan twee artikelen over haar werk: 'De schilderstudie van H.M. de Koningin' (Van Konijnenburg 1932a) en 'A Queen's Paintings' (Van Konijnenburg 1932b).

[761] Voor de jubileumzegels zie De Moor 1960, 73-77. Voor afbeeldingen van schetsontwerpen zie ook Hefting 1982, 22.

[762] Zie voor deze prijsvraag [Anon.], 'Postzegel-prijsvraag', *NRC* 15 september 1920; Hana en E.A.J. 1921, passim; De Moor 1960, 58-72.

[763] De ontwerpen van *Koninginnezegel* en *Troonzegel* worden bewaard in het Museum voor Communicatie in Den Haag.

[764] De biografische gegevens van Edward Bok zijn ontleend aan J.L. Krabbendam, 'Bok, Eduard Willem Gerard Cesar Hidde', in J. Charité en A.J.C.M. Gabriëls (red.), *Biografisch woordenboek van Nederland IV*, Den Haag 1994, 50-52.

(voorzitter), W. Westerman, voorzitter van de Nederlandsch-Amerikaansche Fundatie (penningmeester), Wilhelm Martin, buitengewoon hoogleraar kunstgeschiedenis in Leiden en Bredius' opvolger als directeur van het Mauritshuis in Den Haag (secretaris), Richard M. Tobin, buitengewoon gezant en gevolmachtigd minister der Verenigde Staten van Noord-Amerika in Den Haag, A. Brandt, en de letterkundige Johan de Meester.

Bok liet dit comité zogenaamd de vrije hand. Als voorwaarde stelde hij: 'the design shall follow the established canons of recognised art, and that it shall be artistically beautiful and dignified in conception, with no suggestion of what are called modern or futuristic art tendencies'.[765] Hoe belangrijk voor het verloop van Van Konijnenburgs carrière de steun van bepaalde gezaghebbende figuren was, blijkt ook in dit geval. Het Comité van Uitvoering raadpleegde Antoon Derkinderen, in zijn hoedanigheid als hoogleraar-directeur van de Rijksakademie van Beeldende Kunsten, en Jan Kalf, inmiddels directeur van het Rijksbureau voor de Monumentenzorg. Op hun advies besloten de leden van het comité Van Konijnenburg uit te nodigen dit raam te ontwerpen. Deze keuze garandeerde dat voor een honorarium van *f* 9000,- aan de gestelde voorwaarden werd voldaan.[766]

'Heil Wilhelmina! Koningin der Nederlanden'

Het aan Wilhelmina gewijde raam was bestemd voor een spitsboogvenster in het zuidtransept van de Nieuwe Kerk. De compositie volgt nauwgezet het architectonisch skelet van het raam [215]. In het bovenste gedeelte van het raam wordt het geestelijke leven uitgebeeld, in het onderste het stoffelijke leven.[767] De voorstelling laat zich van boven naar onder als volgt lezen. De drie aartsengelen Gabriël, Rafaël en Michaël bekronen het raam. Op een ontwerpschets die Van Konijnenburg van het geheel maakte, karakteriseerde hij ze kort [216]. Zo noteerde hij bij Gabriël (1) in de ontwerpschets: 'de kracht van God, hoogste intuïtie, de geestelijke hulp aan de mensheid', bij Michaël (2): 'Hij die is als God, hij weegt de menschelijke ziel' en bij Rafaël (3): 'de wachter, de wakende'. In de brochure die verscheen ter gelegenheid van de onthulling van het raam, worden hun eigenschappen kernachtig samengevat: 'Intuïtie', 'Geweten', 'Waakzaamheid' [217].

Gabriël, Michaël en Rafaël vertegenwoordigen het goddelijke. Dat wordt geopenbaard door de vier evangelisten onder hen, net als op *De triomf van Sint Thomas van Aquino* voorgesteld door hun traditionele symbolen: mens, leeuw, stier en adelaar (4-7). Op de evangelisten volgen de overige discipelen (8-15). De rij leerlingen scheidt de goddelijke kracht van de personificaties van de strevende mens. Zij hebben de mensen het woord van God verkondigd, dat de vier evangelisten schriftelijk hebben vastgelegd. Het in de mens ontwakende bewustzijn van de goddelijke openbaring wordt verbeeld in Levensaanvang, het

---

[765] Uit de rede van H.A. van Karnebeek, uitgesproken bij de onthulling van het raam op 27 oktober 1927, 'Het Wilhelminaraam in de Nieuwe Kerk te Delft onthuld', *Het Vaderland* 27 oktober 1927.

[766] 'De ondergeteekende verklaart zich bereid voor f 9000 één raam te ontwerpen en daarvan de uitvoering te leiden.'; W. van Konijnenburg aan E.A. van Beresteyn 26 juni 1926, NA, Familiearchief Van Beresteyn, toegangsnr. 2.21.018, inv.nr. 861.

[767] De voorstelling is meermaals tot in detail beschreven, onder andere door Van Konijnenburg zelf in een persbericht dat op 24 juli 1926 werd verspreid en in de brochure die op 27 oktober 1927 werd uitgebracht ter gelegenheid van de onthulling van het raam. Bij het gereedkomen van de kartons in juli 1926 hebben onder andere *Het Vaderland* en *NRC* (24 juli 1926) en *Utrechtsch Provinciaal en Stedelijk Dagblad* en *De Telegraaf* (25 juli 1926) uitgebreid aandacht geschonken aan de betekenis van de voorstelling. Daarnaast heeft hij ter gelegenheid van de onthulling op 27 oktober 1927 in een brochure zijn werk toegelicht (Van Konijnenburg 1927b). Bovendien hebben H.A. van Karnebeek en W. Martin, de voorzitter en de eerste secretaris van het Comité van Uitvoering, in de redevoeringen die zij bij de onthulling hielden, nogal wat woorden gewijd aan respectievelijk de ontstaansgeschiedenis en de voorstelling van het raam. Deze redes zijn deels in parafrase, deels in citaat, opgenomen in *Het Vaderland* en in de *Delftsche Courant*, in de edities verschenen op de dag van de onthulling.

motief dat viermaal, en telkens anders, wordt weergegeven in de hoekvelden van de sectie die de strevende mens voorstelt (18, 21, 26, 29, 32, 35, 40, 43). De personificaties van de strevende mens zijn links gegroepeerd rond zeven hemelse deugden (16 en 17) en rechts rond zeven aardse deugden (30 en 31). De brochure noemt als hemelse deugden: Charitas (liefdadigheid), Diligentia (nauwgezetheid), Sobrietas (soberheid), Humanitas (menselijkheid), Patientia (geduld), Misericordia (medelijden), Prudentia (voorzichtigheid, wijsheid), en de aardse deugden: Kracht, Blijdschap, Zelfbeheersching, Redelijkheid, Eenheid van Begeeren en Versmaden, aan Roeping getrouw, Streving naar Volmaaktheid. Zij worden verbeeld door groepen vrouwen- en mannenfiguren en zijn individueel niet te onderscheiden. Traditioneel worden personificaties van deugden voorzien van een kenmerkend attribuut. Zo kon de bezoeker van de Nieuwe Kerk in Hendrick de Keysers grafmonument voor Willem van Oranje Iustitia (gerechtigheid) herkennen aan haar weegschaal. Ook bij de keuze van de afgebeelde deugden volgde Van Konijnenburg slechts ten dele de traditie.[768] Deugden als 'Streving naar Volmaaktheid', 'aan Roeping getrouw' en 'Eenheid van Begeeren en Versmaden' kunnen niet of nauwelijks bogen op voorgangers in de kunst. Zij vallen eerder in de categorie van door de kunstenaar voor hemzelf en anderen, in dit geval Wilhelmina, nastrevenswaardig geachte persoonlijke eigenschappen.

Op een vergelijkbare manier is het tweede blok, dat van het stoffelijke leven, ingedeeld. Tegenover de strevende mens van het bovengedeelte verschijnt hier de werkende mens. Hij is actief op verschillende terreinen van het maatschappelijk leven, zoals het leger (55), de ziekenverpleging (60), de scheepvaart (69), de akkerbouw (74), de veeteelt (72), de weverij (79) en de visserij (77). De personificaties van de werkende mens zijn geplaatst rond Recht (52-53) en Liefde (66-67).

In de sectie boven de werkende mens wordt het koningschap van Wilhelmina verbeeld (44-51). De koningin wordt als in een Marialitanie voorgesteld als Vorstin van de Barmhartigheid, Vorstin van de Genade, Vorstin van de Gerechtigheid, Vorstin van de Kunsten, Vorstin van de Landbouw, Vorstin van de Scheepvaart, Vorstin van de Wijsheid en Vorstin van het Vernuft. Onder de verschillende aspecten van het koningschap zijn de corresponderende takken van het maatschappelijke leven geplaatst: bijvoorbeeld onder de Vorstin van de Barmhartigheid (44) vallen Geneeskunde (54), Reddingwezen (58), Ziekenverpleging (60) en Het Groene Kruis (62); onder de Vorstin van de Kunsten (47) vallen Woordkunst (57), Beeldende Kunst (59), Toneelkunst (61) en Toonkunst (65), en onder de Vorstin van de Wijsheid (50) Lager Onderwijs (70) en Hoger Onderwijs (78).

Van Konijnenburg accepteerde de koning of koningin als wereldlijk vorst, maar ziet in hem of haar, die door erfopvolging deze functie bekleedt, niet noodzakelijk de hoogste autoriteit. Die berust, zoals hij in 1909 in *Waarheid en Chimère* had verduidelijkt, bij de geestelijk superieuren in wie het goddelijke genie zich openbaart. Deze visie maakte hij zichtbaar in het *Wilhelminaraam*: de vorstin troont niet in de hoogste zone. Net als de koning op *Zacharia* fungeert de koningin als spil van de maatschappelijke orde, zoals Van Konijnenburg in zijn brochure met nadruk stelde: 'Heil Wilhelmina! Koningin der Nederlanden. Gij inspireert Uw volk zich te laven aan de levensbronnen der maatschappelijke orde. […] Gij bindt met de koninklijke eenheid van Recht en Liefde de menigvuldige arbeidsgebieden van den Werkenden Mensch.'[769] Het maatschappelijk

[768] In de iconografie van de Deugden laten zich traditioneel twee groepen deugden en enkele los voorkomende onderscheiden: de drie theologische of goddelijke deugden Fides (geloof), Spes (hoop) en C(h)aritas (liefde), de vier kardinale deugden Prudentia (verstandigheid), Iustitia (gerechtigheid), Fortitudo (kracht/dapperheid) en Temperantia (matigheid), en afwisselend onder andere Pietas (vroomheid), Patientia (geduld), Pudicitia (kuisheid) en Concordia (eendracht).

[769] Van Konijnenburg 1927, z.p.

leiderschap ligt in handen van de koningin; het geestelijk leiderschap in andere handen, in die van de goddelijk geïnspireerde persoonlijkheid.

De onthulling van het raam had plaats op donderdag 27 oktober 1927. Van Konijnenburg had er van 1925 tot 1927 aan gewerkt. Tevredenheid over zijn prestatie leidde ertoe dat hem werd gevraagd de Glasramen-Commissie van de Nieuwe Kerk 'aesthetisch' te adviseren. Deze zou zich inspannen de overige ramen van passend glas in lood te voorzien.

TRIPTIEKEN

Van Konijnenburg boerde in de jaren twintig goed dankzij deze opdrachten, die nog werden aangevuld met enkele andere. In 1923 leverde hij *De graflegging* af [218]. Deze triptiek was door de Maatschappij van Toonkunst besteld voor Willem Mengelberg ter herinnering aan diens vijfentwintigste uitvoering van de *Mattheuspassion* van Bach. In overeenstemming met die muziekuitvoering verbeeldde Van Konijnenburg scènes uit het lijden van Christus: op het linkerluik disputerende schriftgeleerden voor een stoet van mensen die zijn uitgelopen om Christus' gang naar de Calvarieberg gade te slaan, in het midden de bewening van het dode lichaam van Christus dat in witte doeken wordt gewikkeld, en op het rechterluik treurende vrouwen aan het graf. Een vanuit een twaalfhoek getrokken lijnenpatroon ligt aan de compositie ten grondslag [219].

Het jaar daarop, in 1924, maakte Van Konijnenburg in opdracht van C. van Lede *Ontsluiering* [220]. De titel verwijst naar de hoofdscène van het middenluik, waar drie kleine kinderen, op de voorgrond, de sluier van een maagd wegtrekken. Een groepje kinderen gaat voor haar uit, terwijl zij naar een man loopt die haar tegemoet treedt. Het paradijselijke landschap waarin dit paar zich opmaakt voor de huwelijksvoltrekking, staat in schril contrast tot de dichtbevolkte fantasiesteden op de zijluiken. Tussen de zijluiken, die respectievelijk het begin van de levensweg, de jeugd, en het einde van de levensweg, de ouderdom, verbeelden, geeft het middenluik het leven in zijn rijpe bloei weer, en wel zoals die zijn 'natuurlijke' vorm vindt in de liefde tussen man en vrouw. Het is een variant op het thema dat Van Konijnenburg eerder op *Overgave* uitwerkte [58]. In 1925 vulde Van Konijnenburg dit triptiek aan met twee tekeningen: *Moederschap* en *De hoeve* [221 en222]. Het moederschap wordt, net als op *Zacharia*, verbeeld door een madonna-achtige vrouwenfiguur met kind. Zij rijst uit boven een wereldbol van waaruit zij omhoog geblazen wordt. Om haar heen verbeelden verschillende groepen figuren de activiteiten van de mens: links- en rechtsonder zware arbeid en jeugd en liefde, in het midden barmhartigheid en strijd; boven het staatsgezag (de koning met zijn raadgevers) en de wijsheid (de leraar met zijn volgelingen).[770] Op *De hoeve* worden met evenveel oog voor detail aspecten van het boerenbedrijf verbeeld. Op de voorgrond worden de ossen voor de ploeg gespannen of afgespannen door een boerengezin: man, vrouw en kind. Door de openstaande deuren daarachter is een man te zien die aan het dorsen is.

Op de volgende triptiek *A nova generatione coacti* (Gedrevenen door een nieuwe generatie) loopt de voorstelling over de luiken door [223]. De centrale scène is verwant aan het tafereel van de schepping op *De triomf van Sint Thomas van Aquino*. De ranke lichamen van de man en de vrouw hebben vrijwel dezelfde gestalte en houding als Adam en Eva. Op een eerder voltooide zwart-wit versie, die Van Konijnenburg voor Koos Ligtenberg maakte en waarop de man en de vrouw gevorderd zijn in het liefdesritueel, zijn ook andere

[770] Zie voor de betekenis van de voorstelling ook Knuttel 1941a, 42-44.

schepselen opgenomen die op het tafereel van de schepping voorkomen [224].[771] Uiterlijk en anatomie van deze vrouw zijn gemodelleerd naar de spierloze naakten van Botticelli. De invloed van Botticelli neemt begin jaren dertig soms de vorm aan van rechtstreekse ontleningen [vergelijk 232].

Met *A nova generatione coacti* sloot Van Konijnenburg zijn reeks triptieken af die hij in 1917 was begonnen met *Aarde, Lucht en Water* [225] en die hij in het begin van de jaren twintig had voortgezet met *De drie levens-essenties* [226], *De graflegging* en *Ontsluiering*. Zij zijn een vervolg op de pendantschilderingen en -tekeningen als *Jachttafereel* [121 en 122] *Witte ruiters* en *Donkere ruiters* [146 en 147], *Vrouw met witte kat* en *Vrouw met zwarte kat* [136 en 137] en *Kraanvogels* en *Witte kraanvogels* [155 en 156]. Daarop worden soortgelijke voorstellingen min of meer spiegelbeeldig ten opzichte van elkaar weergegeven, zoals bij de *Jachtknechten*, ook wordt de tegenstelling licht-donker geaccentueerd, zoals op de *Witte ruiters* en *Donkere ruiters* en de *Vrouw met witte kat* en *Vrouw met zwarte kat*. Deze verdubbeling vergroot de decoratieve mogelijkheden voor op de wand. Bij het drieluik gebruikte Van Konijnenburg de vorm, traditioneel gereserveerd voor altaarstukken en dus met een verheven religieus karakter, om de religieuze voorstellingen, zoals het lijden van Christus, maar ook de profane voorstellingen een aura van religieuze verhevenheid te verlenen.[772] Tevens maakte hij gebruik van de mogelijkheid die deze beeldvorm biedt, om de voorstellingen op de zijluiken op uiteenlopende wijzen te relateren aan die op het middenluik. Op *De graflegging* stelde de triptiekvorm hem in staat om van links naar rechts een tijdsverloop weer te geven: lijdensweg, bewening, graflegging. Op *Ontsluiering* contrasteren de voorstellingen op de zijluiken – jeugd en ouderdom, opgang en neergang – met die op het middenluik: de bloei van het leven. Achtereenvolgend worden van links naar rechts de drie leeftijden van de mens verbeeld. Op *Aarde, Lucht en Water* wordt het contrast aangezet. Het geestelijke in het midden ontstijgt aan het materiële, het aan de aarde gebondene, aan weerszijden. Op *De drie levens-essenties* wordt het geestelijke, de profeet, gesteld tegenover het zinnelijke, de boogschutter (met de trekken van Plasschaert), met in het midden *Contemplatie*, waarin de ervaring van harmonie wordt verbeeld die alle tegenstellingen te boven gaat.

POSITIONERING EN WAARDERING

In de jaren tien had Van Konijnenburg de financiële zekerheid die Koks belangstelling hem bood, aangegrepen om zich jarenlang aan deelname aan het kunstverkeer te onttrekken. Nu hij eenmaal zijn plaats had veroverd, bewoog hij zich geroutineerd op de vaderlandse podia van de moderne kunst. Exposities in eigen land werden afgewisseld door deelname aan tentoonstellingen. Bij tijd en wijle legde hij een ware tentoonstellingsdrift aan de dag. Zo exposeerde hij in 1922 kort na elkaar in Den Haag, Leiden en Amsterdam. In maart opende hij met circa 25 werken het nieuwe onderkomen van de Haagsche Kunstkring onder de Ridderzaal op het Binnenhof. Volgens de Duitse kunstpublicist Friedrich Markus Huebner, die er in *Der Cicerone* enkele regels aan wijdde, was de selectie grotendeels afkomstig uit de collectie Kok.[773] Indruk maakten vooral het nog niet voltooide *Aarde, Lucht en Water*, dat

[771] Ook van de andere triptieken bestaat in de regel een hoofdversie, die bestemd was voor de opdrachtgever, en een tweede voor de liefhebber, die schetsmatiger is uitgevoerd. Mevr. A.C.J.A. Weetjen uit Den Haag een versie van *De graflegging* (cat. 187) en Frits Kok een van *Ontsluiering*, getiteld *Levensgang* (cat. 201).

[772] Zie voor het gebruik van de triptiek als beeldvorm in de jaren tien van de twintigste eeuw Blotkamp 1984, 3-4.

[773] Huebner 1922b, 356. Een catalogus ontbreekt. Zie voor de identificatie van de tentoongestelde werken Havelaar 1922; De Bois 1922; Plasschaert 1922a; A. H., 'Uit de Residentie', *Provinciale Overijsselsche en Zwolsche Courant* 18 maart 1922; [Anon.], 'Haagsche Kunstkring. Van Konijnenburg', *NRC* 21 maart 1922.

rechtstreeks van het atelier kwam, en het recente *De drie levens-essenties*, dat Kok al had gekocht [225 en 226]. Dat Van Konijnenburg, die nog nooit een eenmanstentoonstelling had gehad in de Kunstkring, werd uitgenodigd voor de openingstentoonstelling, is illustratief voor het belang dat inmiddels aan hem werd gehecht.

In De Lakenhal in Leiden beet hij de maand daarop met 23 werken het spits af van een reeks tentoonstellingen van Nederlandse moderne kunst. Tien jaar na de tentoonstelling bij Miedema in Rotterdam was er weer een noemenswaardig aantal werken buiten Den Haag te zien. In Leiden was Van Konijnenburg tweede keus: Toorop had de uitnodiging moeten afwijzen vanwege gezondheidsklachten.[774] Te zien waren onder meer *De drie levens-essenties* en *St. Joris met de draak* uit 1922 (cat. 182) en de oudere tekeningen *De majesteit der slaafsheid* en *Witte ruiters* uit 1913 [145 en 146], *Vrouw met witte kat* en *Vrouw met zwarte kat* uit circa 1922 [229 en 230] en van de dansen *De dans van het noodlot* uit 1918 en *Krijgsdans* uit 1919 [161 en 162]. Ook hier stamde het meest uit Koks bezit.[775]

In november-december 1922 konden de Amsterdammers met zijn werk kennismaken in de zalen van de Maatschappij Arti et Amicitiae aan het Rokin. Hij bevond zich daar in het selecte gezelschap van Berlage en Roland Holst. Met name de laatste had zich ingespannen om de tentoonstelling te organiseren, een trojka van in zijn ogen grote meesters.[776] Van Konijnenburg had zich in de organisatie rond de tentoonstelling laten kennen als 'een echt koninklijke kerel, […] in niets klein, nooit zich aanmatigend, maar [...] altijd ruim en onverbiddelijk'.[777] Van Konijnenburg toonde 29 tekeningen uit de jaren 1915-1922, waaronder de zes dansen [159-164], *De kruisiging* uit 1918 (cat. 160), een geschilderde versie van *Overgave* (cat. 134), een van de vele Dante-koppen, een getekende of geschilderde versie van *Aarde* en *Water* (vergelijk cat. 119-121), en wederom *De drie levens-essenties* [226]. Van Berlage waren volgens de catalogus onder meer naast reisschetsen bouwkundige schetsen te zien van het *Pantheon der menschheid* en ontwerptekeningen van het Beethovenhuis, het uitbreidingsplan van Den Haag en een Haags kunstmuseum; van Roland Holst waren er werktekeningen voor glas-in-loodramen, waaronder die voor de veertien ramen uit zijn pas voltooide cyclus van 28 voor het trappenhuis van het postkantoor in Haarlem. De ramen zelf, die 'De trap des levens' voorstellen, waren ook te zien. Het liep storm. Dertien dagen na de opening liet Roland Holst Berlage weten dat er al circa 1200 bezoekers waren geweest 'en 't neemt eerder toe dan af'.[778]

Voor de buitenwacht bevestigde deze tentoonstelling Van Konijnenburgs betrokkenheid bij de *Wendingen*groep, waar hij door Roland Holst in 1918 was binnengeloodst met zijn ontwerp voor het omslag van het Tooropnummer. Het slotakkoord van die betrokkenheid zou zijn wandschildering voor de Nederlandse inzending naar de *Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes* in 1925 zijn. Voor Van Konijnenburg zelf moet deze

---

[774] Jean Overvoorde aan Jan Toorop, 27 februari 1922, GA Leiden, Archieven van het Stedelijk Museum De Lakenhal, toegangsnr. 530, inv.nr. 68A.

[775] Zie voor de tentoongestelde werken de cataloguslijst, GA Leiden, Archieven van het Stedelijk Museum De Lakenhal, toegangsnr. 530, inv.nr. 68A; [Anon.], 'De Lakenhal. Willem van Konijnenburg I', *NRC* 21 april 1922l; zie voor de medewerking van Frits Kok *Verslag van den toestand van het Stedelijk Museum 'De Lakenhal'* 1923, 10.

[776] Tibbe 1994, 314. Zie voor de organisatie van de tentoonstelling: de brieven van R.N Roland Holst aan H.P. Berlage van 22 oktober, een niet gedateerde brief uit dezelfde maand, van 26 november, 10 december en 19 december 1922, NAi, Rotterdam, Archief H.P. Berlage, correspondentie 1922 R, en van Roland Holst aan Mies Elout-Drabbe, KB 135K28. Roland Holst had overwogen Toorop ook te vragen, maar dat weer verworpen: 'Ik heb ook aan Toorop gedacht, maar hij heeft altijd zoo alles al overal geëxposeerd.'; R.N. Roland Holst aan M. Elout-Drabbe, 3 mei [1922].

[777] R.N. Roland Holst aan M. Elout-Drabbe, 11 november 1922, geciteerd naar Tibbe 1994, 314.

[778] R.N. Roland Holst aan H.P. Berlage, 26 november 1922, NAi, Archief H.P. Berlage, correspondentie 1922 R.

tentoonstelling met Berlage en Roland Holst vooral een bevestiging van zijn artistieke streven hebben betekend, dat hem een positie had bezorgd te midden van de patriarchen van de nieuwe bouwkunst en monumentale kunst. Berlage belichaamde voor hem de architect die de bouwkunst naar een universele stijl had geleid, net zoals Roland Holst dat had gedaan met de monumentale kunst.

In juni-juli 1924 exposeerde Van Konijnenburg weinig opzienbarende schetsen in kunsthandel De Zonnebloem op Bazarstraat 44A in Den Haag. Daar waren onder meer een portret van de declamator Brettani (cat. 164), studies van moeder met kind en een litho voor *De Kroniek* te zien.[779] De Zonnebloem werd gerund door kunstnijveraar Cornelis de Lorm.[780] Naast beeldende kunst verhandelde hij ook sier- en gebruiksvoorwerpen, waaronder zijn eigen glasontwerpen en die van De Bazel voor Leerdam, aardewerk van Willem Brouwer en Chris Lanooy, metaalwerk van Jan Eisenloeffel en meubels van Willem Penaat en Cornelis van der Sluys. De Lorm verkocht vooral wat hij zelf mooi vond, rekening houdend met de betaalbaarheid van de objecten. Het streven was kunst en kunstnijverheid binnen het bereik van zoveel mogelijk mensen te brengen. Wat de beeldende kunst betreft, beperkte hij zich om die reden gewoonlijk tot grafiek en tekeningen. Zo bracht hij werk van onder anderen Henri van der Stok, Samuel Jessurun de Mesquita, Chris Lebeau en Jan Toorop maar ook van Charley Toorop en de dadaïst Kurt Schwitters, die blijkbaar exposeerde waar hij maar kon. Met Van Konijnenburg en met elkaar hadden deze kunstenaars gemeen dat hun werken, net als de tea-cosy's van Bertha Bake en de potplanten van het Haagse magazijn 'Sheherezade', door De Lorm geschikt werden bevonden voor de woonkamer van 'het gezellige binnenhuis'. Wat daarin thuishoorde, had hij in 1923 beschreven in zijn gelijknamige publicatie over het eigentijdse interieur. Een Van Konijnenburg misstond niet op de wand van de gezellige woonkamer.[781]

In september 1924 toonde Van Konijnenburg in het Kunstnijverheidsmuseum in Haarlem weer enkele grote tekeningen, waaronder een St. Joris met de draak, *De roeier* uit 1918 (cat. 158), een koeherder (cat. 179), en vissers die hun netten ophalen (vergelijk cat. 178).[782] De expositie in de grote vestibule van het Kunstnijverheidsmuseum in Haarlem was waarschijnlijk een initiatief van Penaat, die zijn opdrachten voor meubelontwerpen en binnenhuisarchitectuur combineerde met het directoraat van dat museum. Van Konijnenburgs werk werd hier samen met dat van de Amsterdamse beeldhouwer John Rädecker getoond. De kunstenaars kenden elkaar weliswaar sinds 1918, toen Rädecker in het kader van de verjonging en vernieuwing van de Hollandsche Teeken-Maatschappij de uitnodiging voor de 41ste tentoonstelling had geaccepteerd, maar van enig contact tussen beiden is verder niets bekend. Rädecker moet wel op de hoogte zijn geweest van Van Konijnenburgs geschriften, althans van de plaatjes. Hij had zijn *Monnikskop* uit 1924, die hij in Haarlem voor het eerst exposeerde, gemodelleerd naar een afbeelding uit *De aesthetische idee*.[783]

Kritische geluiden

[779] [Anon.], 'Kunsthandel "De Zonnebloem". W. van Konijnenburg', *NRC* 14 juni 1924; Dona 1924, 144; Veth 1924.

[780] Zie voor De Zonnebloem De Lorm 1987, 28-31, 33; Balk 2006, 181.

[781] 'DE WAND in effen toon, of sober en ingetogen geornamenteerd, is te voorzien van weinige, zeer goede schilderstukken, of bij bescheidener beurs, van kieskeurig uitgelezen grafisch werk: etsen, litho's, houtsneden. […] Waard te bezitten, tot weerkaatsing van eigen diepste innerlijkheid, is werk van Willem van Konijnenburg […].'; De Lorm 1923, 37 (tweede herziene druk 1926, 46).

[782] Havelaar 1924; Plasschaert 1924b; [Anon.], 'Kunstnijverheids Museum. Van Konijnenburg. Raedecker', *NRC* deel I, 1 oktober 1924, deel II, 5 otober 1924.

[783] Koopmans 2006, 118 (afb. 110 en 111), 119.

De reacties op de tentoonstellingen waren over het algemeen positief. Te pas en te onpas werd op Van Konijnenburgs verwantschap met de renaissancekunst gewezen en eveneens bleek inmiddels in het op Van Konijnenburg afgestemde kunstkritische jargon het besef ingesleten dat de kwaliteit van zijn werk voortkwam uit zijn voorname geesteshouding. In de tweede helft van de jaren twintig kwam hierin verandering. Plasschaert had bij de 42ste tentoonstelling van de Hollandsche Teeken-Maatschappij in 1919 gewezen op het gevaar van verstarring in het werk van Van Konijnenburg. Hierin volhardde hij onder meer in zijn besprekingen van de tentoonstelling van Berlage, Roland Holst en Van Konijnenburg bij Arti in 1922 en van de tentoonstelling met Rädecker in het Kunstnijverheidsmuseum in 1924, om steeds weer tot de conclusie te komen dat het romantische voldoende tegenwicht bood aan het intellectuele karakter van Van Konijnenburgs werk.[784] In januari 1927 zou hij naar aanleiding van Van Konijnenburgs tentoonstelling bij Kleykamp concluderen dat het intellectuele de overhand had gekregen op het gevoel met alle negatieve gevolgen van dien [285].

In maart 1926 had Plasschaert zich in zijn bespreking van een kleine solopresentatie van zeven werken bij Kleykamp in *De Groene Amsterdammer* al enigszins spottend over de 'Meester (met een hoofdletter)!' uitgelaten, alhoewel hij positief was geweest over het werk.[785] Als klapstuk van de tentoonstelling was *Verbi divini inspiratio* in al zijn strekkende meters voor het eerst in Nederland te zien geweest.[786] Carel Scharten signaleerde in zijn bespreking van deze tentoonstelling een verstarring in Van Konijnenburgs werk, die hij weet aan diens verstard zijn in 'de pose van zelfvervuldheid'.[787] Soortgelijke constateringen zouden negen maanden later de besprekingen van de decembertentoonstelling doorspekken.

Het hart van de december-tentoonstelling waarvan geen catalogus bekend is, werd gevormd door de triptieken *De drie levens-essenties*, *De graflegging*, *Ontsluiering* en *A nova generatione coacti*. Uit recensies valt op te maken welke werken, 33 in totaal, er verder te zien waren: onder andere *Ossenwagen* uit 1915 (cat. 97), *Vechtende monsters* uit 1915 (vergelijk cat. 99 en 100), *De kruisiging* (vergelijk cat. 160 en 161) en meer recent *Koeherder* (cat. 179), een roofvogel uit 1922 (vergelijk cat. 192), *De zonnewagen* uit 1924 (vergelijk cat. 196 en 197) en twee van de drie berggidsen uit 1925 (cat. 213-215).[788]

Uitgesproken positief was alleen 'Marijke', de critica van *De Katholieke Vrouw*. Het enige minpunt was, vond zij, dat Van Konijnenburg niet katholiek was, zoals Toorop. Daarom ontbrak er iets in zijn religieuze werken. Desalniettemin: 'Alles tezamen doet deze tentoonstelling ons kennen een der héél grooten van onzen tijd'.[789] Critici van meer gewicht binnen de Nederlandse kunstwereld, zoals Just Havelaar, Cornelis Veth en Plasschaert, misten ook iets, maar wat zij signaleerden was verontrustender. Havelaar zei, nadat hij blijk had gegeven van zijn waardering voor het vroegere werk, in de meest recente werken 'de

[784] Plasschaert 1922b; Plasschaert 1924b.

[785] Plasschaert 1926a.

[786] Welke werken precies worden bedoeld is op *Verbi divini inspiratio* na niet duidelijk, zie voor de selectie Plasschaert 1926a en Scharten 1926, 375-376. Op de 'Lijst van werken van W. van Konijnenburg in ons bezit' van de Koninklijke Kunstzaal Kleykamp, gedateerd 12 juli 1926, staan onder meer van de werken, waarvan uit de beschrijvingen van Plasschaert en Scharten valt op te maken dat ze te zien waren, vermeld '2 groote aquarellen "De Florentijners"', 'I Olieverf "Ruiter (Man op groot wit paard, achtergrond een phantastisch rotsachtig landschap)"', 'I Groote teekening "Overgave" (zie photo)', RKD, Archief Willem A. van Konijnenburg.

[787] 'De schilder lijkt als verstard in de pose van zelfvervuldheid, vóór hij nog den elementairen strijd met de materie doorworstelde. […] Aan allerlei details is die verstarring te demonstreeren, ook bij de andere schilderijen.'; Scharten 1926, 376.

[788] Havelaar 1926; Veth 1926; Marijke 1927; Plasschaert 1927.

[789] Marijke 1927, 9.

elementaire kracht van het leven' te missen: 'De afstand tusschen idee en werkelijkheid is te groot geworden. Dit zijn abstracties gebleven zonder emotioneele diepgang. Een gestyleerd gebaar is dit werk.'[790] Veth kritiseerde eerst de slapheid van tekening in *De zonnewagen* en stelde vervolgens de afwezigheid van spanning in het algemeen aan de kaak: '"Laat de ziel lichtend opgaan, gelijk de zon tot luister van den dag, tot heiliging van het leven", staat er bij. Ja, en "zooals het klokje thuis tikt, tikt het nergens", maar moet zulk een teekening haar heerlijkheid borgen van een muurtekst als deze? Het is een van de slapste teekeningen [...]. En als de aandoening van het heroïsche, die ik van den kunstenaar ken, en die nog wel uit enkele van die somber-stralende aquarellen en schilderijen met simpeler motief, te halen is, als die uitblijft, wat rest ons dan nog, dan een koele waardeering voor interessante aesthetische praestaties?'[791]

Het meest kritisch was Plasschaert in *De Groene Amsterdammer* van 8 januari 1927: 'Wanneer ge mild woudt rekenen naar het goede toe, zoudt ge kunnen schrijven, dat er acht draaglijke werken zijn, waaronder één zeer goed [*Vechtende monsters*], en vijf-en-twintig werken, die beneden het gewenschte peil bleven'. Voor het werk dat van na 1920 dateert, had hij geen goed woord over: 'tot die niet-goede werken behooren zij, die hij door te weidsch onderschrift of betiteling geenszins kon redden, al weet ge tegelijk, dat hij ze tot de belangrijkste van zijn oeuvre gaarne had zien gerekend, en al rekent hij, in een verkeerde schatting, ze daar allicht zelf toe. Dat zijn b.v. de Gedrevenen [223]; de Prediker [226]; de Graflegging voor Mengelberg (naar Bach, maar hoe weinig-muzikaal!) [218] de Ontsluiering [220], de twee Gidsen [vergelijk cat. 213-215].' Plasschaert vond deze werken gevoelsarm: 'Daar blijkt in deze teekeningen, quasi-triptieken en anderszins, hoe de kunst, zelfs de intellectueelste, niet op den duur kan bestaan zonder de diepe pulsaties van het hart, hoe in alle werk *de intellectueele vondsten tot gevoelens moeten herworden*, wil deze kunst duur hebben, en wil een savante teekening niet schraal en kaal ons aandoen en het onderwerp niet overtuigend!' Het intellectuele had de overhand gekregen over het romantische. Deze neergang weet hij aan 'een steriel makenden geestelijken hoogmoed'. Niettemin was hij bereid rekening te houden met de mogelijkheid van herstel: 'Ongetwijfeld is deze tentoonstelling een tuimeling, maar na opstaan, is een nieuwe dans toch nog mogelijk?' In zijn aantekenschrift noteerde Plasschaert bij december 1926: 'tentoonstell. Kleykamp (zwak!)'.[792]

Bij Van Konijnenburg moet de kritiek van Plasschaert hard zijn aangekomen. Tot 1919 waren zij nauw bevriend geweest. Daarna was de relatie enigszins verflauwd. Dat blijkt uit een briefje dat Van Konijnenburg Plasschaert op 6 april 1920 schreef om hem te bedanken voor diens gelukwensen voor zijn verjaardag op 11 februari: 'Het is lang geleden dat ik het genoegen had je te spreken.'[793] In 1921 trok de relatie weer aan nadat Plasschaert voor het Van Konijnenburgnummer van *Wendingen* de inleiding had geschreven. Maar met deze kritiek in *De Groene* stevende Plasschaert doelbewust af op een breuk. Naar zijn beweegredenen is het gissen. Hij zal het werk niet goed hebben gevonden, maar er was meer aan de hand. Zijn kritiek betrof niet alleen het werk, zoals voorheen ook zijn waardering niet alleen het werk had gegolden, maar trof ook de persoon van de schilder. Mogelijk was hij geïrriteerd door achterstallige of zelfs geheel achterwege gebleven betaling in natura door Van Konijnenburg. Plasschaert zag graag iets terug voor zijn diensten. In augustus 1921 had Van Konijnenburg in een brief gerefereerd aan een tekening in ruil voor

[790] Havelaar 1926.

[791] Veth 1926.

[792] MS Plasschaert 5, 1907-1927, december 1926.

[793] W. van Konijnenburg aan A. Plasschaert, 6 april 1920, RKD, Archief Albert C.A. Plasschaert.

Plasschaerts bijdrage aan het Konijnenburgnummer van *Wendingen*.[794] Uit het vervolg van de brief blijkt dat Van Konijnenburg nog een portret van Plasschaert onder handen had, dat hij lang had laten liggen omdat hij een gedeeld gevoel van 'harmonie in geloof' had gemist. Vermoedelijk had Plasschaert zijn zinnen gezet op dit tweede portret en hield Van Konijnenburg hem hiermee aan het lijntje: het voor de voortgang vereiste gevoel van harmonie was vanzelfsprekend afwezig wanneer Plasschaert zich kritisch uitliet over Van Konijnenburg. Of het portret ooit is afgekomen, is niet duidelijk. Het enige portret van Plasschaert dat uit die jaren dateert, is een voor Van Konijnenburgs doen niet erg uitgewerkte tekening, die hij Plasschaert cadeau gaf voor diens 50ste verjaardag op 25 april 1924.[795] De definitieve omslag in waardering moet kort na de voltooing van het manuscript van Plasschaerts *Muurschilderingen* in het voorjaar van 1926 hebben plaatsgevonden.[796] In *Muurschilderingen* rekende Plasschaert Van Konijnenburg samen met Derkinderen, Toorop, Roland Holst, Thorn Prikker en de jongere Matthieu Wiegman en Joep Nicolas tot de hoofdfiguren van de figurale muurschilderkunst. Hierbij verwees hij naar *Zacharia* [178], de nog niet voltooide *De triomf van Sint Thomas van Aquino* [200], de reeks dansen [159-164] en *Aarde* [225]. Bij die gelegenheid had hij nog geconstateerd dat de toepassing van de esthetische meetkunde bij Van Konijnenburg niet tot verstarring had geleid. Het intellect was in balans met 'de zwoelte van het leven'.[797] Amper acht maanden laten kon hij de maker en zijn werk niet meer luchten of zien, waarvan hij publiekelijk blijk gaf. Even fanatiek als hij Van Konijnenburg in de jaren tien had verdedigd zou hij zich tegen hem keren.

Classicisme en contemporaine kunst

Kort voordat Plasschaerts kritiek en die van anderen zou losbarsten op Van Konijnenburgs werk en persoon, had Gerard Knuttel getracht hem een centrale plaats te geven in de ontwikkelingen van de kunst die hij om zich heen waarnam. Hij installeerde Van Konijnenburg als de wegbereider van een nieuw classicisme. Knuttel deed dat in zijn functie van privaatdocent kunstgeschiedenis van de nieuwste tijd (van 1800 tot heden) aan de Rijksuniversiteit van Utrecht. In zijn openbare les op 21 oktober 1926 *Het classicisme en de kunst van heden* schreef Knuttel aan het contemporaine classicisme een aantal kenmerken toe die hij had geijkt aan Van Konijnenburgs artistieke beginselen.

Knuttel herkende in zijn tijd een kunstideaal dat was ontstaan uit een verlangen naar schoonheid en dat erop gericht was de wereld achter de zichtbare wereld te openbaren.[798] Hij vergeleek het classicisme van vlak na de Franse Revolutie met het contemporaine classicisme, waarmee hij de uitersten van de periode die hij bestreek met elkaar verbond: van 1800 tot heden. Het nieuwe classicisme had niet de uiterlijke kenmerken van het classicisme van vlak na de Franse Revolutie. Dat was gebaseerd geweest op systematische navolging van de wetten ontleend aan de antieke beeldhouwkunst en de schilderkunst van Rafaël. Kenmerkend voor de contemporaine kunst was de overname van allerlei vormen van uiteenlopende kunsttijdperken en culturen, die met elkaar gemeen hadden dat zij aansloten bij het vormverlangen van de maker. Dit kon inhouden dat vormen werden overgenomen die oorspronkelijk een heel ander doel hadden gediend: 'Ook toont de moderne kunst bij haar ontleeningen geen voorkeur voor een bepaalden stijl. Alles, wat aan hare behoeften beantwoordt, past zij toe; zij rukt het volkomen buiten het oorspronkelijk verband en verwerkt

---

[794] W. van Konijnenburg aan A. Plasschaert, 2 augustus 1921, RKD, Archief Albert C.A. Plasschaert.

[795] *Albert Plasschaert*, 1924, potlood op papier, 60 x 44,5, Gemeentemuseum Den Haag, inv.nr. T66-1958; [Anon.], 'Huldiging Albert Plasschaert', *Het Vaderland* 26 april 1924.

[796] Plasschaerts *Muurschilderingen* verscheen vóór 5 juni 1926. Just Havelaar bespreekt het dan in *Het Vaderland.*

[797] Plasschaert 1926b, 35.

[798] Knuttel 1926b, 6-7.

het tot onherkenbaarwordens toe naar eigen stijlbegrip. Het eigene van den modernen stijl blijft daarbij het meest kenmerkende.'[799] Het eclecticisme dat Van Konijnenburgs werk van oudsher kenmerkte, krijgt hier net als eerder bij onder anderen Gra Marius en Bernard Canter een positieve, zelfs vooruitstrevende connotatie.

Gemeenschappelijk hebben het oude en het nieuwe classicisme dat zij volgden op een periode die werd gekenmerkt door een gebrek aan 'zelftucht', aan 'doelbewuste zekerheid' en 'artistieke overtuiging'. Dat had in beide gevallen een kunst voortgebracht die door Knuttel werd getypeerd als evenwichtig en universeel van karakter naar vorm en inhoud: 'Wederom toont de kunst een verlangen naar strakke, zuivere, rustige en overwogen vormen, schoonheid van uitdrukkingsmiddelen, duidelijkheid en algemeengeldigheid van stijl, een sterke voorkeur voor de teekening, veralgemeening vooral ook van de gevoelsinhoud, en, daardoor, – waarmede misschien de kern van de tegenstelling tot het onmiddellijk verleden uitgedrukt is – tot objectiveering. De grondstrooming van de hedendaagsche kunst toont bewust een roeping tot objectiveering van eigen emoties, tot onpersoonlijke, dat wil zeggen, tot het onpersoonlijk opgeheven, getuigenissen van het menschelijk zieleleven – waaardoor zij aan symbolische waarde wint.'[800] Het was een internationaal fenomeen en het was, volgens Knuttel, niet beperkt gebleven tot de schilderkunst. Die nieuwe geest kwam bijvoorbeeld ook in de vormgeving van de mens tot uiting: het kortgeknipte haar van de vrouw, haar kleding die sportief-praktisch was en die de lichaamscontouren volgde, het afscheren of scherp wegknippen van snor en baard bij de man. Het moderne streven ging uit naar een 'zakelijk-duidelijke, onopgesmukte, scherp geaccentueerde vormgeving'.[801] Binnen die categorie vielen het nieuwzakelijke realisme, omdat dat door de uiterlijke schijn heen tot het wezen van de dingen doordrong, en als andere uiterste het werk van onder anderen Picasso, Georges Braque en Auguste Herbin. Zij wilden schoonheid scheppen door een harmonische en ritmische verdeling van kleuren en vormen.[802] Ook Mondriaan en Van der Leck brachten de moderne geest tot uitdrukking, doordat zij kleuren, lijnen en vlakken ritmisch groepeerden. Maar Van Konijnenburg was voor Knuttel bij uitstek de exponent van het contemporaine classicisme. *Damherten* uit 1896-1898 beschouwde hij als voorloper van het nieuwzakelijke realisme [20]. In zijn latere werk voldeed Van Konijnenburg aan het kenmerk van de scherp geaccentueerde vormgeving, doordat hij de 'compositioneele massa's in vaste kaders van wiskundige lijnen' plaatste.

In overeenstemming met Plasschaerts typering van Van Konijnenburg kenschetste Knuttel hem als intellectualist met romantische inslag: 'Hij weet, ook in het door het intellect in het nauwste keurs geregen werk, de aanvankelijke kunstenaarsemotie toch te doen doorvoelen. Zoo verliest dat werk niet het levende, warme van de zinnelijke aandoening. En de emotionaliteit verlaat hem ook niet bij het werken onder het felste zelfbedwang. Er is in zijn werk een dreiging van explosie, wij voelen de worsteling tusschen geest en zinnen mee.'[803] Knuttel concludeerde, met 'den meest classicistischen kunstenaar, die wij op het oogenblik kunnen aanwijzen' als voorbeeld, dat classicisme en romantiek weliswaar elkaars tegenpolen waren, maar dat ze elkaar niet uitsloten.

Knuttel zou ook Van Konijnenburgs latere werk waarderen om deze eigenschappen en de kunstenaar als een van de weinigen ook na diens dood blijven steunen. Zijn suggestie

[799] Ibidem, 9.

[800] Ibidem, 11.

[801] Ibidem, 13.

[802] 'De vormen en kleuren […] volkomen vlak gehouden, worden in deze werken uitsluitend tot het bereiken van een harmonische en rythmische vlakvulling gecomponeerd, zoodat met hun onderlinge verhouding, zooals die zich in de werkelijkheid zou voordoen, geen rekening wordt gehouden.'; ibidem, 14.

[803] Ibidem, 17.

om de classicistische ontwikkelingslijn in de kunst door te trekken naar de twintigste eeuw om daarin de op mathematische grondvormen gebaseerde composities van Van Konijnenburg, de geometrische abstractie van Mondriaan en Van der Leck en het nieuwzakelijk realisme van Jan Wittenberg met elkaar te verbinden kreeg geen navolging. Ook Knuttel zelf zou hierop in zijn verderop besproken bijdrage aan *Kunstgeschiedenis der Nederlanden* in 1936 waarin hij de ontwikkeling van de Nederlandse schilderkunst in de twintigste eeuw voorlopig vastlegde, niet meer terugkomen.

HET BEELD VAN DE NEDERLANDSE KUNST IN HET BUITENLAND

Van Konijnenburg wisselde de tentoonstellingen van zijn werk in eigen land in de jaren twintig af met deelname aan de internationale moderne kunsttentoonstellingen, een podium waarop hij, zoals gezegd, na 1918 actief was. Toen het kunstverkeer na de oorlog weer op gang was gekomen, maakte hij regelmatig deel uit van de nationale selecties voor het buitenland. Deze tentoonstellingen geven een indruk van wat in het interbellum werd beschouwd als goede moderne Nederlandse schilder- en beeldhouwkunst. Dat blijkt aanzienlijk te verschillen van het beeld van de moderne kunst in deze periode dat na de Tweede Wereldoorlog werd gepresenteerd.

De eerste tentoonstelling waaraan Van Konijnenburg deelnam, vond al in augustus 1918 plaats in de Freie Secession in Berlijn. Het was de tweede in een reeks tentoonstellingen van het neutrale buitenland.[804] Hij liet hier onder andere *Damherten* zien, dat twee maanden later door Helene Kröller-Müller op de veiling van de collectie van mr. H.M. van Valkenburg zou worden gekocht [20]. Andere deelnemers waren Isaac Israëls, Jan Toorop met onder meer *Fatalisme* uit 1893 en *Orgel* uit 1891, Johan Thorn Prikker met onder meer *Madonna in tulpenland* uit 1892, en Leo Gestel en Floris Verster met stillevens.[805] Van de ultra-modernen was er werk van Van der Leck, waaronder meer *De Storm* uit 1916, en waren er enkele composities van Piet Mondriaan. De tentoonstelling was een initiatief van de Secessionisten. Blijkbaar hadden zij Helene Kröller bereid gevonden werken uit haar collectie in bruikleen te geven.

De tentoonstellingen waaraan Van Konijnenburg vervolgens deelnam, hadden vrijwel alle een officieel karakter. De selecties ervoor werden van regeringswege samengesteld door commissies die onder supervisie van het Ministerie van OK&W opereerden. Deze commissies werden jarenlang bevolkt door een kleine groep mensen, onder wie de meer behoudende krachten de boventoon voerden. Zo maakten de schilders Willy Martens, van 1914 tot 1920 voorzitter van Pulchri Studio en van 1915 tot 1924 directeur van Museum Mesdag, en Willy Sluiter, van 1923 tot 1945 voorzitter van Pulchri, kortere of langere tijd met uiteenlopende bevoegdheden daarvan deel uit. Met name Sluiter zou via zijn lidmaatschappen van selectiecommissies van internationale moderne kunsttentoonstellingen een belangrijke bijdrage leveren aan de canonisering van Van Konijnenburg als modern kunstenaar.

Tot de Tweede Wereldoorlog werd het beeld van de moderne Nederlandse schilderkunst in het buitenland in hoofdzaak bepaald door vertegenwoordigers van de nabloei van de Haagse en de Amsterdamse School, aangevuld met enkele bekeerde ‘ultra-moderne’ kunstenaars als Jan Sluijters en Leo Gestel, en andere Bergens-Amsterdamse expressionisten als Arnout Colnot, Dirk Filarski, Matthieu en Piet Wiegman en Mommie Schwartz. Voor onaangepaste ‘ultra-modernen’ was in de regel geen plaats, op een enkel

[804] [Anon.], ‘Nederlandsche kunst in Duitsland’, *Het Centrum* 6 augustus 1918.

[805] ‘Berliner Secession 1918’, verdere gegevens onbekend, RKD, persdocumentatie Willem A. van Konijnenburg.

werk van Van der Leck en Mondriaan na.[806] De volledige abstractie werd over het algemeen als een dwaalweg beschouwd. Van Konijnenburg voer hier wel bij.

Een beeld van wat er representatief werd geacht geven de *Exhibition of Modern Dutch Art*, die in 1920-1921 een tournee langs Engelse steden maakte, beginnend in juni in Brighton en via Blackpool, Bradford en Sunderland eindigend in februari in de Whitechapel Art Gallery in Londen,[807] de *Exposition hollandaise. Tableaux, aquarelles et dessins anciens et modernes* in het Parijse Musée du Jeu de Paume in 1921, de *Exposition hollandaise. Tableaux, aquarelles, dessins*, eveneens in het Musée du Jeu de Paume maar vijf jaar later, en de verderop besproken selecties voor de Biennales in Venetië.

De *Exhibition of Modern Dutch Art*, die onder het patronaat stond van koningin Wilhelmina, beoogde volgens de inleiding tot de catalogus een zo volledig mogelijk beeld te geven van de toenmalige Nederlandse kunst. Voor de selectie tekenden de leden van een uitvoerend comité, die gerekruteerd waren uit de adviescommissie van de Vereeniging 'Nederland in den Vreemde'.[808] Naast Martens en Sluiter bestond het comité uit voorzitter Cornelis Baard, die tijdens de organisatie van de tentoonstelling werd bevorderd van conservator tot directeur van het Stedelijk Museum, de portretschilder en tweede voorzitter van Arti et Amicitiae Simon Maris (secretaris), de beeldhouwer en voorzitter van Arti et Amicitiae Bram Hesselink, de schilder en etser Simon Moulijn, en mejuffrouw J. Zwartendijk (assistent secretaris), werkzaam als assistent bij Museum Boymans. De selectie behelsde in Brighton 189 werken van 120 levende kunstenaars, onder wie naast Hesselink, Moulijn en Sluiter uiteenlopende figuren als Piet de Moor, Jan Hendrik Jurres, Willem de Zwart, Nicolaas van der Waay, Jan van Oort, Marius Bauer, Anton van Welie, Betsy Westendorp-Osieck, Van Konijnenburgs oud-leerlingen David Bautz, Theo Goedvriend en Willem van den Berg, George Hendrik Breitner, Gerrit Dijsselhof, Isaac Israëls, Floris Verster, Piet van der Hem, Kees van Dongen, Martin Monnickendam, Toorop en Sluijters, die door Baard in zijn inleiding als de ware erfgenaam van Vincent van Gogh werd geïntroduceerd.[809] Tot de kleine groep beeldhouwers behoorden Gra Rueb, Toon Dupuis, Hildo Krop en Tjipke Visser. De meeste kunstenaars waren met hooguit twee werken vertegenwoordigd.

Hoewel figuurstukken niet ontbraken, waren de genres portret, stilleven en landschap, afgewisseld met stadsgezicht, dominant. Uit bewaard gebleven foto's van zaaloverzichten blijkt dat voor een min of meer chronologische presentatie was gekozen. De catalogus volgt de zaalindeling op de voet. Van Van Konijnenburg hingen in zaal III in het midden van de wand 'The Sphynx', waarmee een versie van *Het verborgene* wordt bedoeld, en 'Woman', een getekende versie van *Overgave* (vergelijk cat. 113 en 143).[810] Ze werden links en rechts geflankeerd door twee beelden van Hildo Krop en Toorops tekeningen van *De Opstandige* en de *De Geloovende* uit 1919 [227, 171 en 172]. In deze zaal, waarin ook de Bergense School met Gestel, Filarski, Matthieu en Piet Wiegman, Colnot en Schwartz ruimschoots was vertegenwoordigd, vielen alleen de twee composities van Mondriaan vanwege hun abstracte vormgeving uit de toon: *Rastercompositie 8 – Dambord, donkere kleuren* uit 1919 en *Compositie in ovaal met kleurvlakken 1*, uit 1914 uit de collectie van Sal Slijper [228].[811] *Rastercompositie* hing een kwartslag gedraaid, zodat de symmetrie van de opstelling rond

---

[806] Werk van Piet Mondriaan was te zien in Brighton in 1920 en Potsdam in 1925: *50 Jahre Holländischer Malerei 1875-1925*; van Bart van der Leck in Potsdam in 1925.

[807] Gorter m.m.v. Joosten 1998, 38. In Londen trok de tentoonstelling 60.000 bezoekers.

[808] *Catalogue of an Exhibition of Modern Dutch Art*, Brighton 1920, tegenover p. 1 staat de lijst van leden van de Vereeniging 'Nederland in den Vreemde' en van de diverse bij de tentoonstelling betrokken commissies.

[809] Ibidem, 6.

[810] Catalogue of an Exhibition of Modern Dutch Art, Brighton 1920, nrs. 122 en 123.

[811] Joosten en Welsh 1998, nrs. B102 en B53.

het centrale stuk, een stilleven met chrysanten van Mommie Schwartz, tenminste gewaarborgd was. Mondriaan behoorde, zoals gezegd, niet tot de standaardselectie voor dit soort tentoonstellingen. Hij was vermoedelijk door de met hem bevriende Simon Maris binnengeloodst. Het zou een van de weinige keren zijn dat hij in een officiële selectie van Nederlandse moderne kunst voor het buitenland was opgenomen.[812]

Een van de zeldzame keren dat modern en ultra-modern evenwichtiger aan bod kwamen in het buitenland, was op de tentoonstelling *Junge Niederländische Kunst* die terwijl de Engelse tournee nog niet was afgesloten, in december 1920 in de Nationalgalerie in het Berlijnse Kronprinzenpalais te zien was. Dit was een particulier initiatief van *die Kornscheuer*, de Duitse afdeling van de Coornschuere. De Coornschuere, die in 1919 in Nederland was gesticht, had naast afdelingen in Delft en Berlijn ook een vertegenwoordiging in Parijs. Zij had tot doel nieuwe geestelijke banden te smeden tussen de volken en culturen van Europa en alle naar geestelijke vrijheid strevende naties.[813] Met name Friedrich Huebner, die als in Nederland werkzame Duitser de geestelijke band tussen beide naties belichaamde en die lid was van de Coornschuere, had zich samen met Jacques Jacobsen, de leider van het Delftse filiaal, ingespannen de eerste 'Austausch-Ausstellung' doorgang te laten vinden. Van Konijnenburg was zijdelings bij de selectie betrokken. Hij vormde samen met Toorop, Sluijters, Altorf en Mendes da Costa het erecomité dat de leden van de Coornschuere bij de voorbereiding van deze tentoonstelling terzijde stond.[814]

Het resultaat was een unieke mix van 32 modernen en ultra-modernen door elkaar, met aan de ene kant naast alle leden van het erecomité ook Thorn Prikker, Ernst Leyden, en een ruime vertegenwoordiging van het expressief realisme van de Bergense School met onder anderen Gestel, Filarski, Wim Schuhmacher, Lodewijk Schelfhout, Schwartz, Colnot, Charley Toorop, Piet van Wijngaerdt, Thé Lau en Piet en Matthieu Wiegman, en aan de andere kant de van de werkelijkheid geabstraheerde motieven van Peter Alma, Theo van Doesburg, Jacoba van Heemskerck, Bart van der Leck en Louis Saalborn.

De grote vertegenwoordiging van de ultra-modernen is aan Huebner toe te schrijven. In *Die neue Malerei in Holland*, een overzicht van de Nederlandse schilderkunst na 1890, dat in 1921 verscheen, wist hij de uitersten van het brede spectrum van de Nederlandse moderne kunst met elkaar te verbinden. Hij bracht dat terug tot vier typen idealismen: van de lijn, van de kleur, van de ruimte en van het vlak.[815] Het realisme had voor Huebner als categorie in de classificatie van de moderne kunst afgedaan. Tot de idealisten van de lijn rekende hij Toorop, Thorn Prikker, de nu onbekende Jan Terwey en Van Konijnenburg, van de kleur Van Dongen, Sluijters, Jacob Bendien en Kasper Niehaus, van de ruimte Van Heemskerck, Colnot, de broers Wiegman en Schelfhout, van het vlak Mondriaan, Van Doesburg, Van der Leck, Alma en Vilmos Huszár. Na Berlijn zou de tentoonstelling drie maanden lang door Duitsland reizen, via Leipzig, Hannover (Kerstner Gesellschaft) en Hamburg naar Düsseldorf. Het zou de eerste en de laatste tentoonstelling zijn van de Coornschuere. Terwijl de selectie door Duitsland reisde, werd het Delftse filiaal opgeheven. De politie moest eraan te pas komen om de werken bij Jacobsen terug te vorderen.[816]

---

[812] Zie voor een lijst van tentoonstellingen in het interbellum waarop werk van Piet Mondriaan te zien was J. Joosten en R.P. Welsh, 'List of exhibitions', in Joosten en Welsh 1998, III 29-42.

[813] David 1920, 1-2; Redslob 1920, 5-7.

[814] David 1920, 2; Huebner 1921a, 4; Huebner 1921b, 8-9; [Anon.], 'Hollandsche kunst in Duitschland', *Het Vaderland* 25 november 1920; [Anon.], 'Die Kornscheuer', *NRC* 21 december 1920.

[815] In het nummer van *Die Kornscheuer* dat gewijd was aan deze tentoonstelling, had Huebner een voorproefje gegeven van deze publicatie, Huebner 1920, passim.

[816] [Anon.], 'Die Kornscheuer en de Nederlandsche kunstenaars', *Het Vaderland* 11 november 1921.

Illustratief voor wat men in de jaren twintig van officiële zijde representatief achtte voor de Nederlandse schilder- en tekenkunst door de eeuwen heen en de moderne kunst die daarbij aansloot, was de *Exposition hollandaise. Tableaux, aquarelles et dessins anciens et modernes*, die in april en mei 1921 in het Musée du Jeu de Paume in Parijs werd gehouden. Voor de organisatie tekenden de in Parijs gestationeerde gezant jhr. J. Loudon (voorzitter), M.I. Duparc, hoofd van de afdeling Kunsten en Wetenschappen van het Ministerie van OK&W (vice-voorzitter), Sluiter (secretaris), Martens (regeringscommissaris), directeur van Museum Boymans Frederik Schmidt Degener, Toorop en buitengewoon hoogleraar aan de Rijksakademie van Beeldende Kunsten Jan Veth.

Drie scholen waren volgens de catalogus representatief voor de Nederlandse kunst: de zeventiende-eeuwse realisten, de Haagse School en de moderne meesters. De 'Art Ancien' bestond onder meer uit portretten, historie- en genrestukken van Gerard ter Borch, Frans Hals, Pieter de Hooch, Rembrandt (15 schilderijen en 44 tekeningen), Jan Steen en Johannes Vermeer, stillevens van Abraham van Beyeren en Willem Kalff en landschappen van Jan van Goyen, Jacob van Ruisdael en Hercules Seghers. De 'École de la Haye' bestond uit werken van Johannes Bosboom, Jozef Israëls, Jacob, Matthijs en Willem Maris, Anton Mauve, Albert Neuhuys en Jan Hendrik Weissenbruch. De Haagse meesters waren volgens het voorwoord net als de schilders van de School van Barbizon de voortzetters van de artistieke traditie van de Gouden Eeuw. Die opvatting was algemeen gangbaar. Ook de desbetreffende kunstenaars plaatsten zichzelf in de voetsporen van hun zeventiende-eeuwse voorgangers.[817] De 'École Moderne' ten slotte was onderverdeeld in een 'Période de transition' met Vincent van Gogh (8 schilderijen) en Johan Barthold Jongkind (14 aquarellen en schilderijen), die beiden ook een belangrijke rol hadden gespeeld in de ontwikkeling van de moderne Franse schilderkunst en die de overgang markeerden, en 'Contemporaine', waarvan de samenstelling in het voorwoord niet wordt gemotiveerd, maar waar schilderijen en tekeningen van Bauer, Breitner, Derkinderen, Dijsselhof, Gestel, Haverman, Van der Hem, Isaac Israëls, Sluijters, Toorop, Verster en Voerman waren ondergebracht. Kunstenaars die op Derkinderen na het voorgaande jaar ook deel hadden uitgemaakt van de selectie voor Brighton. Van Van Konijnenburg was er het meisjeskopje uit de collectie Ligtenberg te zien (cat. 61).

Het accent lag op de kunst van de zeventiende eeuw (108 werken) en op de Haagse School (52 werken). Het organiserend comité had in zijn keuze – vooral portretten en landschappen en een enkel figuurstuk en (bloem)stilleven – de traditie en continuïteit binnen de Hollandse schilderkunst naar voren gehaald en niet de vernieuwing in de eigentijdse kunst. De driedeling zeventiende eeuw, Haagse School en contemporaine schilderkunst domineerde tot ver in de twintigste eeuw de overzichten van de Nederlandse schilderkunst.

Van Konijnenburgs betrokkenheid bij de internationale kunsttentoonstellingen werd vergroot toen hij in december 1921 door de minister van OK&W J.Th. de Visser werd geïnstalleerd als lid van het Regeeringscomité voor Nederlandsche Kunsttentoonstellingen in het Buitenland.[818] Deze commissie, die onder meer verantwoordelijk was voor de Nederlandse inzendingen voor de Biennales in Venetië, verving met een meer uitgebreide actieradius de in 1914 ingestelde commissie ter behartiging van de belangen van Nederlandse kunstenaars in het buitenland, en opereerde in principe onafhankelijk van kunstenaarsverenigingen. In de praktijk hadden de achtereenvolgende voorzitters van Pulchri Studio Willy Martens en Willy Sluiter een belangrijke stem in het kapittel en iets later ook Hendrik Jan Wolter, een prominent lid van Arti et Amicitiae, die bij die vereniging in de

[817] R. de Leeuw, 'Inleiding', in De Leeuw, Sillevis en Dumas 1983, 16-17.

[818] In een open brief aan de minister van OK&W had Albert Plasschaert in *De Amsterdammer* van 12 maart 1921 opgeroepen de oude commissieleden te vervangen door onder anderen Van Konijnenburg en Jan Sluijters.

jaren 1922-1927 een bestuursfunctie bekleedde. Bij de installatie had de minister de doelstelling als volgt toegelicht: 'De regeering heeft nu, onafhankelijk van kunstenaarsvereenigingen, een commissie gevormd uit personen, die èn om hun zelfstandigheid èn om het vertrouwen dat zij bij hun kunstbroeders genieten, geacht kunnen worden, voor de regeering een voldoende waarborg te zijn, dat de tentoonstellingen, welke in de toekomst in het buitenland zullen worden gehouden, een zuivere weerspiegeling zullen zijn van hetgeen de hedendaagsche beeldende kunstenaaren praesteeren.'[819] Andere leden waren Martens (voorzitter), Sluiter (vanaf 1923 algemeen secretaris), Reinier Bakels, Nic. Bastert, George Hendrik Breitner, Hendrik Haverman, Anton Koster, Jan Sluijters, Jaap Veldheer en Tjipke Visser. De samenstelling van deze commissie zou in de loop van de jaren twintig en dertig regelmatig wisselen, zij het met enkele constanten onder wie Sluiter en Van Konijnenburg.

Van Konijnenburg kwam voor het eerst in actie in 1926, toen de Parijzenaars de stand van zaken van de eigentijdse Nederlandse schilderkunst toonden op de tweede *Exposition hollandaise. Tableaux, aquarelles, dessins* in het Musée du Jeu de Paume. Samen met de kunstenaars Van der Hem en Wolter, die inmiddels ook lid was geworden van het Regeeringscomité voor Nederlandsche Kunsttentoonstellingen in het Buitenland, was Van Konijnenburg gedelegeerd naar het organiserend comité van de tentoonstelling. Hij liet zich sterk gelden. Van Konijnenburg zou volgens een krantenbericht zelfs naar Parijs reizen voor de opening.[820] Hij ontwierp het affiche, waarvan een verkleinde reproductie op de omslag van de catalogus en op de uitnodiging voor de tentoonstelling prijkte. Het aantal kunstenaars bleef beperkt tot 53 met in totaal 183 werken. Anders dan bij de *Exhibition of Modern Dutch Art* in Brighton wilde men nu van een kleiner aantal kunstenaars meer werken tonen. Van Konijnenburg was met maar liefst dertien werken prominent vertegenwoordigd.[821] De andere commissieleden hadden zich bescheidener opgesteld: van Van der Hem en Wolter waren er respectievelijk vier en drie werken te zien. De tentoonstelling opende en sloot met het werk van Van Konijnenburg. In de eerste en de tweede zaal hingen voornamelijk werken van Van Konijnenburg en Toorop: *Vrouw met witte kat* en *Vrouw met zwarte kat* [136 en 137] naast enkele tekeningen van apostelkoppen van Toorop en in de tweede zaal Toorops *Pelgrim* [158] een van de geschilderde versies van *St. Joris met de draak*, *Vissers* (cat. 178), *Koeherder* (cat. 179) en *De graflegging* [275].[822] Behalve de genoemde tekeningen waren er te zien: 'Moeder met kind', 'Naar de kerk' (vergelijk cat. 212), tweemaal *Twee koppen* (vergelijk cat. 194 en 195) en tweemaal 'Kop'. Het sluitstuk was *Aarde, Lucht en Water* op de

[819] [Anon.], 'De tentoonstellingscommissie', *Het Vaderland* 17 december 1921. Al in januari 1922 maakten de leden van de Amsterdamse kunstenaarsvereniging Sint Lucas in een brief aan de minister van OK&W er bezwaar tegen dat bij de samenstelling van het Regeeringscomité voor Kunsttentoonstellingen in het Buitenland geen rekening was gehouden met een gelijke vertegenwoordiging van de drie grootste kunstenaarsverenigingen: Pulchri Studio, Arti et Amicitiae en Sint Lucas. De leden van Sint Lucas vreesden met Willy Martens, erevoorzitter van Pulchri en voorzitter van het comité, en Hendrik Haverman, voorzitter van Pulchri en lid van het comité, voor een ondervertegenwoordiging van de Amsterdamse verenigingen, [Anon.], 'Nederlandsche tentoonstellingen in het buitenland', *NRC* 17 januari 1922.

[820] [Anon.], 'De Nederlandsche tentoonstelling te Parijs', *NRC* 6 april 1926; [Anon.], 'Nederlandsche schilderijententoonstelling te Parijs', *NRC* 9 april 1926.

[821] *Exposition hollandaise* 1926, nrs. 64 tot en met 73 (70a en b, 71a en b en 72a en b).

[822] Zie voor de opstelling [Anon.], 'De Hollandsche tentoonstelling. Onze schilders in de Salle du Jeu de Paume', *Algemeen Handelsblad* 12 april 1926.

achterwand van de zesde en laatste zaal [225], geflankeerd door twee schilderijen van Gestel en met twee werken van Sluijters op de zijwanden.[823]

De selectie was toegespitst op de groep die op de Parijse tentoonstelling van 1921 in de categorie 'École Moderne. Contemporaine' was ondergebracht. Van hen waren Breitner, die inmiddels was overleden, Gestel, Haverman, Isaac Israëls, Sluijters, en Toorop met zes of meer werken vertegenwoordigd (Sluijters, Toorop en Gestel met respectievelijk 13, 14 en 16). De eerste generatie Haagse School was genegeerd. Nieuwkomers ten opzichte van 1921 waren Pierre Apol, Reinier Bakels, Bautz en Van den Berg, Nic. Bastert, Tjerk Bottema, Louis Bron, Colnot, Arnold Gorter, Roland Holst, A.M.J. Roland Holst-de Meester, Chris Huidekooper, Jurres, Eduard Karsen, Conrad Kickert, Leyden, Kees Maks, Jan Mankes (9 werken), Henk Meyer, Martin Monnickendam, Piet de Moor, Ferdinand Hart Nibbrig, Thorn Prikker, Marnix van Raalte, Otto van Rees, Coba Ritsema, Albert Roelofs, Georg Rueter, Wim Schuhmacher, Lodewijk Schelfhout, Sluiter, Louis van Soest, W.B. Tholen, Ype Wenning, Betsy Westendorp-Osieck, Jaap Weyand, Matthieu Wiegman (7 werken), Piet Wiegman, Derk Wiggers en Willem de Zwart. Deze keuze laat eens te meer zien dat er weliswaar een pluriform beeld van de Nederlandse moderne kunst naar buiten werd gebracht, maar dat de abstracte kunst vrijwel categorisch werd geweerd uit de officiële selecties.

Interessant in verband met de vraag wat in het interbellum als goed modern werk gold, zijn de Nederlandse bijdragen aan Biennales in Venetië. Tot 1914 bestond de selectie uit gematigd progressieve kunst van de Haagse School, onder wie als vaste participanten Anton Mauve, Jozef Israëls en Hendrik Willem Mesdag. Philip Zilcken was als lid van de organisatie verzekerd van deelname. Vanaf 1920, toen de eerste naoorlogse Biennale werd gehouden, bleef de keuze gewoonlijk beperkt tot de modernen. Jan Toorop, Sluijters, Matthieu Wiegman, Gestel, Van der Hem, Sluiter, Gorter, Colnot en Charley Toorop behoorden meermaals tot de geselecteerden en, meer incidenteel vooral na 1930, realisten als Pyke Koch, Dick Ket, Carel Willink en Henry van de Velde.[824]

Hoewel Van Konijnenburg vanaf december 1921 lid was van het Regeeringscomité voor Kunsttentoonstellingen in het Buitenland, zou het tot 1928 duren voordat hij deelnam aan een Biennale. Op verzoek van de organisatoren zouden de selecties van de deelnemende landen dat jaar in het teken van de avant-garde moeten staan. Hieraan had Mondriaan in elk geval zijn inzending van twee composities te danken. Peter Alma, die eveneens met twee werken was vertegenwoordigd, had in 1924 al acte de présence gegeven. Op het werk van Mondriaan en Alma na volgde de selectie braafjes de trend die de inzendingen van de overige internationale kunsttentoonstellingen kenmerkte. Van Nederlandse zijde werd vooral het expressief realisme van de Bergens-Amsterdamse School naar voren geschoven met Leo Gestel (16 werken), Matthieu Wiegman (10), zijn broer Piet (5), Wim Schuhmacher (7), Lodewijk Schelfhout en Jan Sluijters (ieder 6) en Arnout Colnot (4). Van Otto van Rees, Jaap Weyand en Piet van Wijngaerdt waren ieder drie werken te zien en van Bernard Essers, Dirk Filarski, Charley Toorop en Carel Willink ieder twee. Chris Huidekooper, Toon Kelder en Jan Toorop waren ieder met één werk vertegenwoordigd. Dat gold ook voor de drie beeldhouwers Jan Altorf, Hendrik Chabot en Hildo Krop. Van de 87 werken kwamen er 39 uit de collectie van de hoofdverzamelaar van de Bergense School Piet Boendermaker.

---

[823] Volgens krantenberichten zorgden vooral de werken van Sluijters, Van Konijnenburg en Breitner in het buitenland voor een verrassing (Toorop en Thorn Prikker waren daar al bekend), [Anon.], 'Hollandsche tentoonstelling te Parijs', *Algemeen Handelsblad* 11 april 1926.

[824] 'Nederlandse exposanten in Venetië', in Delhaye en Stubbe 1995, 223-237.

Van Van Konijnenburg was er *Aarde, Lucht en Water*, waarvan de delen afzonderlijk werden opgenomen in de catalogus [225], en *Vrouw met witte kat* en *Vrouw met zwarte kat* te zien, waarmee gezien het feit dat ze te koop werden aangeboden, de latere versies bedoeld worden [229 en 230]. De afzonderlijke delen van *Aarde, Lucht en Water* werden vermoedelijk naar rato van hun doorwerktheid te koop aangeboden voor 50.500, 15.300 en 30.600 lires en de vrouwen met kat elk voor 28.300 lires. Het verschil in waardering tussen de kunstenaars onderling kwam in de prijs voor hun werk tot uitdrukking. Voor Mondriaans *Compositie met groot blauw vlak, rood, zwart, geel en grijs* uit 1921 werd 3.060 lires gevraagd.[825] De andere compositie, *Tableau III: ovale compositie* uit 1914, was een bruikleen uit de collectie van Sal Slijper.[826] Geen van de genoemde werken werd overigens verkocht. Van Konijnenburg zou tot het uitbreken van de Tweede Wereldoorlog op elke Biennale vertegenwoordigd zijn; Mondriaan was pas weer in 1952 aan de beurt om Nederland in Venetië te vertegenwoordigen in een overzichtstentoonstelling van de groep rondom *De Stijl*.

1928: 60 JAAR

Plasschaerts kritische uitlatingen hadden begin 1927 nog niet openlijk tot een breuk geleid tussen beiden, want in augustus werd hij nog uitgenodigd een bijdrage te leveren aan de catalogus van de collectie Van Kooten Kok, die bedoeld was om de zestigste verjaardag van Van Konijnenburg op 11 februari 1928 luister bij te zetten, maar die pas een jaar later zou verschijnen.[827] Daarin liet Plasschaert zich nog een laatste keer lovend uit over Van Konijnenburg.

Om die zestigste verjaardag op grootse wijze te vieren werd van verschillende zijden al het mogelijke gedaan. Zo werden er drie eretentoonstellingen georganiseerd. In kunstzaal De Rietvink in Wassenaar waren tekeningen te zien, waaronder *Donkere ruiters* en *Witte ruiters* uit 1913 [146 en 147] naast kleinere tekeningen uit het *Getekend Dagboek*. In de Haagsche Kunstkring werden onder meer de ontwerptekeningen voor het *Wilhelminaraam* in de Nieuwe Kerk te Delft getoond. Het klapstuk volgde in Pulchri Studio. Daar was een overzicht te zien van 63 tekeningen en schilderijen: *Rotslandschap* uit 1910 [130], *St. Joris met de draak* uit 1916 [129], *Dans der jonkheid* en *Rituele Dans* waren er te bewonderen [159 en 160], naast nog vroeger werk, zoals *Boom bij grindgroeve* [4], en een recenter werk, *Adam*, uit 1927 (nr. 34), waarmee waarschijnlijk de tekening uit de collectie Kronig wordt bedoeld,[828] en *De Satraap* (*Iran*) uit 1928, een van zijn laatste grote ruitervoorstellingen (cat. 228). Uit de catalogus blijkt dat bijna de helft van de werken – 27 stuks – uit de periode 1914-1919 stamde, 'Van Konijnenburg's edelsten tijd (ongeveer tien jaar geleden)', zoals Pieter Koomen het in het *Maandblad voor Beeldende Kunsten* stelde.[829]

---

[825] Van der Heijden 1990, 26; zie de lijst van werken en prijzen 'Tableaux et dessins exposés au Pavillon hollandais à l'Exposition Internationale de la ville de Venise 1928', Venetië, Archivio Storico delle Arti Contemporanee, Biennale-archief. Marijke van der Heijden was zo vriendelijk mij inzage te geven in haar gegevens uit dit archief.

[826] Zie voor Tableau III: ovale compositie, 1914, en Compositie met groot blauw vlak, rood, zwart, geel en grijs, 1921, Joosten en Welsh 1998, respectievelijk B49 en B117.

[827] Frits Kok was met Albert Plasschaert overeengekomen dat deze de collectie zou beschrijven aan de hand van foto's die hij beschikbaar zou stellen, G.F.H. Kok aan A. Plasschaert, 11 augustus 1927, RKD, Archief Willem A. van Konijnenburg. Verder zou Plasschaert een inleiding schrijven en twee artikelen, 'Het landschap' en 'De Figuur', Plasschaert 1929a, 1929b en 1929c.

[828] *Adam*, 1926, zwart en rood krijt op papier, 82 x 56, particuliere collectie.

[829] Koomen 1928, 88.

Op 9 februari werd Van Konijnenburg gehuldigd door de Haagsche Kunstkring in een avondvullend feestprogramma, met een *Priesteressedans* en een *Krijgsdans* door Aya van den Berg, twee danspantomimes van Rachel Pinto en zes gedichten voorgedragen door Ellen Vareno, de echtgenote van Albert Vogel.[830] Vogel zelf, in zijn functie als voorzitter van de Kring, bood de jarige het erelidmaatschap aan met bijbehorende oorkonde, gemaakt door Willem van den Berg. Het eerbetoon van Pulchri Studio deed hiervoor niet onder. Op zijn verjaardag werd Van Konijnenburg een diner aangeboden, waarbij zo'n 100 mensen aanzaten. Tussen de gangen door spraken onder anderen Willy Sluiter als voorzitter van Pulchri, Arnold Gorter als voorzitter van Arti et Amicitiae, Jo Limburg en P.C. Boutens als goede vrienden van de kunstenaar en namens de minister van OK&W, die wegens ziekte was verhinderd, de chef van de afdeling Kunsten en Wetenschappen, P. Visser. De minister had hem op het hart gedrukt Van Konijnenburg te verzekeren dat de Nederlandse regering zijn werk op hoge prijs stelde.[831] In alle landelijke dagbladen werd uitvoerig aandacht besteed aan deze mijlpaal met afbeeldingen van werken en een foto van de nog jeugdig ogende 60-jarige.[832]

Naast deze tentoonstellingen en huldigingen werd er nog aan twee meer duurzame monumenten voor Van Konijnenburg gewerkt: ter gelegenheid van de tentoonstelling in De Rietvink publiceerde de eigenaar daarvan, J.A.A.M. van Es, een rijk geïllustreerde monografie over Van Konijnenburg. Verscheidene grote namen van uiteenlopende disciplines was gevraagd een bijdrage te leveren om de veelzijdigheid van Van Konijnenburgs kunstenaarschap te onderstrepen. Van Gelder beschreef in algemene bewoordingen een type kunstenaar waarin Van Konijnenburg herkend kan worden: 'De kunstenaar – hoogepriester der Schoonheid – heeft aan de wereld haar geïdealiseerde beeld als een spiegel voor te houden, het beeld der machten en hartstochten, die haar bewegen, den eeuwigen strijd tusschen duisternis en licht, tusschen goed en kwaad, de ononderbroken aantrekking en afstooting der geslachten, de felheid van den haat en de gloed van de liefde. Hij moet oude symbolen nieuw leven geven en nieuwe gelijkenissen oproepen.'[833] Van Gelders inleiding werd gevolgd door een 'Biographie en karakteristiek' van H. de Boer, die Van Konijnenburgs ontwikkeling over ongeveer 45 jaar verbond met de grote culturele bloeiperioden van Hellas, Egypte, Assyrië en Perzië, om te eindigen bij de renaissance. Julius de Boer trachtte een antwoord te geven op de vraag 'Hoe ziet Van Konijnenburg den kosmischen en ideëelen mensch?'. Henri van der Stok beschreef Van Konijnenburgs ontwikkeling van impressionist tot vormgever van de esthetische idee. Oud-leerling Herman Mees haalde aspecten van Van Konijnenburgs docentschap naar voren. Hammacher ten slotte leverde een bijdrage over de portretkunst van Van Konijnenburg. De afbeeldingen werden in hoofdzaak gekozen uit het *Getekend Dagboek*. Hun levendigheid en gevarieerdheid boden tegenwicht aan het beeld van verstarring en verstijving dat eerder in de pers was ontstaan. Het boek opende met een foto van Van Konijnenburg in zijn pij, als

---

[830] Het 'Programma van den huldigings-avond ter gelegenheid van den zestigsten geboortedag van Willem van Konijnenburg aangeboden door den Haagschen Kunstkring op donderdag 9 februari 1928' bevindt zich in het archief van de HKK, GA Den Haag, toegangsnr. 253, inv.nr. 198.

[831] [Anon.], 'Willem van Konijnenburg. Feestelijke maaltijd', *NRC* 12 februari 1928.

[832] Onder meer: [Anon.], 'De Kunstkring huldigt Willem van Konijnenburg', *Het Vaderland* 10 februari 1928; [Anon.], 'Een bezoek bij Van Konijnenburg', *NRC* 11 februari 1928; Chr. Colson, 'Willem van Konijnenburg', 10 februari 1928, herkomst onbekend, RKD, persdocumentatie Willem A. van Konijnenburg; Knuttel 1928; Niehaus 1928; Plasschaert 1928a; Plasschaert 1928b; Veth 1928.

[833] Van Gelder 1928, 7.

om het priesterlijke karakter van zijn kunstenaarschap te benadrukken, waarop Van Gelder in zijn inleiding had gewezen en waarop ook H. de Boer de aandacht had gevestigd [96].[834]

Willem A. van Konijnenburg

Frits van Kooten Kok [231] zorgde voor het grootste monument ter meerdere eer en glorie van Van Konijnenburg (en zichzelf) met de publicatie van een complete catalogus van de werken van Van Konijnenburg in zijn collectie: *Willem A. van Konijnenburg. Schilderijen en teekeningen in de verzameling G.F.H. van Kooten Kok*, drie op folioformaat in leer en goud op snee gebonden delen en in drie edities – Nederlands, Engels en Duits –, waarbij de Nederlandse editie ook losbladig in cassettes werd aangeboden. Deze uitgave is ongeëvenaard: niet eerder was (en is) er aan een levende Nederlandse kunstenaar een dergelijke publicatie gewijd.

Alle 179 werken die Koks verzameling inmiddels telde, werden afzonderlijk paginagroot afgebeeld, sommige gevolgd door paginagrote details, en voorzien van een beschrijving, waarvoor Plasschaert was aangetrokken.[835] De lay-out is voor alle edities dezelfde: de beschrijving van het werk staat steeds op een linkerpagina en de afbeelding van het werk op een rechter. Ze worden van een volgende set gescheiden door twee blanco pagina's (om doordruk te voorkomen is van een vel papier steeds één zijde bedrukt). De drie delen tellen samen zo'n 600 bedrukte en 500 blanco pagina's. Kok overdreef niet toen hij Van Royen in een brief liet weten kosten noch moeite gespaard te hebben om de uitgave tot een monumentaal geheel te maken. Als zijn belangrijkste beweegredenen noemde Kok: 'Door dit boek wilde ik een tweeledig doel bereiken: in de eerste plaats den meester op zijn 60-sten verjaardag een hulde brengen voor hetgeen hij voor mij lange jaren was en verder een bekendmaking van zijn oeuvre in wijden kring om ook anderen te doen deelen in wat mij gelukkig maakte.'[836]

Om het belang van zijn collectie te onderstrepen en zijn reputatie als Van Konijnenburgverzamelaar te bekronen had Kok 24 sympathisanten uit alle regionen van het kunstleven uitgenodigd om een bijdrage te leveren over een aspect van Van Konijnenburgs werk waar hij affiniteit mee had, een groep werken of een werk afzonderlijk. Zo schreef Berlage over 'Het architectorale karakter' en Von Essen over 'De litho "het Park"' en 'De drogenaalden'. Op verzoek van Kok, voor wie werkelijk geen zee te hoog ging, maakte Von Essen nieuwe afdrukken van enkele van Van Konijnenburgs drogenaalden, omdat de kwaliteit van de eerdere afdrukken naar Koks mening te wensen overliet.[837] De kunstcriticus en onderdirecteur van het Rijksmuseum Willem Steenhoff schreef over 'De landschappen' en de Heerlense architect en bewonderaar van Van Konijnenburg Frits Peutz over 'De Afneming van het kruis' [170]. Andere auteurs waren onder anderen Gerard Knuttel, de schrijver Henri Borel, de verzamelaars Koos Ligtenberg en Karel de Haas, de leerlingen Herman Mees en Henri van der Stok, en de kunstcritici Plasschaert, Havelaar, Dülberg,

---

[834] De Boer 1928a, 94.

[835] Zie MS Plasschaert 14, 1927. Dit manuscript laat zich lezen als een eerste, ruwe versie van de teksten die in de catalogus zijn gepubliceerd.

[836] G.F.H. Kok aan J.F. van Royen, 10 januari 1928, Museum Meermanno-Westreenianum, Den Haag, Achief J.F. van Royen, VR55:2H2-3.

[837] *Ossenwagen met geleider*, *Arreslede* en *Dante-kop*, *Willem A. van Konijnenburg* 1929, nrs. 65, 71 en 73.

Cornelis Veth en Niehaus. H.P. Bremmer had bedankt voor de eer.[838] Toorop, die zijn medewerking had toegezegd,[839] was op 4 maart 1928 gestorven.

Kok hield de regie van zijn uiterst kostbare onderneming stevig in handen, instrueerde zijn auteurs zorgvuldig en stuurde ze bij waar hij dat nodig achtte. Zo moest Berlage zijn tekst op enkele punten wijzigen, waarbij Kok suggesties voor herformulering deed.[840] Hij verzocht Berlage onder meer een passage over te nemen waaruit bleek dat Van Konijnenburg weliswaar putte uit de kunstvoortbrengselen van voorbije eeuwen maar dat hij deze gebruikte om tot een eigen schepping te komen: 'Aanleiding tot mijn verzoek is de omstandigheid, dat van Konijnenburg er dikwijls een grief van wordt gemaakt, zijn motieven te nemen uit de tijden van weleer, waaruit de conclusie dan wordt getrokken van geen eigen fantaisie te bezitten. Een verwijt, dat ik gaarne door U min of meer zag weerlegd.'[841] Kok stelde voor dit als volgt te formuleren: 'Misschien is uit dezen aanleg ook het romantisch karakter zijner onderwerpen te verklaren, als die aan klassieke culturen zijn ontleend. De hooge Oudheid met haar afgodendienst en bijbelsche geschiedenis, de klassieke tijd met zijn heidensche godenwereld en bijzondere beschaving, de Middeleeuwen en Renaissance met hun sagen en legenden, in 't kort al die voor onzen tijd onwezenlijke dingen, zijn voor de verbeelding van den schilder meermalen het rijke materiaal, dat hem tot een eigen en bijzondere schepping dwingt.' Berlage nam de gesuggereerde passage niet over. Na wat heen en weer geschrijf werden Kok en Berlage het eens over 'Misschien is uit dezen aanleg ook het romantisch karakter zijner werken te verklaren, waarvan zelfs verscheidene motieven aan oude sagen en legenden zijn ontleend.'[842]

Ook Plasschaert moest in het gareel worden gehouden. In november 1927 had Kok hem uitgenodigd voor een honorarium van 50 gulden een bijdrage te schrijven over 'Het Landschap bij Willem van Konijnenburg' en wel 'den ontwikkelingsgang van af het eerste schilderij, 't welk U vermoedelijk nog niet kent, tot de Boomen, het Berglandschap en ten slotte het universeele landschap boven den Levensgang [cat. 201].'[843] Met 'het eerste schilderij' bedoelde Kok *Hoekje uit de tuin te Meerssen* uit 1880 [2], met 'Boomen' vermoedelijk *Het Geuldal* uit 1888 [11], waarvan Kok door Willem van den Berg een kopie had laten maken, omdat het origineel was aangetast door craquelé,[844] met 'Berglandschap' *Rotslandschap* uit 1910 [130]. Tevens vroeg Kok hem voor dezelfde som over *Faun met hinde* en *Overgave* te schrijven [120 en 128]. Plasschaert produceerde weliswaar een artikel over het landschap bij Willem van Konijnenburg, maar zijn tweede bijdrage ging niet over de genoemde werken maar over de menselijke figuur bij Van Konijnenburg. Hierin ging hij onder meer in op het portret en wijdde hij slechts een paar regels aan *Overgave*.

Dat Kok vooral ook het belang van zijn verzameling bevestigd wilde zien, blijkt uit zijn geërgerde reactie toen Plasschaert voorbeelden van werken noemde die geen deel uitmaakten van zijn collectie: 'Indien U prijs stelt op de opname van Uwe laatste opstellen in mijn boek (ik stel er wèl prijs op) dan zouden toch eenige wijzigingen daarin moeten plaats

---

838 Zie voor de uitnodiging van Bremmer G.F.H. Kok aan H.P. Bremmer, 29 september 1927, GA Den Haag, Bremmerarchief.

839 Dit blijkt uit een brief van G.F.H. Kok aan H.P. Berlage, 26 augustus 1927, NAi, Archief H.P. Berlage, correspondentie 1927 K.

840 De correspondentie tussen G.F.H. Kok aan H.P. Berlage van 26 augustus tot 5 december 1927 bevindt zich in het NAi, Archief H.P. Berlage, correspondentie 1927 K. Hier bevindt zich ook het manuscript van Berlages tekst.

841 G.F.H. Kok aan H.P. Berlage, 10 november 1927, NAi, Archief H.P. Berlage, correspondentie 1927 K.

842 Berlage 1929.

843 G.F.H. Kok aan A. Plasschaert, november 1927, RKD, Archief Albert C.A. Plasschaert.

844 *Willem A. van Konijnenburg* 1929, nrs. 12 en 13.

hebben. De vraag is, of U daarvoor te vinden is.'[845] Kok lichtte zijn bezwaren uitvoerig toe: 'Bij de ontwikkeling van het landschap noemt U geen schilderij uit de verzameling, voor zover ik mij herinner, doch wèl de Herten. Bij Uw opstel over de figuur schrijft U heel mooi over het portret van Boutens, óók niet in de verzameling. En waar het boek loopt over juist de verzameling, is het zonderling, dat de werken daaruit worden voorbijgegaan en diegene genoemd, die er niet in zijn. Er zullen misschien menschen zijn, die mijn standpunt eenigszins bekrompen noemen; het zij zoo; men kan het echter ook anders beschouwen. Is de verzameling belangrijk, dan moet zij voor de schrijvers ook voldoende zijn om daaruit hun stof te putten. Is zij niet belangrijk dan heeft het heele boek geen zin; in ieder geval stel ik geen prijs op het etiket van onbelangrijkheid, dat er op wordt gedrukt door het noemen van werken daarbuiten en het negeeren van de werken daarin.'[846] Plasschaert haalde bakzeil en breidde zijn teksten uit met voorbeelden uit Koks collectie, weliswaar met handhaving van het voorbeeld van het portret van Boutens in het eerste artikel en dat van de *Damherten* [20] in het tweede. Ook nam hij in het stuk over het landschap de door Kok gesuggereerde opzet over.

Boutens was door Kok gevraagd 18 gedichten naar aanleiding van werk van Van Konijnenburg in zijn verzameling te schrijven.[847] Daar deden zich problemen voor van andere aard. Kok kon slechts met moeite verhinderen dat Van Royen de gedichten in een afzonderlijke bundel uitgaf: 'De Heer Boutens was zoo vriendelijk, op mijn verzoek, voor mij te maken 18 gedichten naar aanleiding van werken van den heer W.A. van Konijnenburg in mijn verzameling. Die gedichten wilde ik opnemen in mijn plaatwerk bevattende 250 reproductiën van alle werken van W. van Konijnenburg in mijn bezit. […] ik meende het nog aantrekkelijker te moeten maken door er o.m. in op te nemen de gedichten bovengenoemd. Het auteursrecht bepaalde de heer Boutens zelf. Ik veroorloof mij deze uitweiding om U duidelijk te maken, waarom ik op Uw aanbod, mij overgebracht door de heeren van Konijnenburg en Boutens, om de gedichten als afzonderlijk, door U te drukken, werk uittegeven, niet kan ingaan, zeker niet voor het bovengenoemde plaatwerk eenigszins aan het doel heeft beantwoord. […] De heer Boutens maakte er mij opmerkzaam op, dat een beperkt aantal drukken, als door U bedoeld, gedistribueerd onder vrienden z.i. de attractie van het plaatwerk niet zoude verminderen of ongunstig beinvloeden en dat ik een dergelijke wijze van handelen eventueel, zelf niet zoude kunnen verhinderen. Dat moge zoo zijn, doch waar ik U hiermede te kennen geef, dat een herdruk, op welke wijze dan ook, door mij voorloopig tenminste onraadzaam wordt geacht, dan vertrouw ik, dat U niet zult pogen op eenigerlei wijze toch tot een nadruk te komen, zelfs niet voor een zoogenaamd besloten kring. Er zijn toch andere middelen genoeg om van Konijnenburg hulde te brengen dan juist langs een door mij gekozen weg.'[848] Van Royen was niet onder de indruk van Van Kooten Koks tegenwerpingen, als het aan hem had gelegen was de publicatie doorgegaan. Hij gaf

[845] G.F.H. Kok aan A. Plasschaert, 2 december 1927, RKD, Archief Albert C.A. Plasschaert.

[846] Kok besloot de brief met enkele suggesties voor wijzigingen: 'Indien in Uw stuk de naam Boutens wordt vervangen door dien van Plasschaert, dan geldt het door U geschrevene even goed, misschien zelfs nog beter. Er zou, door bijv. te spreken van Den Criticus of van Den Schrijver (zonder een naam te noemen), een mouw aan zijn te passen.' Wat het landschap betreft beperkte hij zich tot een herhaling van wat hij eerder had gesuggereerd: 'de Boomen als samenvatting van de Limburgsche landschappen, waarvan enkele zouden kunnen worden genoemd, daarna het Berglandschap en het landschap boven in den top van de Levensgang.' Plasschaert haalde bakzeil en breidde zijn teksten uit met voorbeelden uit Koks collectie. Zie voor Plasschaerts aangepaste teksten: Plasschart 1929b; Plasschaert 1929c.

[847] Zie voor een andere lezing, namelijk dat Boutens zelf de verzen in eigen beheer heeft willen laten drukken als verjaardagscadeau voor zijn vriend: Peperkamp en Fokkema 1993, 156 (noot 10).

[848] G.F.H. Kok aan J.F. van Royen, 10 januari 1928, Museum Meermanno-Westreenianum, Den Haag, Achief J.F. van Royen, VR55:2H2-3.

Van Kooten Kok in een brief van 16 januari 1928 zonder omhaal van woorden te kennen dat het wel of niet uitgeven van de verzen een kwestie was tussen Boutens en hem.[849] Boutens' verzen zijn pas in 1933 gebundeld en gedrukt in een beperkte oplage van 40 exemplaren door de Marnix Pers (P.J. Venemans en B.A. Venemans) in Amsterdam.[850] Van Kooten Kok had zijn primeur weten veilig te stellen.

De bijdragen van de auteurs bevatten weinig nieuwe gezichtspunten. Sommigen vervallen in een ongeremde aanbidding van Van Konijnenburg, zoals de schrijver André Peters, die zijn artikel getiteld 'Gedachten rondom den meester' eindigt met: 'Uit devotie en liefde samengeweven en met de narcissen van bewondering en met de rozen-en-leliën van dank rijk gesmukt ligt dit tapijt van woorden aan den voet van Uw levenswerk, Meester der schilderkunst, neergespreid. En, vreugdevolle tijd! wij jongeren, bieden U, pionier van een spiritueele kunst, het sneeuwen hermelijn van het enthousiasme en diadeem der blijheid, waarin de juweelen weerlichten hun gloeiende vereering.'[851] Het was duidelijk niet de plaats om Van Konijnenburgs doen en laten kritisch te evalueren. De toon van de bijdragen was lovend tot zeer lovend. Plasschaert vatte in zijn inleiding tot de catalogus de gewenste clichés rond Van Konijnenburgs kunstenaarschap samen: hij was een 'kunstenaar van de Idee', een intellectueel-romanticus.[852]

Ondanks de inspanning van Kok om vaart achter de publicatie te zetten, verscheen zij pas in 1929. De uitgave markeerde het einde van Koks interesse als verzamelaar in Van Konijnenburg. Kok verhuisde 19 mei 1931 – vermoedelijk vanwege de verslechterende economische situatie – naar Montreux in Zwitserland. Van Konijnenburg zou blijk geven van zijn dankbaarheid jegens zijn mecenas in het portret dat hij postuum – Kok overleed in 1936 in Brussel – van hem voltooide [231]. Hij voorzag het portret van het opschrift: 'Accipias meritis debitum honorem' (Neem in ontvangst de eer die ik door uw verdiensten verschuldigd ben).[853] Na de dood van Koks echtgenote in 1939 zou Frits van Kooten Kok jr. in de oorlogsjaren ongeveer de helft van de collectie verkopen.

BESLUIT

De drie jubileumtentoonstellingen waren voorlopig de laatste in eigen land. Daarvoor zijn enkele oorzaken aan te wijzen. Allereerst liep de productie van zijn vrije werk sterk terug. Van Konijnenburg was gewend geraakt aan de vaste afzet van zijn werk aan Kok die zijn productie had gestuurd en hem had voorzien van een geregeld inkomen. Het wegvallen van Van Kooten Kok als hoofverzamelaar dwong hem om naar andere opdrachtgevers uit te zien. Om niet in de positie te komen dat hij afhankelijk was van incidentele opdrachtgevers, particulier of institutioneel, voor eenmalige opdrachten, zoals bij de triptieken het geval was geweest, of van verkooptentoonstellingen in de kunsthandel, zoals de meeste van zijn vakbroeders, richtte hij zich op het verwerven van opdrachten die hem langdurig een aanzienlijk inkomen garandeerden. Deze lagen op het terrein van de monumentale kunst. Hier wist hij opdrachten te verwerven voor grote meerjarige projecten. Deze opdrachten waren, zoals uit het volgende hoofdstuk zal blijken, tijdrovend en vroegen veel van zijn aandacht.

---

[849] J.F. van Royen aan G.F.H. Kok, 16 januari 1928, Museum Meermanno-Westreenianum, Den Haag, Archief J.F. van Royen, VR55:2H1.

[850] Rijkse 1997, 83.

[851] Peters 1929.

[852] Plasschaert 1929a.

[853] De vertaling is overgenomen uit een van Van Konijnenburgs notitieboekjes, RKD, Archief Willem A. van Konijnenburg.

Dat Plasschaert, ooit zo'n vurige bewonderaar, alles aangreep om hem en zijn kunst te hekelen moet het voor Van Konijnenburg niet aantrekkelijk hebben gemaakt hem van meer munitie te voorzien door te exposeren. Plasschaert had de reputatie geen blad voor de mond te nemen – wat hem in 1924 op een toegangsverbod bij Pulchri Studio was komen te staan[854] – en die maakte hij wat Van Konijnenburg betreft meer dan waar. Naar aanleiding van de feestelijkheden rond diens zestigste verjaardag schreef hij twee artikelen voor *Het Vaderland* en *De Groene Amsterdammer*, beide voor de edities van 11 februari, de dag waarop Van Konijnenburg jarig was. Een derde artikel, getiteld 'Ironisch portret: loftuitingen op Willem van Konijnenburg', kon hij vermoedelijk vanwege de stoten onder de gordel niet geplaatst krijgen.[855] Sloeg hij in *Het Vaderland* nog een normale toon aan, waarbij hij zijn afkeuring voor het recente werk uitsprak, maar zijn waardering voor het oudere werk onderstreepte, in *De Groene Amsterdammer* had hij van de redactie blijkbaar carte blanche gekregen om met de jarige de draak te steken. Van Konijnenburg had inmiddels enkele eigenaardigheden ontwikkeld in zijn manier van kleden, zijn gekunstelde persoonlijke presentatie en zijn passie voor het dansen. Daardoor en door zijn verheven opvattingen in nog verhevener taal gehuld, waarvan Plasschaert in het verleden geen genoeg had kunnen krijgen, was hij een dankbaar mikpunt voor diens spot. Plasschaert schilderde Van Konijnenburg af als ijdel: 'groot is zijn begeerigheid naar het lovend woord en geen kransen lijken hem genoeg het eigen hoofd te smukken' en bespotte bovendien zijn schrijfstijl, zijn uiterlijk, zijn visie op het kunstenaarschap en zijn werk. Hiermee was de toon voor zijn volgende publicaties in *De Groene* gezet.

Van Konijnenburg liet zich niet uit zijn tent lokken: openlijk heeft hij nooit blijk gegeven van ongenoegen over Plasschaerts schimpscheuten. Wat Plasschaert vooral moet hebben gestoken was dat hij er niet in slaagde Van Konijnenburg van het voetstuk te stoten, waarop hij hem zelf met zo veel moeite had getild. Met Plasschaert was weliswaar een belangrijke supporter weggevallen, maar Van Konijnenburg kon blijvend op de steun rekenen van Kasper Niehaus en, minder frequent, op die van Jos de Gruyter en Bram Hammacher (Just Havelaar was in 1930 overleden). Het enige wat Plasschaert bewerkstelligde, was dat Van Konijnenburg, vermoedelijk om hem de wind uit de zeilen te nemen, in eigen land vrijwel niet meer tentoonstelde en als hij dat wel deed, dan niet met het werk dat Plasschaert had veroordeeld en ook niet met het weinige nieuwe werk dat hij maakte, maar in de regel met oud werk, waarover Plasschaert zich eerder lovend hadden uitgelaten en over de kwaliteit waarvan kunstkritische consensus bestond.

Van de weeromstuit greep Plasschaert in de jaren dertig besprekingen van werk van anderen aan om sneren naar Van Konijnenburg uit te delen en hem belachelijk te maken. Zo maakte hij in juli 1931 in een recensie van een tentoonstelling van Permeke bij Kleykamp melding van een grote gelijkenis van de kop van een van diens boeren met Van Konijnenburg: 'Bij de geschilderde koppen erkent ge nu en dan den invloed van de *negerplastiek*. Van de groote paneelen van den boer en van de boerin, is die der boerin het machtigst; de mannekop met één oor, met het gezicht dat op dat van Willem van Konijnenburg gelijkt, is zeer levend […].'[856]

Eenmanstentoonstellingen waren van de baan tot 1938, toen er allerlei activiteiten rond zijn 70ste verjaardag werden georganiseerd. De groepstentoonstellingen waaraan hij in de jaren dertig deelnam, waren vooral grafiekpresentaties, waarbij de keuze beperkt was tot de litho *Het park* uit 1908 [114] en de drogenaalden die hij in 1912 had gemaakt.[857] De opdracht

[854] Heij 1978, 108.

[855] MS Plasschaert 1928. Zie voor de gepubliceerde tekst Rijnders 1990a, 255-259.

[856] A. Plasschaert, 'Permeke, bij Kleykamp, Den Haag', *De Groene Amsterdammer* 18 juli 1931.

[857] Den Haag 1934; Amsterdam 1936; Den Haag 1937; Amsterdam 1939; Leiden 1940; Rotterdam 1942.

voor het ontwerpen van de zomerzegels in 1935 en volgende jaren leidde in 1938 en 1939 tot deelname aan enkele weinig spectaculaire postzegeltentoonstellingen.[858] Het gebrek aan tentoonstellingen in eigen land werd gecompenseerd door deelname aan internationale moderne kunsttentoonstellingen. Voor de selectie daarvoor putte hij uit ouder werk. De enige eenmanstentoonstellingen van vrij werk vonden in het buitenland plaats. In 1929 was een kleine keuze uit de collectie Van Kooten Kok te zien in de Staatliche Bibliothek in Berlijn, waar de Duitse editie van de collectiecatalogus werd gepresenteerd. Het jaar daarop was recent werk van hem te zien op de *Exhibition of Pictures by Willem A. van Konijnenburg* in de Montross Gallery op 26 East 56th Street in New York. In de jaren dertig zou Van Konijnenburg zich vrijwel uitsluitend op opdrachten voor monumentale werken concentreren.

[858] Amsterdam 1938; Den Haag 1939a; Rotterdam 1939.

VI

Dienende kunst. Monumentale werken 1928-1943

De laatste vijftien jaar van zijn leven werkte Van Konijnenburg vooral in opdracht. De meeste tijd vergden de ramen van het koor van de Nieuwe Kerk te Delft (1927-1936) en de wandtapijten voor het Utrechtsch Universiteitsfonds (1933-1941). De werkzaamheden voor deze twee opdrachten werden afgewisseld met relatief kleine klussen als het portret van de burgemeester van Enschede, Edo Bergsma, bestemd voor de raadzaal van het nieuwe stadhuis (1932-1934), het reliëf voor de hal van het Haags Gemeentemuseum (1934-1940), en twee herdenkingsramen voor de Nieuwe Kerk te Amsterdam (1938-1939). Van 1935 tot 1941 was hij door Jean François van Royen, die hem inmiddels half spottend, half serieus aansprak met 'Sire',[859] tevens als ontwerper en adviseur betrokken bij de uitgifte van de jaarlijkse zomerzegels (miniatuurportretjes van bekende Nederlanders uit heden en verleden); in 1939-1940 ontwierp hij opnieuw een frankeerzegel met de beeltenis van Wilhelmina.[860] *De triomf van Sint Thomas van Aquino* had hij nog tot 1938 onderhanden.

Elke opdracht kende zijn eigen beperkingen. Bij het portret van Bergsma kwam Van Konijnenburg voor het probleem te staan dat de opdrachtgevers erop stonden dat het goed zou lijken. Bij de beglazing van het koor van de Nieuwe Kerk in Delft was hij niet vrij om de voorstellingen te kiezen. Omdat zich hier het mausoleum van de Oranjes bevond, stond de iconografie in het teken van de geschiedenis van het huis Van Oranje, en omdat het een kerk betrof tevens in dat van de bijbelse geschiedenis. Voor elk raam moesten geldschieters worden gezocht, wat de voortgang belemmerde. In het gunstigste geval ging het om één stichter, maar in de meeste gevallen zamelden comités het geld bijeen. Van Konijnenburg moest rekening houden met een grote groep betrokkenen: de leden van de Glasramen-Commissie en die van de Rijkscommissie voor de Monumentenzorg, eventuele ontwerpers, kartonniers en uitvoerders op de glasateliers. De twee herdenkingsramen in de Nieuwe Kerk in Amsterdam kon hij daarentegen relatief snel afwerken. Daarvoor hoefde hij alleen het ontwerp te leveren. Het meeste werk voor deze gebrandschilderde ramen kwam neer op Joep Nicolas, die was aangetrokken om de kartons te maken en de voorstellingen te brandschilderen. De stijl van deze ramen verschilt in zijn schilderachtigheid van die van de glas-in-loodramen in de Nieuwe Kerk in Delft.[861] De opdracht van het Utrechtsch Universiteitsfonds kende weer wel een hiërarchische keten van af- en instemming, in dit geval van de Gobelincommissie, de ontwerper, de kartonnier en de uitvoerder, die een vlotte productie in de weg stond. Van Konijnenburg was hier vrijer in zijn onderwerpskeuze maar de techniek sloot elke levendigheid bij voorbaat uit. Bij de glas-in-loodramen en de gobelins dwingen het organisatietalent en vooral het doorzettingsvermogen van de betrokkenen meer bewondering af dan het artistieke gehalte van de producten.

Dat hij zijn vrije werk niet of nauwelijks meer in Nederland exposeerde, deed in de jaren dertig geen afbreuk aan zijn reputatie van toonaangevend modern kunstenaar. Het wegvallen van Koks huis als showroom van zijn werk werd in 1935 gecompenseerd door de

[859] Hartz 1986, 136.

[860] Voor de zomerzegels (1935-1941) en de frankeerzegel met het portret van koningin Wilhelmina zie Rijnders 1990a, 201-204.

[861] Zie ook Van Dael 1989, 123.

belangstelling van het Gemeentemuseum in zijn woonplaats en het Stedelijk Museum in Amsterdam om meer van zijn werk in hun vaste collectiepresentaties op te nemen.

De Konijnenburg-waardering berustte ook in de jaren dertig vooral op het werk dat hij in de jaren 1916-1925 had gemaakt. Het weinige *Spätwerk* dat van na 1928 dateert werd pas vanaf 1938, en dan nog mondjesmaat, geëxposeerd. Het wordt gekenmerkt door de verfijning die in *A nova generatione coacti* in 1926 al zichtbaar was, en die na 1928 doorzette in verlengde ledematen en gedeformeerde gezichten, waarin de ogen buitenproportioneel groot zijn weergegeven en waarin de invloed van Botticelli soms erg sterk aanwezig is [232-234].

De productie van het vrije werk was, doordat de dirigerende verzamelwoede van Van Kooten Kok was weggevallen, in de loop van de jaren dertig afgenomen. Van Konijnenburg besteedde zijn tijd aan de opdrachten. Het werk dat van na 1928 dateert, werd met name gekocht door Joop Kronig en Evelyn Giles-Carter [70]. Carter was vermoedelijk begin jaren dertig op Van Konijnenburg attent gemaakt door Alexander Schilling, die bevriend was met haar echtgenoot, de Amerikaanse schilder Howard Giles.[862] In 1932 was zij naar Den Haag gekomen om zich door Van Konijnenburg te laten portretteren. Zij zou ten minste 32 werken uit eind jaren twintig en begin jaren dertig verwerven en naar de Verenigde Staten verschepen [235-237].[863]

Voor de inzending van vrij werk naar internationale kunsttentoonstellingen, waaraan hij gemiddeld zeker één keer per jaar deelnam, putte Van Konijnenburg uit ouder werk. Uit zijn keuzes blijkt dat hij in het bijzonder *Aarde, Lucht en Water* en *Vrouw met witte kat* en *Vrouw met zwarte kat* representatief achtte voor zijn werk. Uit de tentoonstellingscatalogi, waarin vaak alleen de titel vermeld staat, is niet altijd op te maken of het gaat om de delen van de triptiek of om versies van *Aarde* en *Water*,[864] en om de remakes van *Vrouw met witte kat* en *Vrouw met zwarte kat* uit circa 1922. 'Die Katze', *Vrouw met witte kat* [229], werd op 11 februari 1930 aangekocht door de Neue Pinakothek in München na afloop van de tentoonstelling *Holländische Kunst* in het Glaspalast (nr. 2853). De pendant ervan werd in 1936 aangekocht door de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten in Brussel, nadat het te zien was geweest op de *Internationale tentoonstelling voor moderne kunst* (nr. 1390) tijdens de Wereldtentoonstelling van 1935 in de Belgische hoofdstad [230].

DE BEGLAZING VAN HET KOOR VAN DE NIEUWE KERK TE DELFT

Nadat Van Konijnenburg het *Wilhelminaraam* had voltooid, werd hij ingeschakeld als 'aesthetisch adviseur' van de Glasramen-Commissie van de Nieuwe Kerk. Deze commissie was in december 1927 opgericht met als doel de financiering en de productie van de overige vijftien ramen (veertien in het koor en een in het noordtransept) te regelen.[865] Voorzitter van deze commissie was jhr. Eeltjo van Beresteyn, die na het beëindigen van zijn

[862] Alexander Schilling en Howard Giles kenden elkaar onder meer van de Salmagundi Club, een New Yorkse schetsclub, zie Hammerslough 1937, 70.

[863] 32 werken van Van Konijnenburg uit de collectie van Evelyn Giles-Carter werden van 3 mei tot 4 juni 1961 geëxposeerd in het Museum of Art van de Rhode Island School of Design in Providence Rhode Island. Deze groep werd nadien, geheel of gedeeltelijk, door Kunsthandel R. Polak in Den Haag verworven en gedeeltelijk verhandeld.

[864] Parijs 1926, 'Le ciel et la terre (Triptyque)' (nrs. 65a-c); Venetië 1928, 'La terra', 'L'aria' , 'Il mare' (nrs. 29-31); Wenen 1929, 'Das Meer' (nr. 180); Brussel 1932, 'Zee', 'Aarde', 'Lucht' (nrs. 157-159); Venetië 1938, 'Nettuno' (nr. 4: een van de versies van *Water*).

[865] 'Notulen der constitueerende vergadering van het Comité voor het samenstellen en doen uitvoeren van 14 gebrandschilderde ramen voor de Groote Kerk te Delft, gehouden den 14en December in de vergaderzaal ten kantore der Firma R. Mees & Zoonen, Kneuterdijk 13, 's-Gravenhage', NA, Familiearchief Van Beresteyn, toegangsnr. 2.21.018, inv.nr. 858.

lidmaatschap van de Tweede Kamer in 1922 als bestuurlijke duizendpoot door het leven ging. Leden van het dagelijks bestuur waren naast Van Beresteyn dominee Is. Voorsteegh (secretaris), J. Mees (penningmeester) en J.B. van Baren-van der Voorn Grootenboer, de vrouw van de burgemeester van Delft. Omdat de Nieuwe Kerk als monument gerestaureerd werd met rijkssteun, moest de minister van Onderwijs, Kunsten en Wetenschappen (OK&W) in principe de plaatsing van elk nieuw raam goedkeuren.[866] De Rijkscommissie voor de Monumentenzorg met de architect J.A.G. van der Steur als voorzitter en Jan Klaf als secretaris hield voor de minister de afwikkeling van de opdracht in de gaten.

Een van Van Konijnenburgs eerste taken was het opstellen van het beeldprogramma voor de nog uit te voeren ramen van het koor. Hierbij werd hij terzijde gestaan door twee deskundigen: Voorsteegh als adviseur voor de bijbelse thema's, en als adviseur voor de historische onderwerpen rond het Huis van Oranje-Nassau N. Japikse, vanaf 1918 directeur van 's-Rijks Geschiedkundige Publicatiën en vanaf 1928 directeur van het Koninklijk Huisarchief. In zijn rapport dat hij eind 1928 aan de Glasramen-Commissie presenteerde, onderstreepte Van Konijnenburg het belang van eenheid van compositie en technische uitvoering, opdat de ramen een geheel zouden vormen.[867] Bij de samenstelling van het beeldprogramma had hij rekening gehouden met de functie van de kerk als mausoleum voor de Oranjes. De voorstellingen moesten een algemeen begrip of een algemeen onderwerp verbeelden. De motieven konden worden gekozen rond evangelie, vorstenhuis of natie. Om de visuele eenheid te garanderen gaf hij een aantal richtlijnen voor de uitvoering. De ramen moesten op hetzelfde atelier worden gemaakt. Voor de compositie moest de grootste maat van de menselijke figuur van tevoren worden vastgesteld. Het hoofdaccent van de voorstelling moest steeds op dezelfde hoogte worden geplaatst. Om kleur en vormgeving op elkaar af te stemmen moesten voor alle ramen een zelfde soort rood, blauw, geel enzovoort, een zelfde, donkere, toon en een zelfde grootte van glasscherven worden gebruikt. Omdat de commissie er de voorkeur aan gaf het werk door verschillende kunstenaars te laten uitvoeren, adviseerde Van Konijnenburg, vermoedelijk met zichzelf in gedachten, een 'algemeen leider' aan te stellen.[868] Als kunstenaars die in aanmerking kwamen voor een opdracht, suggereerde hij: Henri van der Stok, Joep Nicolas, Georg Rueter, Chris de Moor, Herman Veldhuis, Lodewijk Schelfhout, Jaap Weyand, Antoon Molkenboer en Jac. Jongert: 'Zij hebben reeds getoond hun vak te verstaan.'[869]

Mede op grond hiervan bepaalde de Glasramen-Commissie met betrekking tot het beeldprogramma, dat van de veertien ramen van het koor de drie ramen in de as van de kerk, achter het graf van het koninklijk huis, de nagedachtenis van de in het mausoleum bijgezette leden van het huis van Oranje moesten eren, de vier ramen in de kooromgang op het noorden taferelen uit het Oude Testament moesten verbeelden, de vier ramen daartegenover taferelen uit het Nieuwe Testament, en de resterende drie smalle ramen zouden worden gevuld met voorstellingen waarvan het onderwerp in overleg met toekomstige schenkers moest worden vastgesteld. Voor de uitvoering van de ramen

---

[866] Minister van OK&W waren in deze periode achtereenvolgens Jan Terpstra (augustus 1929-mei 1933), Hendrik Pieter Marchant (mei 1933-mei 1935) en Jan Rudolph Slotemaker de Bruïne (mei 1935-juli 1939). De achtereenvolgende ministers werden geadviseerd door de Rijkscommissie voor de Monumentenzorg en het Rijksbureau voor de Monumentenzorg als uitvoerende dienst. Jan Kalf speelde als secretaris van de Rijkscommissie voor de Monumentenzorg (vanaf 1924) en als directeur van het Rijksbureau voor de Monumentenzorg (vanaf 1918) een sleutelrol bij beide instellingen.

[867] Rapport Konijnenburg, Dec. 1928, 2, NA, Familiearchief Van Beresteyn, toegangsnr. 2.21.018, inv.nr. 861. Uit dit rapport wordt geciteerd in Van Beresteyn 1936, 42-43.

[868] Rapport Konijnenburg, Dec. 1928, 2, NA, Familiearchief Van Beresteyn, toegangsnr. 2.21.018, inv.nr. 861.

[869] Ibidem, 3.

zouden verschillende kunstenaars uitgenodigd worden; op de eenheid van uitvoering zou Van Konijnenburg dan moeten toezien. Omdat men niet de middelen had om alle ramen tegelijkertijd te laten uitvoeren, werd besloten de opdrachten naar gelang er geld was te verstrekken.

'gewenschte en wenschelijke eenheid'

De eerste die een opdracht kreeg een raam te ontwerpen, was Henri van der Stok. Zijn verbeelding van de eerste visioenen uit de Openbaring van Johannes, die betrekking hebben op de verheerlijking van Christus, werd op 1 juli 1931 overgedragen. Een maand later volgde een raam dat geheel buiten de Glasramen-Commissie om door de Nederlandsch-Amerikaansche Fundatie in opdracht was gegeven aan Joep Nicolas. Dit raam was bestemd voor de noordzijde van het transept, tegenover het *Wilhelminaraam*, en was gewijd aan Hugo de Groot, die in de Nieuwe Kerk begraven ligt, ter herdenking van het feit dat het in 1925 300 jaar geleden was dat zijn *De jure belli ac pacis* (Over het recht van oorlog en vrede) was verschenen. Nicolas illustreerde het leven van De Groot in 14 taferelen, waaronder diens vlucht uit slot Loevestein en het schrijven van *De jure belli ac pacis*.

Het tweede raam voor het koor werd aangeboden door het Zeeuwsch Sub-comité van het Comité voor het nationaal huldeblijk 1923. Het stelde de Glasramen-Commissie het bedrag dat het nog in kas had ter beschikking om in een van de smalle vensters een Zeeuws raam te plaatsen. Dit raam, met twee rijen wapenschilden, werd door Rueter ontworpen. Het werd op 8 januari 1932 onthuld.

Het naderende vierde eeuwfeest van de geboorte van Willem van Oranje werd aangegrepen om haast te maken met de drie Oranjeramen aan de oostzijde van het koor. Het streven was deze ramen bij de herdenking op 24 april 1933 te onthullen. Rueter had opdracht gekregen een raam ter ere van Willem van Oranje te ontwerpen en uit te voeren. Jaap Gidding moest het ontwerp en de kartons leveren voor een raam waarin de verbondenheid van het vorstenhuis met Nederland werd gememoreerd. Van Konijnenburg nam een raam met stadhouder-koning Willem III en zijn vrouw Mary II, koningin van Engeland, voor zijn rekening [238]. Het beleid van Willem en Mary werd beschouwd als een voortzetting van de strijd om geestelijke en politieke vrijheid die Willem van Oranje was begonnen.[870] Van Konijnenburg omringde hen met hun belangrijkste raadgevers, onder wie de staatslieden Constantijn Huygens jr. en Tassin d'Allon en de zeehelden Michiel de Ruyter en Maarten Harpersz. Tromp. De zeeschepen en de kerk in aanbouw op de achtergrond verwijzen naar de twee hoofdpijlers van de welvaart en de macht van de Nederlandse staat, nadat zij het Spaanse juk had afgeworpen: scheepvaart (koopvaardij en marine) en religie.

Toen het de minister begin 1933 duidelijk werd dat de ontwerpen voor deze nieuwe ramen, ondanks de richtlijnen aangaande compositie, kleur en grootte van de centrale figuren, niet op elkaar aansloten, werden Van Konijnenburgs verantwoordelijkheden uitgebreid. Om de gewenste eenheid af te dwingen kreeg hij de opdracht een algemeen plan met voorontwerpen op te stellen, waarbij de definitieve ontwerpen moesten aansluiten.[871] Dit besluit had consequenties voor Rueter en Gidding, wier ontwerpen al in

[870] Van Beresteyn 1936, 27.

[871] Op 25 januari 1933 stelde minister Terpstra aan Van Beresteyn het volgende voor: 'De door mij van den aanvang af wenschelijk geachte eenheid in de uitvoering van gebrandschilderde ramen in de Nieuwe Kerk te Delft wordt m.i. het best benaderd, wanneer de heer Van Konijnenburg het algemeen plan ontwerpt. [...] hetwelk zal moeten omvatten de voorontwerpen van de verschillende ramen, die nog aangebracht moeten worden. Ik zal het op prijs stellen zoo Gij, U gedragend ook naar hetgeen door de subcommissie inmiddels besloten werd, thans

een vergevorderd stadium verkeerden. Zij moesten deze alsnog aanpassen aan het algemene plan. Een ontwerp van Nicolas, die in opdracht van het Bredasch Comité voor de herdenking van den 400en geboortedag van Prins Willem I buiten Van Konijnenburg om was begonnen aan een smal raam, werd door de Rijkscommissie voor de Monumentenzorg afgekeurd onder verwijzing naar het besluit van de minister.[872] Van Konijnenburg kreeg opdracht een nieuw ontwerp voor dit raam met de Baronie van Breda als onderwerp te leveren (cat. 248). Dit gebied gold als de basis van waaruit de Oranjes hun positie hadden veroverd in de Nederlanden. Het was het hoofdbestanddeel van de bruidsschat die Johanna van Polanen in 1404 had ingebracht bij haar huwelijk met Engelbrecht I, graaf van Nassau. Het raam geeft de intocht van de Nassaus in de Nederlanden weer vanuit het kasteel van Breda, met Willem van Oranje en zijn broer Lodewijk voor in de stoet en Engelbrecht en Johanna aan het einde. Nicolas werd ingeschakeld om de kartons te tekenen en deze in glas in lood uit te voeren. Op 13 mei 1933 werden, behalve de ramen van Rueter en Gidding, ook het *Willem III en Mary-raam* en het *Raam der Baronie van Breda* onthuld. De betrokkenen namen er genoegen mee dat ze half voltooid waren.[873]

Anderhalve maand later volgde het *Geuzenraam*, dat leden en oud-leden van het Delftsch Studenten Corps op 1 juli 1933 aanboden aan de kerkvoogden ter gelegenheid van zijn zeventiende lustrum. Onderwerp van dit raam vormen het belang van de zee voor de vrijwording van de Republiek der Verenigde Nederlanden en de rol die de Geuzen hadden gespeeld in de strijd tegen Filips II. De voorstelling is opgebouwd rond Willem van Oranje, die de vrijheidsvlag plant (cat. 249).

In juni 1934 was het weer tijd voor bezinning. Kalf stelde in een nota aan de minister een aantal punten aan de orde, waaronder opnieuw de kwestie van de eenheid. De nieuwe ramen harmonieerden volgens Kalf beter met elkaar dan de eerste ramen ‘maar men kan toch de oogen niet sluiten voor het feit, dat de zoo gewenschte en wenschelijke eenheid ook ditmaal niet is bereikt’.[874] In het vervolg zouden de ramen niet alleen worden ontworpen door Van Konijnenburg, maar ook door hem worden uitgewerkt en onder zijn leiding worden uitgevoerd. De vervaardiging werd aan anderen overgelaten, echter niet zonder meer. In een ontwerp van het standaardcontract voor het maken van de werktekeningen en de uitvoering werd het aandeel van betrokkenen nauwkeurig vastgelegd: ‘De Commissie draagt aan ondergeteekenden op een glasraam te schilderen en de daarvoor noodige werkteekeningen te maken; dit alles naar de in kleur en lijn op 1/10 van de ware grootte ontwerpen, geteekend door van Konijnenburg. Aldus wordt opgedragen: 1e naar de gegeven ontwerpen maken eene teekening op 1/5 van de ware grootte, op zulk eene wijze dat er in uitgedrukt wordt, hoe de uitvoerder zich de werkteekening op ware grootte voorstelt te maken. 2e Het maken van de werkteekening op ware grootte. 3e het maken van de glasschildering n.l. het uitzoeken van het glas en het eigenhandig grisailleeren van het glas, zooals dat in de werkteekening is aangegeven. 4e Zoowel de voorontwerpen sub 1 en 2 vermeld, zoowel als in de glasschildering, zullen de kleuren en vormen de verhoudingen

---

bevordert, dat aan den heer Van Konijnenburg de opdracht tot het ontwerpen daarvan wordt verstrekt en ik machtig U voor de betaling daarvan de f.8000.- te besteden, die Gij onder U hebt.’; J. Terpstra aan E.A. van Beresteyn, 25 januari 1933, NA, Familiearchief Van Beresteyn, toegangsnr. 2.21.018, inv.nr. 868. Het genoemde bedrag van *f* 8000,- was rijkssubsidie.

872 J. Kalf aan E.A. van Beresteyn, 30 januari 1933, NA, Familiearchief Van Beresteyn, toegangsnr. 2.21.018, inv.nr. 868.

873 Afschrift van een brief van J. Kalf aan H.P. Marchant, 16 juli 1934, p. 2, NA, Familiearchief Van Beresteyn, toegangsnr. 2.21.018, inv.nr. 868.

874 Ibidem.

der kleuren en vormen en de karakters der kleuren en vormen, en de karakters der typen en figuren, zooals die in de ontwerpen van v. K. zijn aangegeven, moeten gehandhaafd worden en alzoo in de glasschildering zichtbaar blijven.' Bovendien werd er bepaald dat de werktekening door Van Konijnenburg moest worden goedgekeurd en ten slotte: 'Hij [ondergetekende] zal de resultaten van de branding in overleg met den Heer van Konijnenburg keuren en zoo noodig nieuwe branding voorschrijven, waarbij ook de eindbeslissing aan den Heer van Konijnenburg is.'[875] Deze bepalingen gaven Van Konijnenburg absolute zeggenschap over alle werkzaamheden.

De laatste zeven ramen ontwierp Van Konijnenburg dus zelf. De verwezenlijking ervan was in grote mate te danken aan de doortastendheid van het Delftsch Vrouwencomité Raam Nieuwe Kerk, onder leiding van burgemeestersvrouw Van Baren en gesteund door sub-comités elders in het land. Bij de uitvoering van deze ramen werd het oorspronkelijke plan, om de noordzijde van het koor te reserveren voor scènes uit het Oude Testament en de zuidzijde voor scènes uit het Nieuwe Testament, losgelaten. Dat was geen gelukkige beslissing, want hiermee verdween elke logica achter de plaatsing van de voorstellingen. Het raam van Van der Stok werd overgebracht in het eerste grote raam aan de noordzijde. De vier nog te ontwerpen ramen aan de zuidzijde zouden nu episodes weergeven uit het Nieuwe en het Oude Testament [239].

Het raam dat op de Oranjeramen in het koor volgt, verbeeldt de profetie van Daniël van de komst van Christus [240]. Het raam daarnaast geeft de Nieuwtestamentische pendant van deze profetie weer: de verkondiging van de geboorte van Christus aan de herders en, in de vorm van een ster, aan de drie wijzen uit het Oosten (cat. 253). Het derde grote raam heeft de gelijkenis van de talenten uit Mattheus (25:14-30) tot onderwerp [241]. Wie zijn talenten weet te gebruiken – hier voorgesteld als ploegen, oogsten, zijn naaste helpen en het kwaad bestrijden – maakt goede kans op het eeuwige leven in het Hemelse Jeruzalem, maar hij die zijn talenten onbenut laat – of zoals in het raam: zijn naaste aan zijn lot overlaat – verdient eeuwige verdoemenis. Dit raam was een schenking van prinses Juliana om uitdrukking te geven aan de erkentelijkheid van het vorstenhuis voor de door het volk gebrachte hulde aan de Oranjes. De goddelijke wet, die Mozes op de berg Sinaï van God ontving, is het onderwerp van het vierde en laatste grote raam (cat. 251). Deze voorstelling van de rechtstreeks door God geïnspireerde wetgever en volksleider Mozes is de pendant van de voorstellingen van de meer wereldlijke jurist Hugo de Groot en staatsman Willem van Oranje.

Aan de noordzijde is de diversiteit nog groter. Op Van der Stoks *Openbaring* volgt een raam met een voorstelling van Christus die de kinderen zegent die tot hem komen. Zijn goddelijke macht wordt – beneden – getoond in de wonderbaarlijke visvangst en de vermenigvuldiging van het brood (cat. 256). Het volgende raam is gewijd aan de nagedachtenis van koningin-moeder Emma, die in 1934 was overleden. Het stelt de dienende liefde voor in uiteenlopende navolgenswaardige werken van nederigheid, barmhartigheid en dienstvaardigheid, in de personen van Christus die de voeten van de discipelen wast, de barmhartige Samaritaan en de dienstvaardige Dorcas (cat. 255). Het zogenaamde *Vorstinnenraam* sluit de rij [242]. De titel verwijst naar de twee vrouwen die erop zijn weergegeven: gravin Juliana van Stolberg, de moeder van Willem van Oranje, en prinses Louise de Coligny, de echtgenote van Willem van Oranje en de moeder van Frederik Hendrik. Hun liefde voor hun familie is het hoofdthema van dit raam. Links neemt Willem van Oranje afscheid van zijn moeder, Juliana, voordat hij ten strijde trekt. Rechts

[875] 'Concept-contract voor de uitvoerders', september 1935, NA, Familiearchief Van Beresteyn, toegangsnr. 2.21.018, inv.nr. 862. Voor de definitieve tekst zie het contract tussen de Glasramen-Commissie en Joan Colette en tussen de commissie en Max Nauta, NA, Familiearchief Van Beresteyn, toegangsnr. 2.21.018, inv.nr. 861.

houdt Louise Frederik Hendrik ten doop. Het raam sluit aan bij de Oranjeramen aan de oostzijde van het koor.

Deze zeven ramen werden gezamenlijk onthuld op 20 juni 1936. Erg lang kon men er overigens niet van genieten. In 1939 werd besloten ze te verwijderen om ze te beschermen tegen eventuele bombardementen. Na de Tweede Wereldoorlog werden ze teruggeplaatst. Van de in totaal 14 ramen in het koor zijn er 10 door Van Konijnenburg ontworpen (cat. 247-256). Van drie daarvan heeft hij ook zelf de werktekeningen gemaakt: het *Willem III en Mary-raam*, het *Geuzenraam* en *Daniëls profetie*.[876] Hij had er in totaal 12 jaar aan gewerkt, niet continu voortdurend, maar wel met een grote regelmaat. Het project vroeg zijn voortdurende aandacht.

EDO BERGSMA: DE MAGISTRAAT

Tussendoor hield Van Konijnenburg zich met andere opdrachten bezig. Met elkaar gemeen hebben ze dat ze tegen uitzonderlijk hoge honoraria werden uitgevoerd. Terwijl hij in Delft bezig was, accepteerde hij eind 1931, begin 1932 de opdracht voor het schilderen van Edo Bergsma, burgemeester van Enschede van 1896 tot 1932. Zijn opdrachtgevers, de leden van het Comité 'Huldiging Burgemeester Bergsma', volgden daarmee het advies op van de architect van het stadhuis, Gijs Friedhoff. Friedhoff had Van Konijnenburg eerder, in november 1930, gepolst of hij een portret van de koningin wilde schilderen voor de raadzaal. Deze had te kennen gegeven dat voor een honorarium van *f* 6000,- te willen doen.[877] Het werd een portret van de burgemeester, waarvoor hij *f* 4000,- vroeg exclusief onkosten.[878]

Van begin af aan was duidelijk dat het portret van Bergsma een monumentaal portret zou worden. Het zou in de raadzaal van het nieuwe stadhuis komen te hangen op de wand achter de stoel van de burgemeester aan de collegetafel. In de compositie hield Van Konijnenburg rekening met deze plaats van bestemming. Zo lopen in de eerste versie de ramen in de rechter wand van de zaal perspectivisch verkleind door in de achtergrond van het portret [243]. Friedhoff zou de kleur van de vloerbedekking en de betimmering van de wand waartegen het werk kwam te hangen, afstemmen op Van Konijnenburgs portret.[879] De lijst van het portret zou Van Konijnenburg ontwerpen.

Van Konijnenburg wilde Bergsma portretteren als de Magistraat. Net als in zijn eerdere portretten van Boutens, Spaan, Plasschaert en Van Herzeele wilde hij een type mens weergeven. De gelijkenis was daaraan ondergeschikt. Toen Van Konijnenburg in de 10 à 20 schetsen die hij op 21 december 1932 presenteerde, alleen globaal de compositie van het geheel had aangegeven zonder veel aandacht te schenken aan de gelijkenis, waren de opdrachtgevers buitengewoon teleurgesteld. Alleen zijn verzekering dat hij de kop door bevriend collega Herman Mees zou laten schilderen, mocht hijzelf er onverhoopt niet in slagen de gelijkenis te treffen, en de onvoorwaardelijke steun van Friedhoff, Bergsma en gemeentesecretaris C.F. Klaar konden verhinderen dat de opdracht ter plekke werd geannuleerd.[880] Friedhoff, in de veronderstelling dat de oplossing van de controverse lag in

[876] Werktekeningen van het *Willem III en Mary-raam*, het *Geuzenraam* en *Daniëls profetie* worden bewaard in het Gemeentearchief in Delft.

[877] G. Friedhoff aan W. van Konijnenburg, 1 november 1930, en W. van Konijnenburg aan G. Friedhoff, 2 januari 1931, GA Enschede, Archief ir. G. Friedhoff, toegangsnr. 56, inv.nr. 2110, corr. W.A. van Konijnenburg.

[878] G. Friedhoff aan penningmeester H.B. Peteri, 27 mei 1932, ibidem.

[879] Over de vloerbedekking zie G. Friedhoff aan W. van Konijnenburg, 5 augustus 1932; over de betimmering zie G. Friedhoff aan W. van Konijnenburg, 22 november 1932 en 7 december 1932, ibidem.

[880] Friedhoff 1964, 6, 8.

de juiste voorlichting, deed een beroep op Roland Holst om het comité de eisen die aan monumentale schilderkunst gesteld werden, te verduidelijken. Op 1 maart 1933 vertelde deze met het gezag van directeur van de Rijksakademie van Beeldende Kunsten in Amsterdam de leden van het comité en andere belangstellenden dat een naturalistische portretopvatting voor een representatieve ruimte ongeschikt was, omdat dat soort portretten al op een afstand van zes tot acht meter onbestemd werd: 'Waar de beeltenis van den heer Bergsma bestemd is voor de groote raadzaal van het stadhuis, acht ik de opvatting van Van Konijnenburg om den oud-burgemeester Bergsma in de eerste plaats als magistraat, als eersten burger der gemeente uit te beelden, volkomen juist.'[881]

Bij de oplevering van het nieuwe stadhuis op 6 augustus 1933 barstte er een storm van protest los, omdat de gelijkenis ontbrak.[882] Daarop liet Van Konijnenburg het schilderij terugbrengen naar zijn atelier.[883] Hij wijzigde de houding van de handen en werkte de architectuur in de achtergrond weg [244]. Zo was Bergsma's rechterhand nu geheven, terwijl zijn linkerhand, die eerst op tafel lag, nu rustte op het boek, dat naar het midden van het beeldvlak was verplaatst. Hierdoor won het portret aan levendigheid, niet aan gelijkenis. Op 6 april 1934 werd het weer op zijn plaats van bestemming gehangen, om opnieuw onder een lawine van kritiek te worden bedolven.[884] In de tussentijd had Van Konijnenburg een nieuwe titanenklus geaccepteerd.

GEWEVEN WANDSCHILDERINGEN

Plasschaert had er al in 1917 voor gepleit Van Konijnenburg een gobelin te laten maken. Hij zou een van de weinigen in Nederland zijn die alle vereiste bekwaamheden daartoe bezaten plus de benodigde ijver om zich in de techniek van de weefkunst te verdiepen: 'De vraag blijft over: welke corporatie of welk individu, kunstliefhebber of eerbiedige zal zoo verstandig zijn Konijnenburg om zulk werk te vragen?'[885] Op een opdracht voor een 'geweven wandschildering' zou Van Konijnenburg tot 1933 moeten wachten. Het technische deel zou hij ook hier graag aan anderen overlaten.

Om een gepaste bijdrage te leveren aan de viering van het derde eeuwfeest van de Rijksuniversiteit Utrecht in 1936 gaf het Utrechtsch Universiteitsfonds Van Konijnenburg in november 1933 opdracht negen gobelins te ontwerpen.[886] Al in juli had de voorzitter van het fonds, A.J.A.A. baron van Heemstra, informeel contact opgenomen met Jan Kalf over de aard van het geschenk. Deze had hem aangeraden om in een officiële brief aan de Rijkscommissie van advies voor opdrachten aan beeldende kunstenaars mee te delen dat

[881] R.N. Roland Holst, geciteerd naar Friedhoff 1964, 9.

[882] [Anon.], 'De officieele opening van het nieuwe Raadhuis van Enschede. Overdracht aan de gemeente van het portret van oud-Burgemeester Edo Bergsma', *Twentsch Dagblad Tubantia* 7 augustus 1933.

[883] Van Konijnenburg hechtte er waarde aan bij monde van Kasper Niehaus bekend te maken dat hij het was die daartoe het initiatief had genomen en dat het niet door de opdrachtgevers was teruggezonden: 'Uitdrukkelijk doe ik hier echter opmerken, dat het kunstgewrocht niet, zooals beweerd is, na eenig wijs beraad met den ontwerper teruggezonden werd met de opdracht tot "correctie": *geheel uit eigen beweging hernam de schilder het portret*.'; Niehaus 1934.

[884] Kasper Niehaus sprong voor Van Konijnenburg in de bres (Niehaus 1934). De burgers van Enschede bleven verdeeld over het resultaat. Nadat het doek enige tijd in de raadzaal had gehangen, werd het daaruit verwijderd om elders in het stadhuis een plaats te vinden. De door Van Konijnenburg ontworpen lijst is vervangen.

[885] Plasschaert 1917f, 12.

[886] In het archief van het Utrechts Universiteitsfonds worden documenten betreffende deze opdracht bewaard – correspondentie, contracten met de kunstenaars en de uitvoerende weefateliers en kwitanties van afrekeningen –, zodat de uitvoering van deze opdracht tot in detail te volgen is. Tenzij anders aangegeven zijn de aangehaalde teksten uit stukken die in dit archief worden bewaard. In het vervolg verwijs ik alleen naar het documentnummer.

het fonds overwoog een negental gobelins voor de aula te laten maken en dat het fonds dacht aan een iconografisch programma van afbeeldingen die betrekking zouden hebben op: '1. de Unie van Utrecht, 2. het Rijk, 3 de stad Utrecht, 4 tot 9. de 6 faculteiten'. Bovendien adviseerde Kalf om tevens te vermelden dat het fonds graag Chris de Moor zou verzoeken om de tapijten te ontwerpen. Ten slotte raadde Kalf Van Heemstra aan in de brief twee leden uit de Rijkscommissie uit te nodigen om zitting te nemen in een kleine commissie van het fonds, die zich met de gobelins zou bezighouden.[887] De Gobelincommissie die vervolgens werd geformeerd, bestond behalve uit Van Heemstra, de secretaris van het fonds jhr. H.A.M. van Asch van Wijck, hoogleraar kunstgeschiedenis aan de Rijksuniversiteit Utrecht en lid van het Universiteitsfonds Willem Vogelsang, bestuurslid van het fonds en secretaris van de curatoren van de Rijksuniversiteit B.J.L. baron de Geer van Jutphaas, en namens de staat drie leden van de Rijkscommissie van advies voor opdrachten aan beeldende kunstenaars Richard Roland Holst, Jan Kalf en P. Visser, hoofd van de afdeling Kunsten en Wetenschappen van het ministerie van OK&W.[888]

Waarom begin november Van Konijnenburg en niet De Moor officieel werd uitgenodigd voor overleg met de commissie over de opdracht, is niet duidelijk.[889] De Moor had ervaring met de tapijtweefkunst. In 1930-1932 had hij wandtapijten ontworpen voor het Provinciaal Gouvernementsgebouw in Haarlem, een opdracht die Van Konijnenburg in 1929 dankzij de bemiddeling van Roland Holst, als eerste aangeboden had gekregen, maar waarvoor hij zich later had teruggetrokken.[890] De bittere verklaring die De Moor achteraf gaf, klinkt plausibel: 'De hoge heren van de Rijkscommissie vonden mij te jong en vonden tevens dat voor het prestige van deze zeer belangrijke opdracht, deze gegeven moest worden aan de toenmaals als grootste kunstenaar van Nederland beschouwde Willem van Konijnenburg.'[891] Vermoedelijk heeft Roland Holst hierin de doorslaggevende stem gehad. De Moor werd een jaar later wel gevraagd om de tweede viool te spelen en de kartons voor de gobelins te maken naar de ontwerpen van Van Konijnenburg en toezicht te houden op de uitvoering ervan in de weefateliers.

Hoewel Van Konijnenburg in eerste instantie was aangezocht om negen tapijten te ontwerpen, bleek dat aantal financieel niet haalbaar, zelfs niet met aanzienlijke extra steun van de minister van OK&W uit de post voor opdrachten aan beeldend kunstenaars. Het werden er zeven: de zes faculteiten – veeartsenijkunde, geneeskunde, rechtsgeleerdheid, theologie, wis- en natuurkunde en letteren en wijsbegeerte – en een gobelin dat de Unie van Utrecht memoreert. De gobelins waren bestemd voor de plaats waar de Unie van Utrecht in 1579 was gesloten: de oude kapittelzaal van de Dom, die als aula van de universiteit dienst deed.

In tegenstelling tot de ramen van de Nieuwe Kerk in Delft vormen de tapijten wel een eenheid: ze zijn in dezelfde kleurtoon gezet, ze zijn, op het gobelin van de Unie van Utrecht na, van vrijwel gelijke grootte en de voorstelling is steeds in een zelfde decoratieve

---

[887] Over het advies van J. Kalf berichtte A.J.A.A. van Heemstra in een brief aan H.A.M. van Asch van Wijck, 25 juli 1933, XLVII-A-15. Van Heemstra verzocht Van Asch van Wijck namens het fonds een dergelijke brief te schrijven. Deze nam in zijn brief van 29 juli 1933 aan de Rijkscommissie van advies voor opdrachten aan beeldende kunstenaars de suggesties van Kalf over, H.A.M. van Asch van Wijck aan de Rijkscommissie van advies voor opdrachten aan beeldende kunstenaars p/a prof.dr. J. Kalf, 29 juli 1933, XLVII-A-16.

[888] In het contract dat op 31 december 1934 met Willem van Konijnenburg werd gesloten, staan de namen van de leden van de Gobelincomissie vermeld, XLVII-A-24 (3-5).

[889] H.A.M. van Asch van Wijck aan W. van Konijnenburg, 9 november 1933, XLVII-A-17.

[890] Entrop 1993, 56. Ook Willem Arondeus, die in 1923 de opdracht voor *Zacharia* al toegewezen had gekregen, werd na Van Konijnenburgs afzegging ingeschakeld om enkele tapijten te ontwerpen, Van Dantzig 2003, 197-199.

[891] De Moor 1994, 101.

omlijsting geplaatst. Bovenaan staat steeds het motto van de Utrechtse universiteit 'sol justitiae illustra nos' (zon van gerechtigheid, verlicht ons); twee dichtregels van P.C. Boutens begrenzen, met een ornamentele band, de voorstelling aan de onderzijde (cat. 258-263). Alleen het gobelin van de faculteit der godgeleerdheid wijkt hiervan af (cat. 261).

Op 31 december 1934 werden twee contracten getekend: een tussen de opdrachtgevers – de Staat der Nederlanden (in de persoon van H.P. Marchant als minister van OK&W), die het project meefinancierde, en het Utrechtsch Universiteitsfonds – en Willem van Konijnenburg, en een tussen de opdrachtgevers en De Moor.[892] Zij geven informatie over de aard en de volgorde van de werkzaamheden. Van Konijnenburg zou, in overleg met de Gobelincommissie, de voorstellingen voor zeven gobelins uitwerken 'hetzij door middel van schetsen hetzij in omschrijvingen'. Vervolgens zouden er om te beginnen vijf gobelins worden ontworpen en gemaakt: het *Unietapijt* voor de westwand en vier voor de noordwand, in de muurvakken tegenover de ramen waarvoor ook de overige twee bestemd waren. Het Universiteitsfonds zou, in overleg met de Gobelincommissie, vaststellen welke tapijten het eerst zouden moeten worden ontworpen en uitgevoerd. De Moor zou steeds nadat de Gobelincommissie een ontwerp had goedgekeurd, de werktekening op ware grootte maken. Wanneer het Universiteitsfonds opdracht gaf een tapijt uit te voeren zou De Moor daarop toezicht houden.

Behalve over de aard en de volgorde van de werkzaamheden bevatten de contracten ook bepalingen over de werkverhouding tussen Van Konijnenburg en De Moor. Het overwicht van Van Konijnenburg op de ruim 30 jaar jongere De Moor werd ook nog eens contractueel bevestigd in artikel 3 van het contract met De Moor: 'Wanneer de heer Van Konijnenburg op grond van het hem opgedragen algemeen toezicht aan den heer De Moor bepaalde aanwijzingen geeft, zal deze die aanwijzingen stipt nakomen.' Artikel 3 van het contract met Van Konijnenburg legt de verhouding zo vast: 'De heer Van Konijnenburg oefent op het een en ander een zoodanig algemeen toezicht uit, dat uitvoering in zijn geest gewaarborgd is.' Het verschil in status tussen beide kunstenaars is bovendien af te lezen aan de honoraria: Van Konijnenburg kreeg *f* 1.000,- per ontwerp 'op een schaal te zijner keus', waarbij inbegrepen de vergoeding voor het uitoefenen van het algemeen toezicht, De Moor *f* 450,- per werktekening en *f* 300,- voor het toezicht houden op de uitvoering van elk tapijt. De totale kosten werden geraamd op *f* 48.605,-.[893]

De Moor zou de samenwerking tussen ontwerper, kartonnier en wever in het lustrumjaar in hoogdravende metaforen beschrijven: 'Aan de cartonnier het orchestreeren van de kleurmuziek door de ontwerper zoo brillant gegeven, aan de wever de intelligentie de mogelijkheden van de stof op juiste wijze uit te buiten.'[894] In de praktijk waren de dissonanten talrijk. Hij was als kartonnier de trait d'union tussen ontwerper en wevers, in dit geval de Haagse ateliers van J.F. Semey en van W.J. Laman Trip-Nolen.[895] In tegenstelling

[892] XLVII-A-24 (1-2 contract De Moor; 3-5 contract Van Konijnenburg).

[893] Het bedrag was als volgt opgebouwd: ontwerpen (7 x *f* 1000,-) en werktekeningen (7 x *f* 750,-); weven *f* 36.355,-: 1 tapijt van 5,33 x 3,60 meter = 19,188 m^2 en 6 tapijten van 5,33 x 2,30 meter = 73,554 m^2. In totaal bedroeg het weefwerk 92,742 m^2 à *f* 392,- (*f* 350,- + 12% omzet (weelde)belasting), P. Visser aan A.J.A.A. van Heemstra, 12 november 1935, XLVII-A-30. De 12% weeldebelasting bleek volgens een mededeling van het Ministerie van Financiën 10% te zijn, brief van het Ministerie van OK&W aan H.A.M. van Asch van Wijck, 22 november 1935, XLVII-A-31.

[894] De Moor heeft op verzoek van H. Waller, penningmeester van het Universiteitsfonds, een toelichting op de gobelins geschreven ten behoeve van het Perscomité voor het Lustrum 1936, XLVII-37-A. Het citaat staat op p. 10. De Moor heeft een jaar later in *Elsevier's Geïllustreerd Maandschrift* een bewerking van dit typoscript gepubliceerd (De Moor 1937).

[895] Zie voor een gedetailleerde beschrijving van de gebruikte weeftechniek, de kosten en de gevolgde werkwijze Rijnders 1990a, 177-180.

tot zijn voorgangers in vroeger tijden kreeg hij niet meer betaald dan de ontwerper maar aanzienlijk minder, terwijl de hoeveelheid werk in vergelijking met het aandeel van de ontwerper veel groter was. In zijn toelichting beklemtoonde De Moor hoe bewerkelijk het proces van ontwerp naar definitief karton was: 'Van de oorspronkelijke geacquarelleerde penteekening van Willem van Konijnenburg werd door mij een teekening in ware grootte vervaardigd, waarin reeds koppen en handen duidelijk met hun expressies waren gegeven. Deze teekening gaf ter plaatse aanwijzing over de volledigheid van uitwerking van teekening en de werking er van op afstand. Na wijziging en verbeteringen werden de contouren van deze teekening op dun papier overgetrokken. De ontstane contour-teekening werd op linnen overgebracht. Op zeer breede grondslagen werd in het kader van deze contour-teekening het kleuren gamma aangebracht in groote indeeling van licht en donker. Ter nadere preciseering werd opnieuw de calque over deze grondschildering aangebracht, waarna de uiteindelijke arbeid van het gereedschilderen volgde, zoo eenvoudig en streng mogelijk.'[896]

De eerste vier ontwerpen van Van Konijnenburg waren tamelijk grof en schetsmatig, zodat de uitwerking ervan De Moor veel tijd kostte, maar hij klaagde ook wanneer Van Konijnenburg de ontwerpen gedetailleerd uitwerkte.[897] Het moet in beide gevallen een hels karwei zijn geweest Van Konijnenburgs met details overladen tekeningen over te zetten op kartons [245], om van de inspanning van het weven maar te zwijgen, terwijl volgens de bepaling in het contract alles wat De Moor deed door Van Konijnenburg moest worden goedgekeurd. Dat laatste bevorderde de voortgang niet bepaald, iets waarop De Moor niet naliet de Gobelincommissie te attenderen.[898]

In het jubileumjaar waren twee tapijten klaar, van de faculteiten veeartsenijkunde en geneeskunde, en twee ontwerpen, van het *Unietapijt* en van de faculteit der rechtsgeleerdheid. Het eerste gobelin heeft, hoe kan het ook anders, de relatie tussen mens en dier tot onderwerp: boven een herder en een herderin met schapen; in het midden ruiters en een door een paard getrokken slede; en beneden boeren met biggen, runderen en bokken – eveneens vertrouwde motieven in het werk van Van Konijnenburg [246]. Het gobelin van de faculteit der geneeskunde beeldt, volgens een toelichting, de levensreis uit: zieke en verzwakte reizigers laven zich aan het medicijn van de arts (met de esculaap) en vervolgen dan met hernieuwde krachten de reis over land en zee (cat. 259).[899] Op het *Unietapijt* worden Spanje (een koning met gevolg en daarachter een leger) en het Nederlandse volk (een boerengezin met daarachter boeren die verschillende vormen van

[896] XLVII-37-A, 9-10.

[897] Zie voor de samenwerking tussen Van Konijnenburg en De Moor en De Moors klachten daarover ook Rijnders 1990a, 192-195.

[898] Onder meer in een brief aan A.J.A.A. van Heemstra, 22 oktober 1935 (XLVII-B-8): 'De netelige zin in ons contract, dat ik alle aanwijzingen van de heer van Konijnenburg stipt moet na komen, zou mij zoo doorgaande in groote moeilijkheden kunnen brengen.'

[899] In het RKD (Archief Willem A. van Konijnenburg) bevindt zich een typoscript, vermoedelijk door Van Konijnenburg opgesteld, met een toelichting op de voorstellingen. In het volgende wordt hiernaar verwezen met Beschrijving gobelins 1936. In potlood is een datering, '1937' aangebracht. Dit moet 1936 zijn. De Moor werd door H. Waller in een brief van 7 maart 1936 gevraagd een beschrijving te maken van de werkzaamheden (zie antwoord van De Moor, 10 maart 1936, XLVII-B-21). Van Konijnenburg zal gevraagd zijn de betekenis van de tapijten toe te lichten. Men had immers maar twee tapijten en twee ontwerpen om tijdens de jubileumfestiviteiten in juni 1936 te laten zien. Ook is in dit typoscript de spreuk bij het gobelin van de theologische faculteit nog die van P.C. Boutens. In 1937 zou deze vervangen worden door een psalmvers in het Latijn. Het gobelin van de geneeskundige faculteit staat beschreven onder nr. V.

akkerbouw bedrijven) tegenover elkaar gesteld [247]. De aartsengel Michaël staat tussen de partijen. Hij dwingt de Spaanse legers zich terug te trekken. Met zijn schild beschermt hij het gezin en de akkers.[900] Het gobelin van de rechtenfaculteit heeft de maatschappij en het recht als thema. De maatschappij wordt voorgesteld door een middeleeuws ogende stad, die als een aureool om het Recht, belichaamd door een vrouw met zwaard en weegschaal, is gegroepeerd. De groep in de bovenzone die fruit oogst, illustreert de gedachte dat een samenleving waar recht heerst, vruchtdragend is. In de benedenzone wordt in twee gelijkwaardige strijders verbeeld hoe het recht uit gelijke wilskracht geboren wordt.[901]

Op 28 december 1936 werd in een contract tussen minister van OK&W, vanaf mei 1935 J.R. Slotemaker de Bruïne, en het Universiteitsfonds de stand van zaken in ogenschouw genomen: de eerste twee tapijten waren klaar en er stonden twee andere tapijten op stapel. Het ontwerp voor het vijfde tapijt, van de faculteit der godgeleerdheid, was gereed.[902] Van Konijnenburg had voldaan aan de afspraken, zoals die twee jaar eerder waren vastgelegd. In februari 1937 werden het ontwerp voor de theologische faculteit en dat voor een zesde tapijt – van de faculteit der wis- en natuurkunde – door de leden van de commissie goedgekeurd, zodat tot betaling kon worden overgegaan: 'Nadat Roland Holst, Kalf en Visser de vorige week hun gedachten over twee nieuwe producten van Konijnenburg hadden uitgesproken, hebben Prof. Vogelsang, van Asch van Wijck, de Geer en ik heden morgen die beide: nml. theologie en wis- en natuurkunde bezien, en inderdaad prachtig gevonden. Konijnenburg heeft dus nogmaals recht op f 2000, welke Gij hem wel zult willen doen zenden.'[903] Diezelfde maand bood Van Konijnenburg het bestuur van het Universiteitsfonds negen ontwerptekeningen van de gobelins te koop aan,[904] een aanbod dat het bestuur afsloeg. Van Konijnenburg vroeg *f* 3.750,- voor iets, waarvoor sommige bestuursleden al betaald meenden te hebben met de overeengekomen som van *f* 7.000,-.[905]

Theologie

Illustratief voor de stroperigheid die het traject kenmerkte en voor de verhouding tussen de opdrachtgevers en Van Konijnenburg is de commotie die De Moor veroorzaakte rond enkele voorstellingen op het tapijt voor de theologische faculteit, nadat het ontwerp van Van Konijnenburg was goedgekeurd en betaald. Het thema van het tapijt was God en mens, en meer specifiek het absolute goddelijke weten tegenover het betrekkelijke weten van de naar kennis strevende mens [248].[906] In de bovenzone van het tapijt is de Heilige Geest

---

[900] Ibidem, nr. VII.

[901] Ibidem, nr. IV.

[902] XLVII-B-33.

[903] A.J.A.A. van Heemstra aan H. Waller, 17 februari 1937, XLVII-B-42.

[904] W. van Konijnenburg aan A.J.A.A. van Heemstra, 24 februari 1937, XLVII-A-52.

[905] A.J.A.A. van Heemstra was, blijkens een brief aan H.A.M. van Asch van Wijck d.d. 26 februari 1937 (XLVII-A-52), wel geneigd om tot aankoop van de negen tekeningen over te gaan: 'Alles bijeen zou Konijnenburg dan f 12750. aan ons Fonds hebben verdiend, hetgeen een groot bedrag is, en waarnaast het hongerloon van de Moor droevig afsteekt, maar ..... kunstenaars zijn kunstenaars, en wat wij er ten slotte voor krijgen is "schitterend".' Hij wilde echter eerst de mening van H. Waller horen. Deze reageerde in een brief van 20 maart aan A.J.A.A. van Heemstra afwijzend: 'Wat het voorstel om de cartons te koopen voor ± f.4000,- betreft, dit vind ik finantieel niet goed te praten. Ik begrijp niet goed, dat het om 9 cartons zoude gaan en ten 2de niet dat wij ze moeten koopen. Ze zijn toch reeds van ons door onze opdracht. [...] Ik zal er niet voor stemmen, omdat ik de overtuiging heb, dat ze toch wel ergens op een behoorlijke plaats komen en wij in Utrecht de glorieuze tapijten zelf hebbende, de cartons niet in een Utrechtsch kast behoeven op te bergen.'; XLVII-A-53. De tekeningen werden niet aangekocht. Ze bevinden zich nu in het bezit van verscheidene particulieren.

[906] Beschrijving gobelins 1936, nr. I, RKD, archief Willem A. van Konijnenburg.

afgebeeld met links Mozes en rechts Elia, vertegenwoordigers van het Oude Testament. In het midden de vier evangelisten met hun symbolen. Zij vertegenwoordigen het Nieuwe Testament. De rij evangelisten wordt bekroond door de 'Hemelsche Liefde', verbeeld door elkaar omarmende engelen. De evangelisten worden door hun symbolen gescheiden van de benedenzone, waar het onderricht in de Heilige Schrift wordt verbeeld.

Op initiatief van De Moor, volgens hem, daartoe geadviseerd door Visser, werd het karton in oktober nogmaals door de Gobelincommissie bekeken, omdat 'het hier om het zeer belangrijke gobelin van de Godgeleerdheid gaat'.[907] De commissie vond het bij nader inzien toch beter om H.Th. Obbink, hoogleraar godsdienstgeschiedenis aan de theologische faculteit te Utrecht, over de voorstelling te raadplegen.

Obbink bleek nogal wat aan te merken te hebben op het ontwerp, vooral op de versregels van Boutens – 'Bijlichten wij met menschelijke verklaring / Het duistere voetspoor van Gods openbaring' – en op de emblemen in de decoratieve onderrand.[908] Hij maakte bezwaar tegen de woorden 'duistere voetspoor' en 'menschelijke verklaring', een taalgebruik 'dat den Barthianen ernstig aanstoot zal geven en voorts dat het menschelijke voor het Goddelijke wordt gesteld'. Hij stelde voor om deze te vervangen door psalm 111:10: Initium sapientiae timor Dei / Laudatio ejus manet in saeculum saeculi. (De vreze des Heren is het begin der wijsheid. Zijn lof houdt eeuwig stand.)

De emblemen, die Van Konijnenburg met zorg had gekozen, vond hij 'weinig karakteristiek'. Zijns inziens moest men oudchristelijke symbolen gebruiken, 'b.v. uit de catacomben te Rome en Napels'. Hij gaf een aantal voorbeelden: wijngaardranken, bok, vis, lam, pelikaan, goede herder, Christus, Christusmonogram, palmtak. In elk geval niet de symbolen die Van Konijnenburg had gebruikt. Zo keurde Obbink het tau-teken of Gallische kruis af, dat voor Van Konijnenburg 'de levende Christus die de ziel van alles is' vertegenwoordigde [249]: 'het Gallische kruis, het stelt voor de hamer van den God Thor en was een embleem der animale en vegetale vruchtbaarheid'. Ook Sint Joris, voor Van Konijnenburg symbool van de strijd tegen het kwaad, vond hij een onprotestants onderwerp, terwijl de faculteit juist protestants was; daar kwam nog bij: 'Het drakendooder-motief is bekend sedert de 12e eeuw in 't Christendom, maar de heidensche oorsprong is te duidelijk en 't is ook als Christelijk symbool te jong en te weinig algemeen.' Zijn voornaamste kritiek op de motieven in de bovenzone was dat het Oude en het Nieuwe Testament door elkaar waren geplaatst: de Heilige Geest tussen Mozes en Elia. Bovendien had hij nog kritiek op het feit dat zowel de evangelisten als hun symbolen waren weergegeven. Van Konijnenburg had, volgens hem, met een van beide kunnen volstaan.

De leden van de commissie namen de kritiek van Obbink, die, indien zij gehonoreerd werd, tot vertraging zou leiden, serieus, niet alleen uit respect voor Obbinks gezag als theoloog, maar ook omdat het geschenk niet door de staat zou kunnen worden geaccepteerd wanneer er van theologische zijde bezwaar tegen was.[909] Van Heemstra stelde voor om nog eens met de commissie vergezeld door Obbink Van Konijnenburg een bezoek te brengen om hem ertoe te bewegen de gewenste wijzigingen te accepteren: 'Teneinde meer indruk op het Konijn te maken, zouden wij misschien Prof. Obbink kunnen vragen nog een tweetal collega's uit te noodigen om gezamenlijk alle vraagpunten te behandelen. Het Konijn zal dan wel aan ons aller wensch moeten toegeven. Doet hij dit niet, dan dragen wij zelfstandig de veranderingen aan de Moor op, want beter ten halve

[907] C. de Moor aan A.J.A.A. van Heemstra, 25 oktober 1937, XLVII-A-55.

[908] H. Waller aan H.A.M. van Asch van Wijck, 5 november 1937, XLVII-A-56. Waller doet hierin verslag van het commentaar van H.Th. Obbink op het ontwerp na diens bezoek aan het atelier van De Moor op 2 november. Er is bij de brief een bijlage van Obbink met een puntsgewijze opsomming van zijn kritiek.

[909] A.J.A.A. van Heemstra aan H.A.M. van Asch van Wijck, 9 november 1937, XLVII-A-57.

gekeerd dan ten heele gedwaald.'[910] Het resultaat was dat de spreuk werd gewijzigd en de emblemen werden vervangen door enkele die Obbink had voorgesteld (cat. 261): het lam ('Vgl. Johannes 1:29 Het lam Gods dat de zonden der wereld wegneemt'), de palmtak ('vgl. Openbar. Joh. 7:9'), het Christusmonogram ('De P duidt tevens de kruispaal aan. De A en de Ω zijn de eerste en laatste letter uit het Grieksche alfabet. Vgl. Openb. joh. 1:11'), de wijnrank ('Uit de catacomben. Vgl. Joh. 15:1 vlg: Ik ben de ware wijnstok enz.'), en de bok ('Herinnering aan Leviticus 16:5 en Hebreen 13:11. Het is de bok die de zonde des volks droeg en als zoodanig een type van Christus').[911] Vermoedelijk voerde De Moor de wijzigingen door in het ontwerp.

Toen Van Konijnenburg in februari 1938 werd uitgenodigd om het gewijzigde karton in de aula te komen bekijken om het onder meer op kleur te vergelijken met de aanwezige gobelins, bedankte hij voor de eer, waarschijnlijk geïrriteerd door de gang van zaken.[912]

Op 21 juni 1939 werden de gobelins van de theologische faculteit en van die van wis- en natuurkunde door de Gobelincommissie goedgekeurd en in ontvangst genomen. Het thema van het gobelin van de faculteit van wis- en natuurkunde is zon en aarde (cat. 262). De zonnewagen boven in het beeldvlak jaagt voort langs de cirkelvormige dierenriem eronder. De aarde wordt gesymboliseerd door bladeren, dieren en een enkele slak. Bij dezelfde gelegenheid keurde de commissie ook Van Konijnenburgs ontwerp voor het laatste gobelin, dat van de faculteit der letteren en wijsbegeerte, met veel tevredenheid goed [250]. Het thema daarvan is onvergankelijkheid en het vergankelijke. De ruïnes van Griekse tempels en reliëfs spreken voor zichzelf. Het reliëf links is een brokstuk van het *Pergamonaltaar* waarop de strijd tussen de goden en de titanen is uitgebeeld in hoogreliëf. Dit fragment laat zien hoe Pallas Athene de titaan Alkyones verslaat. De onvergankelijkheid wordt aangeduid in de namen van drie Griekse auteurs op een brokstuk rechts op de voorgrond: Homerus, Herodotus en Plato.

Van Konijnenburg had hiermee zijn deel van de opdracht afgerond. Op 23 juni 1939 verklaarde Van Heemstra ten behoeve van de penningmeester van het Utrechtsch Universiteitsfonds dat met de goedkeuring door de Gobelincommissie van het laatste faculteitsontwerp Van Konijnenburg aan zijn opdracht had voldaan.[913] Van Konijnenburg achtte het beneden zijn waardigheid een rekening in te dienen: 'Deze zonderling [Van Konijnenburg] verklaarde mij', zo schreef Van Heemstra in een toelichting aan H. Waller, penningmeester van het Universiteitsfonds, 'gaarne verschoond te zullen blijven van het inzenden van eene declaratie [wat] hij beneden zijne waardigheid acht.'[914]

Pas twee jaar later, op 11 juni 1941, kon De Moor zijn verklaring schrijven dat het tapijt was voltooid.[915] Hiermee was het geschenk gereed. Het had in totaal *f* 57.535,54 (in plaats van de eerder begrootte *f* 48.605,-) gekost, waarvan het Rijk *f* 12.000,- had bijgedragen in de vorm van subsidie.[916] Eind juni 1941 werd het gobelin van de faculteit der letteren en wijsbegeerte in de aula opgehangen 'zonder eenige officialiteit'.[917]

---

[910] Ibidem.

[911] H. Waller aan H.A.M. van Asch van Wijck, 5 november 1937, XLVII-A-56.

[912] W. van Konijnenburg aan A.J.A.A. van Heemstra, 19 februari 1938, XLVII-A-59.

[913] A.J.A.A. van Heemstra schreef dit op een kaartje dat bij de bankafschriften is gevoegd.

[914] A.J.A.A. van Heemstra aan H. Waller, 23 juni 1939, XLVII-B-60.

[915] XLVII-B-68.

[916] H. Waller aan H.L.L. van Hoogenhuyze, de nieuwe secretaris van het Universiteitsfonds, 26 juli 1941, XLVII-B-76.

[917] [Anon.], 'Nederlandsche gobelins voor Utrechts Domkapel', *De Telegraaf* 27 juni 1941.

HERDENKINGSRAMEN VOOR DE NIEUWE KERK TE AMSTERDAM

In dezelfde tijd dat Van Konijnenburg aan de gobelins voor het Universiteitsfonds werkte, nam hij twee nieuwe opdrachten aan: in 1934 de verderop besproken opdracht voor een monumentaal werk voor de hal van het nieuwe Haagse Gemeentemuseum, dat in 1940 geplaatst zou worden, en in 1938, het jaar waarin hij zeventig werd, voor de gedenkramen in de Nieuwe Kerk in Amsterdam die eind 1939 zouden worden onthuld. Deze laatste opdracht hield opnieuw verband met het koninklijk huis. De Huldigingscommissie 1938 Amsterdam vroeg hem twee ramen te ontwerpen ter herdenking van het veertigjarig regeringsjubileum van koningin Wilhelmina. Ze zouden worden aangeboden aan de Nederlandsch Hervormde Gemeente voor plaatsing in de Nieuwe Kerk. De Huldigingscommissie, bestaande uit voorzitter L.J.A. Trip, in het dagelijks leven president van De Nederlandsche Bank N.V., C.G. Vattier Kraane, algemeen secretaris van de commissie, de hoogleraar algemene geschiedenis van de Universiteit van Amsterdam Hajo Brugmans, N. Japikse, die lid was geweest van de Glasramen-Commissie van de Nieuwe Kerk in Delft, en dominee A.H.G. van Hoogenhuyze, de vertegenwoordiger van de kerkenraad van de Nederlandsch Hervormde Gemeente, gaf de opdracht om de ramen te ontwerpen aan Van Konijnenburg. Als thema was gekozen ‘Nederland en Oranje 1898-1938’. Van Konijnenburg accentueerde in zijn ontwerp de verticaliteit van de opgaande vakken: figuren en voorstellingen doorsnijden het skelet van het raam. Japikse had hem voorzien van gedetailleerde informatie over het karakter van de voorstellingen en het uiterlijk en aankleding van de leden van de koninklijke familie.[918]

In de rozet van het ene raam zijn de emblemen van de vier evangelisten afgebeeld [251]. De goddelijke openbaring staat, net als op het *Wilhelminaraam* in de Nieuwe Kerk in Delft, boven de vorstin en in dit geval op zichzelf. Wilhelmina is naast Juliana van Stolberg, de moeder van Willem van Oranje, ten voeten uit afgebeeld. Zij worden geflankeerd door Iustitia en Pax: Recht en Vrede als de grondpijlers van haar bestuur. Hieronder staan de wapens en zinnebeelden van de gewesten waarover zij regeert: 11 provincies, Indië, Suriname en Curaçao. Bij de wapens zijn de bronnen van de Nederlandse welvaart weergeven: allegorische voorstellingen van landbouw en veeteelt, visserij, handel, scheepvaart en nijverheid.[919]

In de rozet van het tweede raam verslaat de aartsengel Michaël het kwaad, in de gedaante van een draak. Dit is een variant op het door Van Konijnenburg geliefde thema van Sint Joris met de draak. Koningin-moeder Emma en prinses Juliana met Beatrix op de arm staan op een lijn met Juliana van Stolberg en Wilhelmina. Onder hen staan prins Hendrik, in het uniform van de johannieter orde, en prins Bernhard, in het uniform van ritmeester der huzaren [252]. Onder hen zijn de ‘deugden’ van het koningshuis weergegeven: het spijzen van de hongerigen en het laven van de dorstigen, naast vastberadenheid en weerbaarheid. Daaronder staan twee buitengewoon verdienstelijke Nederlanders (hoewel daar, wat de eerste betreft, tegenwoordig ook anders over wordt gedacht), generaal J.B. van Heutsz, die het Nederlandsche gezag in Nederlands-Indië had bevestigd, en staatsman P.W.A. Cort van der Linden, die het schip van staat door de woelige baren van de Eerste Wereldoorlog had geloodst. Bovendien zijn er verscheidene wapens op de ramen afgebeeld. Op 19 juni 1939 waren de eerste ontwerpen gereed.[920]

---

[918] W. van Konijnenburg aan N. Japikse, 29 juli 1938, KB 135A46.

[919] [Anon.], ‘Gedenkramen in de Nieuwe Kerk hedenmorgen onthuld’, *De Telegraaf* 23 november 1939. De rede waarin L.J.A. Trip het beeldprogramma toelichtte, is in haar geheel opgenomen.

[920] [Anon.], ‘Gedenkramen in de Nieuwe kerk. Veertigjarig Regeeringsjubileum van de Koningin’, *Algemeen Handelsblad* 19 juni 1939.

Amper vijf maanden later, op 23 november, werden de ramen in tegenwoordigheid van koningin Wilhelmina aan het kerkbestuur overgedragen.

DIENENDE KUNST

Conform zijn visie op het kunstenaarschap hanteerde Van Konijnenburg bij de opdrachten een principiële scheiding tussen ontwerper en uitvoerder. Hij gaf in zijn ontwerpen weinig blijk van consideratie met de techniek, evenmin trouwens als met degenen die ze moesten uitvoeren. Hij werkte zijn concept uit zonder enige vooropgestelde beperking, uitgezonderd het formaat. Van belang was primair dat zijn idee gestalte kreeg en dat hij met de eer en het gewin ging strijken. Minder fortuinlijke vakbroeders werden ingeschakeld om het arbeidsintensieve deel voor hun rekening te nemen, steeds onder zijn toeziend oog. In contracten met de opdrachtgevers bedong Van Konijnenburg dat hij in alle gevallen het laatste woord had. Dat bood voldoende garantie dat zijn ontwerpen naar zijn inzichten werden uitgevoerd. Daarvoor hoefde hij niet zelf de ontwerpen tot in de werkbare details uit te tekenen en zeker niet de glasbrander of de beitel ter hand te nemen. Dat wil overigens niet zeggen dat het eindresultaat hem om het even was. Hij controleerde de productie stap voor stap op het pietluttige af en aarzelde niet in te grijpen wanneer hem iets niet beviel. Zo bleef hij aan de kleuren van de Delftse ramen ook na 1936, toen ze alle geplaatst en onthuld waren, nog sleutelen.[921] En zonder overleg met de opdrachtgever liet hij in het tapijt van de faculteit der veeartsenijkunde nog wijzigingen aanbrengen toen het al lang en breed in de aula hing. Het Universiteitsfonds kreeg alleen de rekening gepresenteerd.[922]

Deze scheiding tussen ontwerp en uitvoering kwam hem op kritiek te staan van monumentale kunstenaars als Richard Roland Holst en Willem Arondeus. Zij eisten om uiteenlopende redenen dat beide in één hand lagen: ‘Hij [Van Konijnenburg] meent dat het begrip, het intellectueel inzicht, den stof mag voorschrijven en dwingen. Dat is onjuist. De geest krijgt pas recht tot medepraten wanneer hij alles wat de stof te zeggen heeft, heeft aangehoord, heeft begrepen en heeft meegeleefd en ondervonden. Nooit eerder.’[923] Roland Holst betreurde deze houding niet alleen vanwege het resultaat, maar ook omdat Van Konijnenburg zichzelf zo de verrukking van de strijd met de materie ontzegde. Met uitzondering van de decoratie van het gebouw van de Hoge Raad in Den Haag in 1938 voerde Roland Holst zijn ontwerpen voor zijn monumentale werk steeds zelf uit. Voor hem bepaalde de eenheid van ontwerper en uitvoerder de hogere moraliteit van een kunstwerk.

---

[921] [Anon.], ‘Delfts Nieuwe Kerk in nieuwe luister’, *Het Vaderland* 7 september 1937; [Anon.], ‘Het Oranje-Nassau Museum’, *Het Vaderland* 15 mei 1938.

[922] J.F. Semey presenteerde het Fonds een rekening van 180 gulden voor vier weken werk (H. Waller aan A.J.A.A. van Heemstra, 5 januari 1937, XLVII-A-49). Daarna rees de vraag wie de opdracht tot dergelijke ingrepen mocht geven: ‘Zoowel de Moor als Semey hebben een zoo heiligen schrik voor Konijnenburg, dat zij zijn woord als wet beschouwen. Zij hebben toen blijkbaar gedacht: als die opperste kunstbaas het gelast, dan zal het wel goed wezen, en toen is men aan den gang gegaan.’; A.J.A.A. van Heemstra aan H. Waller, 14 januari 1937, XLVII-A-50. De Moor gaf in een brief aan Waller zijn kijk op de kwestie: ‘De zaak is dat in den beginne de heer van Konijnenburg zich niet heeft kunnen schikken in de regeling van het werk en dus aan de stoel van Semey enkele aanwijzingen heeft gegeven waar ik niet mee accoord ging. Het resultaat was, dat toen het doek af was, er enkele partijen waren waarmede ik niet accoord ging. De heer Van Konijnenburg wilde zoowel in deze gedeelten, als in andere deelen van het doek veranderingen aanbrengen. Ik heb mij daartegen sterk verzet, steunende op mijn contract èn op het feit dat men een nieuw gobelin niet moet aantasten, daar de spanning van de draad vermindert en er bulten komen op de plekken waar men gaat repareeren. [...] Semey heeft gehandeld in de idee dat hij de ontwerper moest respecteeren.’; Chr. de Moor aan H. Waller, 26 januari 1937, XLVII-B-39.

[923] R.N. Roland Holst aan ?, z.pl., z.d. [ca. 1930?], zoals geciteerd in Tibbe 1994, 290.

Een ander argument gebruikte Arondeus in zijn overzicht van de moderne monumentale kunst, *Figuren en problemen der monumentale schilderkunst in Nederland* uit 1941. Hij verweet Van Konijnenburg dat hij zich niet opstelde als de anonieme ambachtsman zoals die zijn vak uitgeoefend had in de middeleeuwen, een tijdperk dat hij idealiseerde, maar als een typische renaissancekunstenaar, zonder enig 'begrip van het "dienen"'.[924] Arondeus was van mening dat de techniek van de opdracht beeldbepalend moest zijn. Van Konijnenburg bleef daarentegen ook in zijn monumentale werk steeds de vrije schilder: 'En deze opdrachten worden dan ook, technisch zoowel als geestelijk, door hem altijd naar het Renaissance-begrip der atelier-ontwerpen voltooid; een picturale diagnose met het schilderij tot achtergrond. Ze zijn nooit uit de techniek van de opdracht, den muur, de gobelin, het glas-in-lood voortgekomen, nooit in eigen hand naar de tucht van het ambacht volbracht. Het blijft schilderijenkunst, toegepast in een opdracht: zijn muurschilderingen een atelierkunst op doek [...] zijn glas-in-lood-arbeid een cartonkunst, getransponeerd in een van buiten-af bekeken techniek.'[925] Om die reden bestempelde Arondeus Van Konijnenburg als de minst monumentale van de 'neo-monumentalen' met als kernfiguren Derkinderen en Roland Holst, en in de periferie behalve Van Konijnenburg ook Toorop en Thorn Prikker.[926]

De scheiding tussen de werkzaamheden van de kunstenaar en die van de ambachtsman voerde Van Konijnenburg ook door in technieken die hij perfect beheerste en waarop zijn reputatie berustte. *Verbi divini inspiratio* en *De triomf van Sint Thomas van Aquino* waren met behulp van assistenten op de definitieve drager overgezet. Van den Berg, zijn levenslange assistent, had in 1920 geholpen met het overbrengen van de werktekening van *Zacharia* op de definitieve drager, en in 1933 had hij de ontwerptekening van het portret van burgemeester Bergsma op doek overgezet. Hij had dat tot twee keer toe moeten doen: de eerste keer had hij zich niet beperkt tot het kopiëren van het ontwerp maar was hij mee gaan schilderen, waarna Van Konijnenburg de tekening op zijn kop had gezet.[927]

Van Konijnenburg hield in zijn ontwerpen voor glas in lood en in het bijzonder voor de tapijten weinig rekening met de techniek waarin ze werden uitgevoerd. Vermoedelijk beschouwde hij elke tegemoetkoming aan het materiaal ten koste van de voorstelling als afbreuk aan zijn kunst. Hij profileerde zich bij voorkeur met 'atelierkunst' als monumentaal kunstenaar. Dat blijkt ook uit zijn inzending van *Verbi divini inspiratio* en de aquarel *De krijger* uit 1917 (cat. 208 en 139) voor de overzichtstentoonstelling van de contemporaine monumentale kunst, die ter gelegenheid van het 40-jarig bestaan van het Stedelijk Museum in Amsterdam in het najaar van 1935 werd gehouden.[928] Ook van Peter Alma, Leo Gestel, Johan Thorn Prikker, Jan Toorop en Matthieu Wiegman was niet-gebonden werk te zien. 'Monumentaal' werd in die jaren ruim opgevat. Vermoedelijk besefte Van Konijnenburg ook dat zijn ontwerpen voor Delft en Utrecht in artistiek opzicht niet konden tippen aan zijn schilder- en tekenkunstig werk.

MUSEALE BELANGSTELLING

Welke waarde inmiddels door de directie van het Gemeentemuseum in Den Haag aan Van Konijnenburg werd gehecht illustreert de gang van zaken rond de opdracht voor een

[924] Arondeus 1941, 188.

[925] Ibidem, 188-189.

[926] Ibidem, 25-26, 187.

[927] Friedhoff 1964, 13.

[928] *40 jaar Stedelijk Museum Amsterdam. Tentoonstelling van Hedendaagsche Monumentale Kunst*, Amsterdam (Stedelijk Museum) 14 september-20 oktober 1935, nrs. 21 en 22.

monumentaal werk bestemd voor de hal van de nieuwbouw van het Gemeentemuseum in Den Haag. Van Gelder wilde hem koste wat het kost inschakelen bij de decoratie van het bolwerk van de Haagse collecties.[929] In eerste instantie dacht hij aan vier schilderingen op vier muurvakken in de hal, maar omdat Van Konijnenburg daarvoor 4.500 gulden per vak vroeg, liet hij dat idee varen. Het maken van een gebrandschilderd raam voor de museumhal dat Van Konijnenburg vervolgens werd aangeboden, wees deze af. Roland Holst had eerder voor deze opdracht bedankt, omdat hij geen tijd had. Na veel vijven en zessen over de vraag of een ontwerp van Van Konijnenburg ook afgekeurd kon worden, werd ten slotte door de Commissie van Advies voor den Dienst voor Kunsten en Wetenschappen, waarin Van Gelder een belangrijke stem had, besloten hem te vragen voor een honorarium van *f* 6.000,- à *f* 8.000,- (exclusief technische kosten, die op *f* 1.600,- werden geraamd) een kunstwerk te maken voor de plaats in de hal waar een mozaïek was gepland. Het zou een wandschildering of een tegeltableau moeten worden met als onderwerp 'de Overheid als beschermvrouw van de kunst'. Ter vergelijking: voor het ontwerp van het raam werd voorgesteld vijf glaskunstenaars, 'die in rang na Roland Holst en Van Konijnenburg komen', ieder een ontwerp te laten indienen à *f* 100,-.[930]

Van Konijnenburg moet om meer dan één reden vereerd zijn geweest met deze opdracht, zij het zoals bleek niet tegen elke prijs. Hij kreeg de gelegenheid een betekenisvol kunstwerk te ontwerpen op een plaats waar de kunst thuis was. Hij zou zijn opdracht bovendien uitvoeren in een gebouw van de door hem bewonderde Berlage. Berlage zou op 12 augustus 1934 overlijden, negen maanden voor de opening van het gebrouw in mei 1935.

De visie van Berlage en Van Gelder, die een belangrijke stem in het kapittel had, op de functie van het museum sloot aan bij Van Konijnenburgs ideaalbeeld, zoals hij dat eerder in een lezing naar voren had gebracht. Het museum moest mausoleum noch magazijn zijn, 'geen doode bergplaats van verzamelingen, geen opstapeling', maar een monument 'dat door zijn inspirerende kracht een werkelijk deel wordt van het leven': '[Het museum] laat de bezielende eigenschappen van de voorwerpen die verzameld worden uitkomen en versterkt ze door ze te omgeven met een sfeer die met hun geestelijke bedoeling in harmonie is.'[931] Bij die gelegenheid had hij zich ook rekenschap gegeven van de verhouding tussen de omvang van de ruimte die een kunstwerk kreeg en de geestelijke ruimte van de inhoud. De ruimte om een kunstwerk moest evenredig zijn aan de inhoud van dat werk.[932] In de hal van het Gemeentemuseum kon hij omgekeerd de inhoud van zijn werk afstemmen op de grootte van de ruimte. Het programmatische *Eer het god'lijk licht in d'openbaringen van de kunst* onderstreepte de continuïteit in zijn denken over de functie van kunst en de rol van de kunstenaar.

Het *Getekend Dagboek* bevat een aantal schetsen voor deze opdracht.[933] In eerste instantie lag het accent van de voorstelling op het goddelijk licht. Het werd verbeeld door een cirkel, iets boven het midden van het beeldvlak geplaatst, in de stralen waarvan allerlei mensen, dieren en bloemen waren geplaatst. Van Konijnenburg zette onder een versie hiervan: 'Eert het Goddelijk zaad dat uitgestort in de ziel als liefde kiemt in de openbaringen

[929] Notulen van de Commissie van Advies voor den Dienst voor Kunsten en Wetenschappen, 16 maart 1934, GA Den Haag, archief DSK, toegangsnr. 515, inv.nr. 3.

[930] Ibidem.

[931] MS Van Konijnenburg 7, 1923, p. 4.

[932] 'Elk kunstwerk heeft om zich heen ruimte noodig en grooter ruimte naar mate de inhoud meer omvat.'; Ibidem.

[933] *Getekend Dagboek*, deel 32 (1935), passim.

van de kunst' [253].[934] Hierbij dacht hij nog aan een tegeltableau. In ontwerpen die kort daarna moeten zijn gemaakt, is het goddelijk licht naar de achtergrond gedrongen en omgeeft het als een stralenkrans of een aureool een gevleugelde figuur die zich frontaal naar de beschouwer richt [254]. In het uiteindelijke ontwerp is deze gevleugelde figuur vervangen door een vrouwenfiguur.

De definitieve compositie doet denken aan de kruisigingscènes van Van Konijnenburg uit 1918 (cat. 160 en 161). Zij gaat uit van de middenas van het beeldvlak, dat verder in horizontale banen is verdeeld. Beneden naderen mensen een vrouwenfiguur, zij knielen eerbiedig aan haar voeten [255 en 256]. De figuur stelt, afgaande op haar hoofdtooi, de muurkroon, de stedenmaagd van Den Haag voor. Het is echter, gezien de plaats waarvoor het werk bestemd was, niet aannemelijk dat de vrouw alleen een personificatie van de stad Den Haag verbeeldt. Haar gekroonde hoofd is omgeven door een aureool, een reminiscentie aan het goddelijk licht uit de eerdere ontwerpen. Vijf engelachtige wezens strekken hun armen naar haar uit. Dit moet een verwijzing zijn naar de vijf collecties die het museum bij de opening herbergde: Oude kunstnijverheid, Muziekhistorie en Prentenkabinet op de begane grond en Historie van Den Haag en Kunst der 19de en 20ste eeuw op de verdieping [257]. De vrouw zou dan de kunst onder het patronaat van de stad Den Haag voorstellen.[935] Zij treedt op als een middelares tussen de mensen aan haar voeten (het museumpubliek) en de hogere wereld (de inspiratiebron van de kunst). Met haar linkerhand raakt zij de mensen aan en met haar rechterhand wijst zij naar boven. De kunst openbaart het goddelijke. Het museum is haar tempel, of zou dat in de ogen van Van Konijnenburg moeten zijn. Zij maant de bezoeker van het museum het goddelijk licht te eren en tegelijkertijd de beheerder van de kunstschatten dit door de presentatie daarvan mogelijk te maken, zoals Van Gelder stelde bij de opening van het museum: 'Gij zaagt [...] de stedemaagd, die u voorhield: eer het goddelijk licht in de openbaringen der kunst. Dit is een wijs gebod, maar tevens een moeilijke opdracht. De bezoeker moet het licht kunnen onderkennen, wil hij het eeren, de museumbeheerder voelt de verantwoordelijkheid even zwaar; hij moet den weg tot dat onderkennen banen, effenen, en zijn bezoekers zóó leiden, dat de openbaring van het goddelijk licht hun niet ontgaat.'[936]

Hoewel het kunstwerk bij de opening op 29 mei nog lang niet klaar was, bood het ontwerp op ware grootte op de plaats van bestemming een indrukwekkende aanblik.[937] Pas op 30 september 1940 werd het werk, dat door Dirk Bus in reliëf was uitgevoerd, overgedragen [258]. Van Konijnenburgs naam zou hiermee voor altijd verbonden zijn aan het museum.

Hoe belangrijk men in Den Haag Van Konijnenburg vond bleek ook uit zijn prominente aanwezigheid in de collectiepresentatie van de afdeling Moderne Kunst. In de collectie was hij ten tijde van de opening mede dankzij bruiklenen en een schenking vertegenwoordigd

[934] In een vergelijkbaar ontwerp met opschrift staat boven 'zaad' tussen haakjes 'licht', *Getekend Dagboek*, deel 32 (1935), nr. 11.

[935] Hierop heeft Marjan Boot eerder gewezen met een andere argumentatie, Boot 1997, 25.

[936] [Anon.], 'Het nieuwe Haagsche Gemeentemuseum officieel geopend', *Het Vaderland* 29 mei 1935.

[937] Voor de uitvoering werd tot begin 1937 nog steeds gedacht aan een wandschildering of een tegeltableau, Knuttel 1941a, 52. In de openingsrede spreekt Van Gelder nog over een ontwerp voor een tegeltableau (*Het Vaderland* 29 mei 1935), net als twee jaar later de Commissie van Advies voor den Dienst voor Kunsten en Wetenschappen in haar notulen van de vergadering van 22 januari 1937, GA Den Haag, Archief DSK, toegangsnr. 515, inv.nr. 3. Niet lang daarna moet tot uitvoering in reliëf zijn besloten. De bepaling van de kleur van enkele elementen was vervolgens punt van overleg en discussie, met als uitkomst enkele goudkleurige accenten: '[…] tot op het einde toe [werd] veelvuldig en langdurig overleg gepleegd over een eventueele coloristische toevoeging, waarbij men zich tot een sober plaatselijk goud-ornament bepaalde.'; Knuttel 1941a, 52.

met 29 werken (een prentje en een schetsje buiten beschouwing gelaten): naast de afficheontwerpen onder meer *Ruiter op steigerend paard*, *Vrouw met zwarte kat* en *Albert Plasschaert* uit een bruikleen van Frits Kok uit 1925 (cat. 71, 124 en 63),[938] *De bedelaar*, een bruikleen van Joop Kronig (cat. 176), en het portret van Koosje van der Vegt uit 1919 en *De kruisiging* (cat. 165 en 234) uit een schenking van 14 werken van mevrouw A.C.J.A. Weetjen in 1934.[939] Deze groep werd kort na de opening uitgebreid met een bruikleen uit de collectie Van Kooten Kok: *Natura integra* (cat. 64), *Faun met hinde* (cat. 78), *De majesteit der slaafsheid* (cat. 79), *Witte ruiters* (cat. 80), *Donkere ruiters* (cat. 81), *Kraanvogels* (cat. 151) en *Witte Kraanvogels* (cat. 152) en *De kruisiging* (cat. 160).[940]

De afdeling Moderne kunst was opgesteld in de zalen 62 tot en met 86 en was zo ingericht dat de bezoeker de visie van Van Gelder en Knuttel op de ontwikkeling van de kunst, nationaal en in beperktere mate internationaal, kon volgen [259].[941] Zo kwamen na de negentiende eeuw (zalen 62-78) de overgang van de negentiende naar de twintigste eeuw (79 en de trappenhuizen aan weerszijden daarvan) en de twintigste-eeuwse kunst, waarbij de buitenlandse schilderkunst in combinatie met de Nederlandse te zien was in kabinet 81 en de zalen 84, 85 en 86. De inrichting was bedoeld als een zichtbare geschiedenis van de kunst, waarbij een zekere hiërarchie was aangebracht: de mooiste werken hingen in een aaneengesloten reeks van kabinetten en zalen, terwijl de overige werken in de daarbij aansluitende kleinere zalen waren ondergebracht: 'De studieuze bezoeker zal deze kleinere zalen niet voorbijgaan […] maar hij wien het meer om het genieten dan om het studeeren te doen is kan deze zalen desgewenscht overslaan zonder den rondgang te onderbreken. Het zou onjuist zijn te meenen, dat de directie door een dergelijke keuze […] een stempel van artistieke minderwaardigheid op enkele kunstwerken drukt. […] Maar de overgroote meerderheid onzer bezoekers zal ons dankbaar zijn, dat zij gemakkelijk bijeenvindt, wat zij het eerst en allerliefst vinden wil: de kern der verzameling.'[942]

In de grote zaal 75, waarin de kunst uit het eind van de negentiende eeuw was ondergebracht, hingen Van Konijnenburgs portret van zijn zus, dat in 1923 was aangekocht (cat. 12), en *Vrouw met zwarte kat* (cat. 124) te midden van onder andere Jan Toorops *Trio fleuri* uit 1885-1886, Isaac Israëls' *Militaire begrafenis* uit 1882, zeven schilderijen van Camille Pissarro en een werk van Pierre Auguste Renoir. In kabinet 77 kon de studieuze bezoeker het portret van Albert Plasschaert vinden samen met schilderijen van Floris Verster, Isaac Israëls, Jan Veth, Jan Mankes en Eduard Karsen. In zaal 79, waarin de overgang van de negentiende naar de twintigste eeuw werd gevisualiseerd, hingen de 'affiche-schilderijen' van Van Konijnenburg (vergelijk cat. 22-26) samen met afficheontwerpen van Chris Lebeau, een grote symbolistische tekening van Toorop, een in hout gesneden paneel van Richard Roland Holst, borduurwerk naar ontwerp van Karel de Nerée tot Babberich, beelden van George Minne en Hildo Krop en twee werken van Henri le Fauconnier uit de schenking van de collectie van kunstenaar-criticus Conrad Kickert in 1934; verder was er werk van Jacoba van Heemskerck, van wie een groot aantal werken uit de collectie van haar vriendin Marie Tak van Poortvliet in bruikleen was verkregen, Piet Mondriaan, van wie het museum vier werken herbergde, Theo van Doesburg en Bart van

[938] Knuttel 1926a, 64.

[939] Zie voor de werken van Van Konijnenburg in het Gemeentemuseum ten tijde van de opening de collectiecatalogus van Gerard Knuttel uit 1935, Knuttel 1935, 132-137.

[940] [Anon.], 'Ons Gemeentemuseum. Nu reeds… plaatsgebrek', *Het Vaderland* 9 oktober 1936.

[941] Zie voor een toelichting op de inrichting van de afdeling Moderne Kunst Van Gelder 1935a, 50-71; zie ook Van Es 2000, 73-77.

[942] Van Gelder 1935a, 52.

der Leck.[943] De rondgang door de zalen Moderne Kunst eindigde na de zalen met overwegend internationale moderne kunst, onder anderen Constant Permeke, Ferdinand Hodler en Egon Schiele (zaal 84 en 86), en een zaal 'Hollandsche "modernen" ' met hun internationale kunstbroeders (zaal 85), onder anderen Kees van Dongen, Jan Sluijters, Mondriaan, Jacoba van Heemskerck en Wassily Kandinsky, Heinrich Campendonk en Maurice Utrillo, met het nieuwzakelijk realisme van Carel Willink, Wim Schuhmacher, Raoul Hynckes en Kasper Niehaus in kabinet 82. Hun 'streven naar een zeer strakke en koelbeheerschte vormgeving' vormde het voorlopig eindpunt van de ontwikkeling van de moderne kunst.[944] De geometrisch abstracte werken van Mondriaan en Van Doesburg in de collectie, respectievelijk *Compositie met gele lijnen* uit 1933 en *Contra-compositie XVI* uit 1925, waren geschenken geweest van bewonderaars van de kunstenaars. Knuttel beschouwde deze vorm van abstracte kunst nog in de jaren dertig als een dwaling.[945] Vanwege 'de subjectieve emotie' die eruit spreekt koesterde hij daarentegen wel bewondering voor het abstracte werk van Wassily Kandinsky en Jacoba van Heemskerck.[946]

Kort na de opening werd de opstelling veranderd, waarbij de grote lijn werd gehandhaafd.[947] Van Konijnenburgs aanwezigheid in zaal 75 werd versterkt met *Natura integra* en het portret van Albert Plasschaert uit kabinet 77. Zijn affischeontwerpen waren nu in het trappenhuis tussen zaal 78 en 79 gehangen.[948] In het trappenhuis daartegenover waren als andere uiterste van de overgang van de negentiende naar de twintigste eeuw schilderijen van Van der Leck, Van Doesburg en Mondriaan opgehangen naast mozaïeken van Johan Thorn Prikker en Jacoba van Heemskerck. In hun zichtbaar gemaakte geschiedenis van de moderne kunst kenden Van Gelder en Knuttel Van Konijnenburg in de overgangsfase van de negentiende naar de twintigste eeuw een belangrijke plaats toe. *De majesteit der slaafsheid* en *Faun met hinde* hingen in de zogenaamde ontvanghal op de verdieping [260]. Van daaruit begaf men zich naar de Moderne Kunst.

Ook in de collectiepresentatie van het Stedelijk Museum in Amsterdam werd Van Konijnenburg opgenomen in een ontwikkelingsmodel van de moderne kunst. Na de herinrichting door Cornelis Baard in het najaar van 1934 vormde zijn werk samen met dat van Toorop de belangrijkste groep in de tweede zaal, die verder was gevuld met werken van onder anderen Kees van Dongen, Rik Wouters en Jan Sluijters.[949] Het werk van Toorop vulde de volgende zaal. Dankzij een bruikleen uit de collectie van W.J.R. Dreesmann kon een overzicht van diens artistieke ontwikkeling worden getoond, van zijn Brusselse tijd tot aan zijn laatste werken.

Het jaar daarop werd de groep tekeningen van Van Konijnenburg in het museum – *Zacharia* (cat. 171) en de bruikleen Regnault met *Vlinder*, *Egyptische herder*, *Egyptische landbouwer* en *Vita summa in mortem transcendit* (cat. 126-128, 131) – versterkt door een bruikleen van negen werken uit de collectie Van Kooten Kok: *Rotslandschap*, *St. Joris met de draak*, *Overgave* uit 1917 (cat. 60, 125 en 133), van de dansen *Dans der jonkheid,*

---

[943] Knuttel 1935, (Mondriaan), 177; (Van Doesburg) 58; (Van der Leck), 146.

[944] Van Gelder 1935a, 71.

[945] Knuttel 1936, 533: 'Bij Mondriaans laatste werken vreest men, dat dit zeer eenzijdig gerichte streven, dat met al zijn objectieve bedoelingen toch van een uiterste subjectiviteit, gevoeligheid voor verhoudingen moet uitgaan, tot verijling gedoemd is.' Zie voor Knuttels waardering van abstractie ook Langfeld 2004, 52.

[946] Knuttel 1936, 532-533.

[947] Van Gelder 1935b, 54-71.

[948] In de editie van *Een rondgang door de verzamelingen* uit 1937 wordt alleen nog Van Konijnenburgs aanwezigheid in zaal 75 vermeld, Van Gelder 1937.

[949] [Anon.], 'Het Stedelijk Museum te Amsterdam. Een vernieuwde orde', *Het Vaderland* 13 november 1934.

Rituele dans, *De dans van het noodlot* en *Krijgsdans* (cat. 141-144), *De afneming van het kruis* (cat. 162) en *De contemplatie* uit de triptiek *De drie levens-essenties* (cat. 173).

Van Konijnenburg had, volgens Kasper Niehaus, zelf de hand gehad in de selectie van de werken. Van Kooten Kok had hem in 1935 de gelegenheid gegeven een bruikleen uit zijn collectie samen te stellen voor een openbare verzameling van zijn keuze. Van Konijnenburg had, volgens Niehaus, de voorkeur gegeven aan het Stedelijk Museum boven het Gemeentemuseum.[950] Zoals uit het voorgaande bleek hadden zowel het Stedelijk als het Gemeentemuseum een buikleen gekregen, aannemelijk is dat Van Konijnenburg ook de selectie voor het Gemeentemuseum heeft bepaald.

In het Stedelijk verving de bruikleen Van Kooten Kok die van de Tooroptekeningen van Dreesmann.[951] Het gevolg was dat nu niet Toorop, maar Van Konijnenburg bij de viering van het 40-jarig jubileum van het museum in september 1935 met zijn beste werk uit zijn beste periode vertegenwoordigd was in het overzicht dat het Stedelijk bood van overwegend Nederlandse schilderkunst, 'van Jozef Israëls af tot aan de jongste kunstenaars', zoals Baard de grenzen daarvan aangaf.[952]

Uit de samenstelling van deze bruiklenen blijkt eens te meer dat Van Konijnenburg als kunstenaar niet met diversiteit geassocieerd wilde worden maar met een klein aantal schilderijen en tekeningen, alle uit de periode 1910-1919, die in de loop der jaren de status van topwerken hadden verworven, niet in de laatste plaats omdat zij als zodanig waren voorgesteld. Zo waren van de bruikleen aan het Gemeentemuseum *Natura integra*, *Faun met hinde*, *De majesteit der slaafsheid* en *Donkere ruiters* en *Witte ruiters* in 1917 op de succestentoonstelling bij Kleykamp te zien geweest, en *Kraanvogels* en *Witte Kraanvogels* op de 41ste tentoonstelling van de Hollandsche Teeken-Maatschappij in september 1918. *Rotslandschap*, *St. Joris met de draak* en *Overgave* waren eveneens bij Kleykamp geëxposeerd geweest, terwijl *Dans der jonkheid, Rituele dans*, *De dans van het noodlot, Krijgsdans* en *De afneming van het kruis* indruk hadden gemaakt op de 42ste tentoonstelling van de Hollandsche Teeken-Maatschappij in 1919. Deze laatste acht werken behoren samen met *Overgave* tot de achttien die Van Konijnenburg in 1921 had opgenomen in zijn *Wendingen*nummer. Twee andere daarin afgebeelde werken, *Vita summa in mortem transcendit* en *Zacharia*, bevonden zich al in het Stedelijk Museum.

Van Konijnenburg en Van Kooten Kok hadden in 1935 een nieuwe mijlpaal bereikt in hun gezamenlijk streven erkenning te krijgen voor 'hun' werk. Het had nu museale status. In een overzicht van de moderne kunst mocht Van Konijnenburg niet meer ontbreken.

KUNSTGESCHIEDENIS DER NEDERLANDEN

In het Gemeentemuseum en het Stedelijk Museum maakte het werk van Van Konijnenburg vanaf 1935 prominent deel uit van de vooroorlogse canon van de moderne Nederlandse kunst. In de nationale selecties voor internationale kunsttentoonstellingen was dit

---

950 [Anon. = Kasper Niehaus], 'Reorganisatie van het Sted. Museum. Groote winst aan ruimte', *De Telegraaf* 23 augustus 1935: 'Deze amateur [Van Kooten Kok], die met veel liefde het werk van Van Konijnenburg verzamelde, verhuisde van Den Haag naar Brussel en gaf den schilder plein pouvoir een keuze te doen uit zijn verzameling, ter plaatsing in een openbare collectie. Van Konijnenburg gaf boven het Haagsche Gemeentemuseum de voorkeur aan het Stedelijk Museum, waar men hem thans vollediger kan leeren kennen uit vele hoofdwerken, schilderijen en teekeningen, zooals "Krijgsdans" en "Dans der Jonkheid", Het "Minnend paar" [*Overgave*], de prachtige "St. Joris met den draak" en het voorname berglandschap.'

951 [Anon.], 'Reorganisatie Stedelijk Museum', *Het Vaderland* 22 augustus 1935; [Anon], 'Amsterdams Stedelijk Museum', *Het Vaderland* 13 september 1935.

952 Baard 1935a, 8.

voorbereid; in kunsthistorische overzichten over de ontwikkeling van de moderne kunst in Nederland werd dit bevestigd.

Eerder is erop gewezen dat Gra Marius zich in 1920 verplicht had gevoeld zich in haar tweede editie van *De Hollandsche schilderkunst in de negentiende eeuw* te verantwoorden voor Van Konijnenburgs afwezigheid. Friedrich Huebner plaatste hem een jaar later in *Die neue Malerei in Holland* met Jan Toorop, Johan Thorn Prikker en Jan Terwey onder de 'Idealisten der Linie'.[953] Zij waren de kunstenaars voor wie de lijn – niet per se de rechte – het beeldbepalende compositie-element was. Paul Fierens nam dat over en plaatste Van Konijnenburg in 1933 in zijn *L'art hollandais contemporain* met Toorop en Thorn Prikker onder 'idealisme linéaire'; zij vertegenwoordigden een 'cubisme du Nord'.[954] Het verband tussen de artistieke uitgangspunten van het kubisme en Van Konijnenburgs beeldopbouw was al eerder gelegd, in 1913 bijvoorbeeld, was later nog eens ter sprake gebracht, ook in verband met *Overgave*, maar had zich niet doorgezet, vermoedelijk omdat Van Konijnenburg elke associatie daarmee zelf van de hand zal hebben gewezen. In hetzelfde jaar schaarde Jan Engelman hem in zijn *Nieuwe schilderkunst in Holland* samen met Derkinderen, Toorop, Thorn Prikker en Roland Holst onder 'monumentaliteit' in de ruime betekenis van het begrip.[955] Jos de Gruyter, die in 1935 in zijn *Wezen en ontwikkeling der Europeesche schilderkunst na 1850* voor een internationaal perspectief had gekozen, plaatste hem onder de noemer 'symbolisme en traditionalisme' op één lijn met Derkinderen, Toorop, Thorn Prikker, Roland Holst en Karel de Nerée tot Babberich.[956]

In de eerste editie uit 1936 van *Kunstgeschiedenis der Nederlanden: samenvattende kunstgeschiedenis van Nederland en Vlaanderen van begin tot heden* onder redactie van Hendrik Enno van Gelder zette de tendens om Van Konijnenburg met Derkinderen, Toorop, Roland Holst en Thorn Prikker te verbinden zich voort. Deze 'eerste poging om een populaire Nederlandsche kunstgeschiedenis samen te stellen', zoals Van Gelder het in het voorwoord noemde, beoogde een stand van zaken van de classificatie en kwalificatie van de kunst van de Lage Landen te geven. Omdat er na 1936 drie gereviseerde herdrukken van deze kunstgeschiedenis verschenen, werpt zij licht op het verloop van de Van Konijnenburg-waardering.[957]

In de eerste editie waren drie bijdragen gewijd aan de moderne beeldende kunst. Gerard Brom schreef over 'De Haagse School', Bram Hammacher over 'Het voorspel der twintigste eeuw' en Gerard Knuttel over de 'Schilderkunst der twintigste eeuw'. Van Konijnenburg viel buiten het perspectief van Brom. Hammacher rekende hem tot de markante figuren 'elk voor zich van belangrijke afmetingen' die hij omstreeks 1900 onderscheidde en plaatste hem in die categorie op één lijn met Breitner, Verster, Van Gogh in zijn Brabantse tijd, Derkinderen, Roland Holst, Thorn Prikker, Toorop en de beeldhouwer Joseph Mendes da Costa.[958] Hij verbond Van Konijnenburg samen met Toorop en Thorn Prikker met de monumentalen, Derkinderen en Roland Holst, waarbij dit begrip, net als bij de samenstelling van de *Tentoonstelling van Hedendaagsche Monumentale Kunst* in het Stedelijk Museum in 1935, ruim werd opgevat en niet beperkt werd tot gebonden kunst aan en voor gebouwen.

---

[953] Huebner 1921b, 41.

[954] Fierens 1933, 13.

[955] Engelman 1933, 11.

[956] De Gruyter 1935, 140.

[957] De edities van 1946 en 1955 stonden nog onder redactie van Van Gelder, de laatste uit 1965 onder die van J. Duverger, Cees Peeters en Charles Wentinck, waarbij de laatste de schilderkunst van de twintigste eeuw voor zijn rekening nam.

[958] Hammacher 1936, 478.

In zijn typering van Van Konijnenburg sloot Hammacher aan bij de in de loop der jaren gerijpte clichés rond diens kunstenaarschap. Hij presenteerde hem als tegenhanger van Toorop, de levensgenieter. Van Konijnenburg was de asceet: 'Van Konijnenburg heeft echter de ascetische teruggetrokkenheid. Er is overleg, terughouding; er is hoogheid van geest. Konijnenburg ten opzichte van Toorop: aristocratische teruggetrokkenheid en beperking tegenover patriarchale gemeenzaamheid.'[959] Hammacher wees bovendien op de invloed van de grote meesters van de Italiaanse renaissance.[960] Zijn bijdrage werd geïllustreerd door een afbeelding van 'De Mensch gevangen in de Stof', *Water* uit de collectie van Koos Ligtenberg (cat. 118). In de edities van 1946 en 1955 werd Hammachers bijdrage ongewijzigd overgenomen.

Knuttel plaatste hem in zijn overzicht van de twintigste eeuw met Toorop, Thorn Prikker en Roland Holst onder de noemer 'lineair gerichte "monumentalen"'.[961] Punt van overeenkomst was dat de lijn een constructieve functie heeft in de compositie. Voor Knuttel was dat aanleiding om hen in verband te brengen met het modernisme: Thorn Prikker vanwege de autonomie van lijnenspel en kleurvlakken met de abstracte kunst; Toorop vanwege zijn beeldopbouw met het kubisme; Roland Holst en Van Konijnenburg omdat zij vorm gaven aan de Idee op een geometrische basis meer in het algemeen met het modernisme. Knuttel zou in 1941 bij de presentatie van *Overgave* als aanwinst voor de collectie van het museum wijzen op de verwantschap tussen dit werk en het kubisme vanwege de mathematische grondslagen waarop zowel een kubistische compositie als *Overgave* berustte.[962] In 1946, in de tweede editie van *Kunstgeschiedenis der Nederlanden,* bracht hij nogmaals Van Konijnenburg in verband met het modernisme, nu door de geometrische grondslagen van diens composities te vergelijken met de experimenten van zowel het kubisme als van de abstracte kunst.[963] In 1955 kon Knuttel, ingehaald door de contemporaine kunstgeschiedschrijving, alleen nog maar constateren dat Van Konijnenburg, Thorn Prikker en Roland Holst voor de jongere generatie kunstenaars nauwelijks meer betekenis hadden.[964]

Degenen die Van Konijnenburg in deze overzichtswerken in de regel omringen, waren in de tweede helft van de jaren dertig teruggebracht tot vier personen: de oudere Toorop en Derkinderen en zijn leeftijdgenoten Thorn Prikker en Roland Holst, kunstenaars die hun wortels hebben in de negentiende eeuw. Ook Kasper Niehaus zou Van Konijnenburg in 1942 in *Levende Nederlandsche kunst* onder 'Voorgaande meesters' in één adem noemen met Toorop, Derkinderen, Roland Holst, Thorn Prikker, Breitner en Van Gogh, waarbij hij de eerste drie en Van Konijnenburg met elkaar in verband bracht vanwege hun monumentale

[959] Ibidem, 495.

[960] Ibidem, 496.

[961] Knuttel 1936, 533 en 534. In zijn eigen overzicht van de Nederlandse schilderkunst, dat eindigde met Van Gogh, *De Nederlandsche schilderkunst van Van Eyck tot Van Gogh* uit 1938, deelde Knuttel Van Konijnenburg net als in zijn openbare les in 1926 in onder de vierde golf classicisme: na het zestiende- en het zeventiende-eeuwse academisme en het Franse classicisme van omstreeks 1800, Knuttel 1938, 489. Dit herhaalde hij in de tweede herziene editie van 1950, Knuttel 1950, 516. Hij beperkte de term tot de monumentale kunst van Derkinderen, Toorop, Thorn Prikker en Roland Holst.

[962] Knuttel 1941b.

[963] 'Zoowel de experimenten van het Cubisme als die van de abstracte kunst vindt men hierin terug – maar niet meer als experiment-om-het experiment-zelf, maar als toepassingen in een hooger geestelijk verband. Steeds is in dit werk naar een zuiver en harmonisch evenwicht gestreefd tusschen de organische factoren van het kunstwerk – in de eerste plaats de ten grondslag liggende geometrische compositie – en de beeldende factoren voor de voorstelling.'; Knuttel 1946b, 787.

[964] Knuttel 1955, 481-482.

werken.[965] Op basis van zijn vrije werk presenteerde Niehaus Van Konijnenburg als de eerste schilder, die de esthetische meetkunde toepaste op de schilderkunst, de eerste die vanuit wetenschappelijke grondslagen de lineaire structuur van een schilderij opbouwde en derhalve een voorganger kunstenaars die 'hun schildersdrift disciplineeren' en hun composities 'construeeren'.[966]

Over het algemeen werd het werk van Van Konijnenburg in de vooroorlogse overzichten bestempeld met monumentaal, in de ruime betekenis van het woord, waarbij de geometrische grondslag als kenmerkend voor zijn werk werd beschouwd – een kenmerk dat het tevens, althans in de ogen van Knuttel en Niehaus – verbond met de modernistische ontwikkelingen op kunstgebied.

In 1965 zou in de laatste editie van de *Kunstgeschiedenis der Nederlanden* Van Konijnenburg alleen nog worden vermeld met betrekking tot zijn monumentale glas-in-loodramen, zijn drogenaalden en zijn illustraties, kortom, de marges van zijn oeuvre.[967] Charles Wentinck, die het hoofdstuk over 'De Nederlandse schilderkunst in de twintigste eeuw' voor zijn rekening had genomen, noemde Derkinderen, Toorop, Roland Holst en Thorn Prikker, maar ging aan Van Konijnenburg geheel en al voorbij.[968] Anderen hadden zich aangediend om gewaardeerd te worden als wegwijzers van de ontwikkeling van de moderne Nederlandse kunst en als representanten daarvan.

'The most monumental of contemporary enterprises'

In 1939 kregen de 'ultra-modernen' die rol voor het eerst toebedeeld in een officiële presentatie van de nationale kunst op de *New York World Fair*. Omdat de inrichting van het Nederlands paviljoen in de eerste plaats een economische en niet een artistieke stand van zaken zou presenteren, was de Tentoonstellingsraad buitenspel gezet bij de selectie van de inzendingen.[969] Binnenhuisarchitect en meubelontwerper Paul Bromberg, schilder en architect Herman Rosse en etaleur H.C. Pieck tekenden voor de inrichting van het Nederlandse paviljoen. Voor de wanddecoraties had men onder anderen Huib Luns, Jan Hendrik Jurres, Rie Cramer, Arie Luyt en Willem van den Berg weten in te schakelen, ondanks het door de Tentoonstellingsraad uitgevaardigde verbod tot deelname voor de leden van bij haar aangesloten verenigingen.[970] Of zij hadden het verbod naast zich neergelegd of zij opereerden onafhankelijk van de bij de raad aangesloten verenigingen.

De kunsten waren buitengewoon bescheiden vertegenwoordigd: in een door Herman Rosse ontworpen vitrine was een 'miniature survey of the arts' te zien, met exempla van alle disciplines en genres en van alle tijden [261]. De vaderlandse schilderkunst werd getoond in drie boven elkaar geplaatste tentoonstellingszaaltjes. Willem E. Roelofs jr., de broer van Albert Roelofs, en Vilmos Huszár waren uitgenodigd om deze te vullen met voorbeelden van de twee voornaamste scholen, de schilders uit de Gouden Eeuw en hun Haagse erfgenamen, en de contemporaine kunst [262].

---

[965] Niehaus 1942, 11, 169.

[966] Niehaus 1942, 18-20; zie ook Niehaus 1925b, 83.

[967] Van der Boom 1965, 2022 en 2024, noemt Van Konijnenburgs ramen voor de Nieuwe Kerk in Delft: '*het Wilhelminaraam*, dat zonder twijfel kwaliteiten (vooral coloristische) bezit, doch dogmatisch in de compositie is' (p. 2022); K.G. Boon 1965, 2110 en 2162, noemt zijn drogenaalden: 'Als minnaar van snijdend scherpe lijnen was het niet te verwonderen dat hij de drogenaaldtechniek koos. Na een dertien-tal proeven liet hij andere pogingen na, daar zelfs de droge naald niet aan zijn intenties bantwoordde' (p. 2110). Rini Dippel neemt Van Konijnenburgs illustraties op in haar korte opsomming van voorbeelden van gebruiksgrafiek rond 1900, Dippel 1965, 2162.

[968] Wentinck 1965, passim.

[969] Van Thoor 1998, 145-147.

[970] Ibidem, 151.

In een door Roelofs ingerichte zaal van het Mauritshuis werd de Nederlandse zeventiende eeuw in beeld gebracht in door hem geschilderde miniatuurtjes van hoogtepunten uit de collectie van het museum. Daarboven hingen in een model van een zaal van Pulchri Studio meesterwerken van de Haagse School, eveneens door Roelofs geschilderde miniatuurtjes naar onder anderen Mesdag, Israëls en vermoedelijk ook zijn eigen vader Willem Roelofs. De eigentijdse schilderschool werd vertegenwoordigd met een door Huszár ingericht tentoonstellingszaaltje met werk van 'the original group of painters calling themselves "De Styl", the works of whom may be seen from time to time in the museum of modern art in New York'.[971] Hierbij werd gerefereerd aan de tentoonstelling *Cubism and Abstract Art*, die in 1936 in het Museum of Modern Art was gehouden. Directeur Alfred Barr had bij die gelegenheid zijn C*hart of Modern Art* samengesteld. Deze zou voor de generatie naoorlogse museumdirecteuren in hoge mate het beeld bepalen van de ontwikkeling van de moderne kunst en een stempel drukken op hun tentoonstellings- en aankoopbeleid.

Van Konijnenburg was opgenomen in het onderdeel van het 'miniature survey' dat de samenwerking tussen de architectuur en de monumentale kunst moest visualiseren. Te zien was een in glas-in-lood uitgevoerde referentie naar zijn ramen voor de Nieuwe Kerk in Delft.[972]

'Ja je wordt algemeen als een van de eersten in den lande geëerd en terecht'

Het jaar daarvoor, in 1938, was voor het eerst weer op grote schaal werk van Van Konijnenburg tentoon gesteld geweest. Ter gelegenheid van zijn zeventigste verjaardag waren er allerlei feestelijkheden in gang gezet. Op de receptie die op de dag van zijn verjaardag in Pulchri Studio werd gehouden, werd hij benoemd tot commandeur in de orde van Oranje Nassau. Van de genodigden waren er velen die, soms in andere functies, in 1928 bij zijn zestigste verjaardag ook acte de présence hadden gegeven. Onder de aanwezigen waren P. Visser, hoofd van de afdeling Kunsten en Wetenschappen van het ministerie van OK&W, met wie Van Konijnenburg te maken had met zijn opdracht voor de Utrechtse Universiteit, minister van Buitenlandse Zaken J.A.N. Patijn, kamerheer van de koningin Ph.J. graaf van Zuylen van Nyevelt, directeur van het kabinet van de koningin jhr. G.C.W. van Tets van Goudriaan, burgemeester van Den Haag S.J.R. de Monchy, namens de Haagsche Kunstkring Hein von Essen, Henri van der Stok en Ru Paré, van het Gemeentemuseum Van Gelder en Knuttel, namens Arti et Amicitiae Jan Hendrik Jurres en Arnout Colnot, de directeur van de Haagse Academie van Beeldende Kunsten J.H. Plantenga, de voorzitter van de VANK en opdrachtgever voor de zomerzegels Jean François van Royen, de burgemeester van Enschede Edo Bergsma, de schilders Hendrik Wolter, Antoon Molkenboer, Ype Wenning, Simon Moulijn, Herman Mees, Willem Roelofsz jr., Jan Franken Pzn. en Willem van den Berg, de beeldhouwers Hendrik van den Eijnde, Hildo Krop en Joop van Lunteren, de musici C.D. Oberstadt en Bart Verhallen, de

[971] Rosse 1939, 66. Van de schilderijen die waren opgenomen – Van Doesburgs *Compositie X* uit 1918 (particuliere collectie, Bazel), Van der Lecks *Bak met appelen* uit 1921 (Centraal Museum, Utrecht), Mondriaans *Compositie in lijn* uit 1916-1917 (Kröller-Müller Museum, Otterlo) – schilderde Huszár alleen zijn eigen werk *Danspaar* uit 1938-1939 (Gemeentemuseum Den Haag) in het klein na. Voor de werken van de anderen had hij waarschijnlijk foto's gebruikt.

[972] 'Willem van Konijnenburg's designs for the windows in this church are the most monumental of contemporary enterprises in this technique, containing some eleven windows.'; Ibidem, 67.

kunstnijveraar Jaap Gidding en de restauratiearchitect en voorzitter van de BNA Herman van der Kloot Meyburg.[973]

Willy Sluiter, voorzitter van Pulchri Studio en oude vriend van Van Konijnenburg, roemde in zijn toespraak de positie die Van Konijnenburg in de kunstwereld innam: 'Ja je wordt algemeen als een van de eersten in den lande geëerd en terecht, want er zijn er al heel weinigen die met je gelijk gesteld kunnen worden. De groote opkomst ook van officieele zijde bewijst hoezeer je bijzonder talent algemeen wordt erkend, welk een uitverkoren positie je inneemt onder je collega's.'[974] De Monchy zette in zijn toespraak Van Konijnenburgs bekendheid in de Verenigde Staten zwaar aan onder verwijzing naar een bezoek dat hij kort daarvoor met een Amerikaan aan het Gemeentemuseum had gebracht. Bij het zien van een werk van de jubilaris had deze uitgeroepen: 'That must be Van Konijnenburg'.[975] 'Het beste bewijs, hoe bekend in de U.S.A. zijn werk is', concludeerde De Monchy weinig overtuigend, als men bedenkt dat Van Konijnenburg alleen in 1930 in New York had geëxposeerd.[976]

Voor de gelegenheid waren in Pulchri gedurende korte tijd tekeningen uit de verzameling van Jo Limburg te zien. Van Konijnenburg legde zijn critici bij voorbaat het zwijgen op. De tentoonstelling werd op zijn verzoek niet besproken.[977] In maart volgde een *Eere-tentoonstelling W.A. van Konijnenburg* in de Haagsche Kunstkring, waar ontwerptekeningen van de ramen van de Nieuwe Kerk in Delft te zien waren. In zijn openingsrede riep Van Gelder de tentoonstellingen bij Van Konijnenburgs zestigste verjaardag in herinnering en sprak zijn bewondering uit voor het vervolg dat het oeuvre in de tien tussenliggende jaren had gekregen. Van Gelder presenteerde de monumentale opdrachten als een logische stap in de richting die Van Konijnenburg met zijn vrije werk was ingeslagen.[978] In juni werden de feestelijkheden afgesloten met een overzicht van zijn werk te zien op een 'eere-tentoonstelling' bij Pulchri..[979] Het klapstuk was de eindelijk voltooide *Triomf van Sint Thomas van Aquino*.

DE OORLOGSJAREN

Het uitbreken van de Tweede Wereldoorlog en de Duitse bezetting vroegen van Van Konijnenburg, zoals van elke Nederlander, een standpuntbepaling. Hij probeerde, zoals hij

---

[973] [Anon.], 'Willem A. van Konijnenburg. Receptie in Pulchri Studio', *Het Vaderland* 11 februari 1938; [Anon.], 'Receptie W.A. van Konijnenburg', *Het Vaderland* 12 februari 1938; [Anon], 'Van Konijnenburg 70 jaar. De jubilaris gehuldigd', 12 februari 1938, herkomst onbekend, CBG, Dossier van Konijnenburg (I, II).

[974] [Anon.], 'Willem A. van Konijnenburg. Receptie in Pulchri Studio', *Het Vaderland* 11 februari 1938.

[975] [Anon], 'Van Konijnenburg 70 jaar. De jubilaris gehuldigd', 12 februari 1938, herkomst onbekend, CBG, Dossier van Konijnenburg (I, II).

[976] *Exhibition of Pictures by Willem A. van Konijnenburg*, New York (Montross Gallery) 27 januari-22 februari 1930

[977] [Anon.], 'W.A. van Konijnenburg 70 jaar', *Het Vaderland* 8 februari 1938: 'In Pulchri Studio wordt tot 10 Februari een tentoonstelling gehouden van schetsen door W.A. van Konijnenburg uit de collectie Limburg alhier. [...] Een onzer medewerkers, die in Pulchri was om over dit werk te schrijven, kreeg echter van den kunstenaar het dringend verzoek dit na te laten, waaraan wij meenden te moeten voldoen.'; Het *Algemeen Handelsblad* (9 februari 1938) meldde in een korte mededeling 'Teekeningen van Van Konijnenburg': 'Ter gelegenheid van Van Konijnenburg's zeventigsten verjaardag is er in "Pulchri" gedurende zeer korten tijd een tentoonstelling ingericht van teekeningen van zijn hand uit de verzameling Limburg. Op verzoek van den schilder onthouden wij ons van eigenlijke bespreking [...]. De tentoonstelling blijft nog maar twee dagen open.'

[978] [Anon.], 'Eeretentoonstelling Willem van Konijnenburg', *Het Vaderland* 27 maart 1928.

[979] Voor deze tentoonstelling bracht Van Konijnenburg – overwegend ouder – werk uit particuliere collecties bijeen, voor de tentoongestelde werken zie Engelman 1938; De Gruyter 1938; [Anon.], W.A. van Konijnenburg', 18 juni 1938, herkomst onbekend, CBG, Dossier van Konijnenburg (I, II).

gewoon was, ook deze gebeurtenis veralgemenend in groot verband te bezien: ‘Het gebeuren in de wereld is altijd in mijn volle aandacht geweest, het is betrokken in mijne opvattingen & ideeën & mogelijkheden van het leven. Er is thans geen verschil met hetgeen de wereld altijd geweest is & altijd blijven zal. De mensch in zijn betrekkelijkheid maakt altijd fouten. Hij is in staat om lang de slechte gevolgen daarvan te beheerschen & te keeren maar eindelijk stapelen zij zich op tot vulkanen van vuur en moord.’[980] Van Konijnenburg stelde zich, net als voorheen, op het standpunt dat een kunstenaar zich buiten de politiek moest houden.[981]

Hij probeerde zijn bezigheden te continueren voor zover hij daar zeggenschap over had. Zo bleef hij in 1940 en 1942 lid van de jury van respectievelijk de Prix de Rome Monumentale en Versierende Schilderkunst en de Prix de Rome Vrije Schilderkunst, ook nadat was bepaald dat prijzen en beurzen niet aan joden mochten worden verleend.[982] Zijn lidmaatschap van de Rijkscommissie van advies voor opdrachten aan beeldende kunstenaars, waarin hij met onder anderen Jan Kalf van het Rijksbureau voor de Monumentenzorg en de kunstenaars Matthieu Wiegman, Hildo Krop en W.F. Gouwe zitting had, werd met ingang van 24 maart 1942 opgezegd door Tobie Goedewaagen, secretaris-generaal van het Departement van Volksvoorlichting en Kunsten.[983]

In zijn atelier werkte Van Konijnenburg stug door: hij voltooide zijn postuum portret van Frits Kok (cat. 268). Bovendien maakte hij piëta’s op bestelling. Een geschilderde had hij in 1942 voor W.G.F. Jongejan gemaakt [264]; een getekende versie had hij onderhanden toen hij stierf [265].[984] Uit een studie voor een piëta blijkt dat Van Konijnenburg zijn uitgangspunten trouw was gebleven, ook al was zijn hand minder vast [266]. De onderliggende mathematische figuur van wat zijn laatste werk zou blijken te zijn, gebaseerd op de tienhoek, had hij opgenomen als illustratie in *De aesthetische idee* en had hij in 1917 als stramien gebruikt voor de compositie van *Dans der jonkheid* [52 en 53].

In 1942 voor de keus gesteld wel of niet lid te worden van de Nederlandsche Kultuurkamer, koos Van Konijnenburg ervoor zich aan te melden.[985] Ook Boutens besloot daartoe. ‘Het waren beiden fragiele mensen, die oppositie tegen de cultuurkamer niet aandurfden’, verklaarde De Moor in zijn herinneringen.[986] In de jaren na de Tweede Wereldoorlog werd Van Konijnenburgs lidmaatschap van de Kultuurkamer net als dat van andere kunstenaars geïnterpreteerd als een uitgesproken politiek statement en als zodanig veroordeeld. Het is de vraag of dit helemaal terecht is. De ideeën die ten grondslag lagen aan het oprichten van de Kultuurkamer, een nieuw gilde waarbinnen de kunstenaar niet langer zijn eigen weg zou gaan, maar in geregulierd verband volksverheffende kunst moest maken, stonden haaks op het kunstenaarschap zoals Van Konijnenburg dat voor ogen

---

[980] W. van Konijnenburg aan J. Briedé, 5 juni 1940, brieven W. van Konijnenburg, nr. 46a, Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet.

[981] Zie een niet gedateerde conceptbrief van W. van Konijnenburg aan mevrouw Koolen, RKD, Archief Willem A. van Konijnenburg: ‘Een kunstenaar moet zich buiten de politiek houden. Ik heb mij nooit met politiek bemoeid en zal dat ook nooit doen. Dat is de kracht van den kunstenaar. De persoonlijkheid is het middel van connexie met de buitenwereld, en tevens het eenige waarmee de buitenwereld geneigd is om rekening mee te houden, en ook zal houden omdat de kunstenaar niet anders kan zijn dan zijn persoonlijkheid.’

[982] Zie het afschrift van een brief van de secretaris generaal van het Departement van Opvoeding, Wetenschap en Cultuurbescherming aan de Commissie van Toezicht op de Rijksakademie van Beeldende Kunsten, 24 maart 1941, Rijksarchief in Noord-Holland, Haarlem, Archief RABK, toegangsnr. 90, inv.nr. 585.

[983] Beschikking van het Departement van Volksvoorlichting en Kunsten, nr. 354/1942, NA, Archief van het Ministerie van Onderwijs, Kunsten en Wetenschappen, KTV, inv.nr. 2535.

[984] De datering van de laatste is niet geheel betrouwbaar; zij is in een onbekend handschrift aangebracht.

[985] Zie voor de aanmeldingsprocedure bij de Nederlandsche Kultuurkamer Kuyvenhoven 2001, 52-53.

[986] De Moor 1994, 121; zie verder Mulder 1978, 74, 228 en 234.

stond.[987] Bovendien was Van Konijnenburg niet de persoon om zich actief achter de denkbeelden van anderen te scharen, zeker niet onder dwang in georganiseerd groepsverband. Sommige Nederlanders, ook in de kunstwereld, stonden nogal naïef tegenover de politiek van de nazi's. Zo stelde Van Gelder, zich van geen kwaad bewust, de leden van de Commissie van Advies voor in de vergadering van 22 mei 1939 hem volmacht te geven iets te kopen op de *Entartete Kunst*-veiling die op 30 juni 1939 in Luzern werd gehouden.[988] Pulchri Studio had zich in februari 1942 als vereniging bij de Kultuurkamer aangemeld, volgens Van Gelder, in een vergoelijking achteraf, door onnozelheid van het bestuurslid Henri van der Stok, maar opportunisme is waarschijnlijker.[989] Arti et Amicitiae, St. Lucas, de Onafhankelijken, De Hollandsche Kunstkring en een kleinere vereniging als De Brug deden hetzelfde.[990]

Hoewel een enkel artikel in *De Schouw*, het blad van de Kultuurkamer, de indruk zou kunnen wekken dat Van Konijnenburg een door het Departement van Voorlichting en Kunsten (DVK) gekoesterde kunstenaar was die zich dat graag liet welgevallen, blijkt dat niet uit de bekende feiten. Eerder het tegendeel: volgens Netty van Konijnenburg had haar man een van de hoofdfiguren van de cultuurpolitiek van de nazi's, de Larense portret- en stillevenschilder Ed Gerdes, die hoofd van de afdeling Beeldende Kunst, Bouwkunst en Kunstnijverheid van het DVK was, tijdens een bezoek aan zijn atelier willens en wetens voor het hoofd gestoten. Toonaangevende kunstenaars werden persoonlijk benaderd met het verzoek zich aan te sluiten bij de Kultuurkamer. Nadat Gerdes met enkele andere leden drie kwartier lang op zijn lidmaatschap had aangedrongen, wees Van Konijnenburg Gerdes met zijn penseel, dat hij tijdens Gerdes' monoloog niet had neergelegd, over zijn schouder de deur met de woorden: 'u wilt nu wel weggaan, ik heb geen tijd meer voor u, want ik moet werken'.[991] Gerdes was niet gecharmeerd van Van Konijnenburgs werk. Tijdens de eerste vergadering van de Commissie van Advies voor de kunstzaken van de gemeente Den Haag op 14 januari 1943 wees hij het voorstel af Van Konijnenburg een opdracht te geven voor een wandtapijt met de woorden dat hij 'voor dezen tijd wel wat te weinig "germaansch" [was], te veel renaissancistisch-hellenistisch'.[992] De afdeling Schilderkunst van deze commissie werd bemand door Gerdes zelf, de schilders Jan Bakker en Louis Bron, en Dirk Balfoort, die het directoraat van het Gemeentemuseum waarnam, nadat Gerard Knuttel op 4 mei 1942 door de Duitsers was gevangen genomen en geïnterneerd was in kamp St. Michielsgestel. De opvatting dat Van Konijnenburgs werk niet 'de nieuwe Germaansche stijl' belichaamde, werd gedeeld door anderen binnen de Kultuurkamer.[993] Wel zag men het als Van Konijnenburgs verdienste dat hij door zijn nadruk op de vaste bouw van de compositie veel jonge kunstenaars voor ontaarding had behoed.[994] Toen de Commissie van Advies voor de kunstzaken van de gemeente Den Haag na de onverwachte dood van Van Konijnenburg werd gevraagd ter compensatie van de kort voor zijn dood verleende

---

[987] Voor de doelstelling van de Kultuurkamer zie *Waarom een Nederlandsche Kultuurkamer? Een algemeene toelichting* (Uitgave 1 van de afd. Voorlichting der Nederlandsche Kultuurkamer), Den Haag z.j., [6-7].

[988] Notulen van de Commissie van Advies voor den Dienst voor Kunsten en Wetenschappen, 22 mei 1939, GA Den Haag, Archief DSK, toegangsnr. 515, inv.nr. 3. Of Van Gelder de veiling heeft bijgewoond is mij niet bekend.

[989] Van Gelder 1947a, 79-80.

[990] Mulder 1978, 230.

[991] Netty Van Konijnenburg vertelde dit aan Victor van Vriesland, Van Vriesland 1947, 94.

[992] Notulen van de Commissie van Advies voor de kunstzaken, 9 februari 1943, GA Den Haag, archief DSK, toegangsnr. 151, inv.nr. 4.

[993] Rijff 1943, 68.

[994] Ibidem.

opdracht voor een schilderij voor de gemeente Den Haag[995] een werk uit diens nalatenschap te kopen, ging Gerdes hier niet op in met de mededeling dat hij bij zijn bezoek aan het atelier van Van Konijnenburg niet veel interessants had aangetroffen.[996]

Tijdens de oorlog kreeg Van Konijnenburg als kunstenaar twee gevoelige klappen te verwerken. De collectie Van Kooten Kok dreigde uiteen te vallen. Kok was in september 1936 overleden;[997] zijn echtgenote Addy van Kooten Kok-Munters in april 1939. Frits Van Kooten Kok jr., die het overgrote deel van de werken onder dreiging van het oorlogsgeweld, in bewaring had gegeven bij het Gemeentemuseum,[998] begon uit geldnood met de verkoop van werk.[999] Hiermee werd de hoop de bodem ingeslagen dat de collectie bijeen zou blijven. In 1941 verkocht Van Kooten Kok *Overgave* aan de Vereeniging van Haagsche Museumvrienden, die het schonk aan het Gemeentemuseum. Ook liet hij in 1942 vijf werken veilen, onder meer *Kraanvogels* en *Witte kraanvogels*, die eveneens voor het Gemeentemuseum werden verworven.[1000] In totaal verkocht hij tijdens de oorlog en daarna zo'n 75 werken aan Gijsbertus Oudshoorn. Oudshoorn was kassier en procuratiehouder van de Rotterdamsche Bank in Den Haag, waarmee Van Kooten Kok jr. zaken deed. Later zou hij kunstkritieken schrijven voor *Het Parool*. Oudshoorn aasde al langer op werk van Van Konijnenburg. Hij bewonderde zijn werk en had omstreeks 1925 contact met hem gezocht. In zijn huis op Beukplein 21 in Den Haag bouwde hij gestaag een interessante verzameling op van internationale meesters, variërend van Odilon Redon tot Foujita, en daarnaast niet-westerse kunst.[1001] In de loop der jaren wist hij circa 130 werken van Van Konijnenburg te bemachtigen.[1002] De restanten van de collectie Van Kooten Kok die nog in

---

[995] Van Konijnenburg maakte in een brief aan Johan Briedé van 2 februari 1943 melding van deze opdracht: 'De gemeente 's-Gravenhage heeft mij aangezocht een schilderij te maken. Een opdracht in den vollen zin; ik hoop dat 't dit mag zijn. In elk geval ik ben bezig aan een werk.', Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet. In de notulen van de Commisie van Advies voor de kunstzaken van 9 februari wordt eveneens verwezen naar de opdracht voor een schilderij , GA Den Haag, archief DSK, toegangsnr. 515, inv.nr. 4.

[996] 'De heer Gerdes zegt het atelier van den schilder bezocht te hebben en daar bovendien niet veel te hebben aangetroffen dat de moeite waard was.'; Notulen van de Commissie van Advies voor de kunstzaken, 31 mei 1943, GA Den Haag, archief DSK, toegangsnr. 151, inv.nr. 4.

[997] Zie *Het Vaderland* van 2 september 1936 voor het bericht van het overlijden van G.F.H. van Kooten Kok.

[998] G.F.H. van Kooten Kok jr. aan H.E. van Gelder 14 februari 1940: 'Hierbij zend ik u thans de lijst der werken van W.A. van Konynenburg toe, welke zich thans in de kelders van 't Gemeente Museum bevinden.', GA Den Haag, archief DSK, toegangsnummer. 515, inv.nr. 110. Het betreft een lijst van 90 werken.

[999] Dat Frits van Kooten Kok jr. uit geldnood verkocht, werd opgemerkt door S.H. Oudshoorn-Spaan, zie M. Kluyver-Cluysenaer, 'Memo. De geschiedenis van de collectie Gijsbertus Oudshoorn n.a.v. een gesprek met mevrouw S.H. Oudshoorn-Spaan op 15 october 1980', manuscript, particulier bezit. Van Kooten Kok verkocht uit de bewaargeving van de collectie in het Gemeentemuseum aan Oudshoorn, zie voor de stukken hieromtrent GA Den Haag, DSK, toegangsnr. 151, inv.nr. 110.

[1000] Veiling Venduehuis der Notarissen, Den Haag, 14 april 1942, in de zalen van Pulchri Studio; [Anon.], 'Veilingen', *Het Vaderland* 8 april 1942; advertentie van de veling in *Het Vaderland* 9 april 1942; zie voor de resultaten [Anon.], 'Voorjaarsvelling in Pulchri. Gemeente Museum koopt Van Konijnenburgs Kraanvogels, *Het Vaderland* 14 april 1942; W. Jos de Gruyter, 'Nieuwe opstelling van de afdeeling Moderne Kunst in het Gemeentemuseum', *Het Vaderland* 22 april 1942.

[1001] Zie voor de collectie Oudshoorn De Gruyter 1949, passim.

[1002] De collectie niet-westerse kunst werd na de dood van G. Oudshoorn van zijn weduwe gekocht door het Tropenmuseum in Amsterdam, zie M. Kluyver-Cluysenaer, 'Memo. De geschiedenis van de collectie Gijsbertus Oudshoorn n.a.v. een gesprek met mevrouw S.H. Oudshoorn-Spaan op 15 october 1980', manuscript, particulier bezit. De Van Konijnenburg-collectie werd deels verkocht aan mevrouw Tine Bottema en in 1974 deels geschonken aan de Stichting Schone Kunsten rond 1900 (SSK). Het restant werd in 1984 gelegateerd aan het Gemeentemuseum.

de familie waren gebleven, zouden in 1972 worden geschonken aan het Gemeentemuseum, dat daarmee de eigenaar werd van de belangrijkste Van Konijnenburg-collectie.

Een andere tegenvaller was het wegvallen van Van Konijnenburgs steun in het Gemeentemuseum. Van Gelder had op 27 maart 1941 afscheid genomen als directeur. Van Konijnenburg had hem als teken van zijn waardering een tekening van de heilige Michaël geschonken met het onderschift: 'aan den Geleerden Dr H.E. van Gelder aan hem die voor het goede strijdt, met het goede en schoone als wapens' [263]. Hiermee benadrukte hij de verwantschap in hun beider streven. Knuttel zou Van Gelder op 1 april opvolgen, maar zijn directoraat duurde slechts tot zijn gevangenneming door de Duitsers op 4 mei 1942 vanwege zijn gebrek aan medewerking met de bezetter.[1003]

Kort voor zijn gevangenneming gaf Knuttel nog op twee manieren uiting aan zijn waardering voor Van Konijnenburg. In juli en augustus 1941 organiseerde hij een overzicht van Van Konijnenburgs werk in het Gemeentemuseum ter gelegenheid van de schenking van *Overgave*. De tentoonstelling van 36 werken stamde uit eigen bezit en uit de collecties van Van Kooten Kok jr. en Oudshoorn. In hetzelfde jaar verscheen een monografie van Knuttel over Van Konijnenburg, de laatste grotere publicatie tijdens diens leven.[1004] Zoals Van Konijnenburg bij de eerste publicatie over hem in 1907 Plasschaert van informatie had voorzien om zo de beeldvorming van zijn kunstenaarschap te sturen, zo zou hij in 1941 Knuttel souffleren om de definitieve balans op te maken.[1005] Hij komt in deze publicatie naar voren als een standvastig man, die zijn leven lang aan hoogstaande esthetische en ethische principes heeft vastgehouden: 'In een leven van vakbeoefening en overpeinzing, wijsgeerig theoretische en practisch-technische studie, heeft hij zijn inzicht in de grondslagen van het scheppen van den kunstenaar bevestigd en de technische vrijheid verworven uit te drukken, wat als Idee in hem is gegroeid, op de wijze, die hij juist oordeelt. […] Heel zijn arbeidzaam leven staat, met religieuze overgave, in den dienst van de kunst. Zoo is hij de meest priesterlijke onder de kunstenaars […].'[1006] De illustraties werden vooral gekozen uit de collectie Van Kooten Kok; de bruikleen uit 1935 werd compleet afgebeeld.

In 1942 greep Van Konijnenburg nog eenmaal zelf de gelegenheid aan zijn opvattingen over het kunstenaarschap te spuien. In zijn bespreking van Niehaus' *Levende Nederlandsche kunst,* die hij op verzoek van de schrijver maakte, onderstreepte hij het plichtsbesef dat de roeping tot het kunstenaarschap met zich meebracht en het ascetisme van het kunstenaarsbestaan: 'Zijn natuurlijke gaven verplichten hem tot strenge eischen van een ascetisch ingesteld leven, tot een zelftucht, intenser naarmate het geopenbaarde met breeder en dieper zin tot het mysterie dwingt.'[1007]

Kort voor zijn dood werd in de publiciteit rond zijn 75ste verjaardag op 11 februari 1943 zijn belang nog eens bevestigd door Jos de Gruyter en Kasper Niehaus. De kritische geluiden waren met het overlijden van Plasschaert in mei 1941 verstomd. De Gruyter stelde dat hij 'een richting gevende gestalte' in het Nederlandse kunstleven was geweest: 'persoonlijkheid van gewicht, aan wien men vele werkstukken van grote luister dankt'.[1008]

[1003] Brongers 2001, 40-41.

[1004] Knuttel 1941a.

[1005] Twee kladversies van Van Konijnenburgs aantekeningen voor Gerard Knuttel zijn bewaard gebleven: MS Van Konijnenburg 9, ca. 1940. Ook spraken Van Konijnenburg en Knuttel elkaar geregeld, Knuttel 1941a, 60.

[1006] Knuttel 1941a, 1.

[1007] Van Konijnenburg 1942. Zie voor het manuscript van deze bespreking MS van Konijnenburg 11, 1942. Het eerste deel van het manuscript waar Van Konijnenburg een blik in de geschiedenis van de 'menschheid' werpt (pp. 1-8), is weggelaten in de gepubliceerde versie. De rest van het handschrift is ongewijzigd overgenomen (pp. 9-20).

[1008] De Gruyter 1943a.

Niehaus noemde hem ‘onze grootste levende schilder’: ‘Van Konijnenburg is onze grootste, maar niet onze meest Hollandsche schilder. Daarvoor is hij een wereldschilder!’.[1009]

Van Konijnenburg werd kort na zijn verjaardag ziek.[1010] Op zondag 28 februari om half drie, stierf hij omringd door zijn echtgenote Netty en zijn twee nichten Koosje van der Vegt en Jet Ligtenberg-Bernet Kempers.[1011] Hij werd op 4 maart begraven op Nieuw Eykenduynen.

Na zijn dood werd er onder zijn papieren een verzoek van hem gevonden om de eerste jaren na zijn dood geen tentoonstellingen van zijn werk te houden.[1012] Zijn nalatenschap is lange tijd onaangeroerd gebleven. Netty van Konijnenburg had de interieurs van het huis aan de Jan van Riebeekstraat en het atelier in het Hofje van Nieuwkoop bevroren ter nagedachtenis aan haar man. Om de herinnering levend te houden stelde zij de parterre van hun huis in de jaren vijftig als ‘Museum W.A. van Konijnenburg’ enkele uren per week open voor bezoekers.[1013] In zijn atelier liet zij alleen geïnteresseerden toe. Pas na haar dood in 1963 werd het ontruimd. Haar neef, de musicoloog Karel Bernet Kempers, droeg samen met Oudshoorn zorg voor de ruiming van huis en atelier.[1014] In de vaderlandse kunstgeschiedenis was Van Konijnenburg inmiddels uit het zicht verdwenen.

[1009] Niehaus 1943a.

[1010] Volgens S.H. Oudshoorn-Spaan is Van Konijnenburg gestorven aan acute leukemie, zie M. Kluyver-Cluysenaer, ‘Memo. De geschiedenis van de collectie Gijsbertus Oudshoorn n.a.v. een gesprek met mevrouw S.H. Oudshoorn-Spaan op 15 october 1980’, manuscript, particulier bezit.

[1011] Mondelinge mededeling van mw. E. van Wijgerden, voormalig huishoudster bij Emile van Konijnenburg, aan auteur, 18 januari 1990.

[1012] [Anon.], ‘Geen tentoonstelling van W.A. van Konijnenburg’, *Het Vaderland* 4 mei 1943. In latere versies van dit verhaal werd de termijn bepaald op 30 jaar: ‘Na zijn overlijden vond men een papier, waarop hij als zijn laatste wens te kennen gaf dat er de eerste dertig jaar na zijn dood geen tentoonstellingen van zijn werk gehouden mochten worden. Zelfs zijn eigen vrouw weet niet waarom hij deze bepaling maakte.’; Hoffman 1961, 31.

[1013] ‘W.A. VAN KONIJNENBURG, Museum W.A. van Konijnenburg, Jan van Riebeekstraat 18 Den Haag, te bezichtigen Woensdag 2 tot 3 uur.’, aankondiging, RKD, persdocumentatie Willem A. van Konijnenburg; Hoffman 1961, 32.

[1014] Dat Oudshoorn betrokken was bij de afwikkeling van de nalatenschap van Netty van Konijnenburg blijkt uit een brief van 11 november 1963 aan Joop Kronig over de werken uit diens bezit die zich bij Netty van Konijnenburg bevonden ten tijde van haar overlijden, nalatenschap J.O Kronig, particulier bezit.

Slotbeschouwing: kunstgeschiedenissen

'Om een zuiver oordeel over kunst te vellen moet men ieder kunstenaar beschouwen in 't tijdsgewricht waarin hij zijn rol speelde en zij die in zoo'n periode hun stempel zetten op de heele ontwikkeling, zijn genieën, wier kunst altijd hoog geschat zal worden, zelfs in dagen waarin de uiting van 't époque geheel anders zal zijn.'
P.C. de Moor 1893

In zijn eigen tijd gold Van Konijnenburg als een toonaangevende kunstenaar. In het interbellum was hij prominent aanwezig in het rijk geschakeerde landschap van de moderne kunst in Nederland, in de eerste plaats als beeldend kunstenaar, maar ook als spreker en publicist die met gezag zijn visie op kunst, op de positie van de beeldende kunst in verhouding tot de andere kunsten, op haar plaats in de samenleving uitdroeg, daarbij gesteund door een selecte groep critici, particuliere en institutionele verzamelaars, opdrachtgevers en bewonderaars. Vanaf 1907 tot 1928 zou Van Konijnenburg, eerst met grote tussenpozen en vanaf 1917 vaker, werken tentoon stellen in de kunsthandel, bij kunstenaarsverenigingen en een enkele keer in een museum. Dankzij Plasschaert was er kunstkritische consensus bereikt over de kwaliteit van Van Konijnenburgs werk, verwoord in een stereotiepe taal. Aan de 'conditions of success' van Bowness' was voldaan.

Via Plasschaert kon Van Konijnenburg de beeldvorming rond zijn werk en zijn persoon in belangrijke mate zelf sturen. Steeds weer werd hij gepresenteerd als voortzetter van de traditie van de grootmeesters van de schilderkunst, in het bijzonder die van de Italiaanse renaissance. Hij werd regelmatig met Leonardo da Vinci vergeleken. Zijn bewonderaars zagen hem zoals hij zelf de kunstenaar zag: als een geestelijk leider. Het kunstenaarschap was een roeping, het kunstenaarsbestaan een leven van ascese en zelftucht. Dat was het beeld dat hij zelf propageerde, en zo werd hij over het algemeen ook gezien. Daar zorgden na Plasschaert in de jaren twintig en dertig onder anderen Bram Hammacher en Kasper Niehaus wel voor. Er waren inmiddels al wel enkele kleine barsten verschenen in die granieten reputatie, toen in de tweede helft van de jaren twintig het nieuwe werk door enkele critici, onder wie Plasschaert, als verstard werd ervaren, een product van geestelijke hoogmoed. Het beeld wankelde, maar Van Konijnenburg bleef overeind. Hij stelde alleen minder in eigen land tentoon dan voorheen.

Het werk van Van Konijnenburg maakte deel uit van de canon van de Nederlandse moderne kunst. In contemporaine overzichtswerken werd hij op één lijn gesteld met Jan Toorop, Johan Thorn Prikker, Antoon Derkinderen en Richard Roland Holst, kunstenaars wier reputatie inmiddels onomstreden was. Samen met onder anderen Toorop en de jongere Jan Sluijters en Leo Gestel vertegenwoordigde Van Konijnenburg de Nederlandse moderne kunst op vele officiële tentoonstellingen in het buitenland. Omdat hij zelf geregeld deel uitmaakte van de selectiecommissies van deze tentoonstellingen kon hij zijn deelname aan deze tentoonstellingen veilig stellen en zelf bepalen wat er van hem getoond werd. In de presentaties van de vaste collectie van het Haags Gemeentemuseum en het Stedelijk Museum was hij dankzij de welwillende belangstelling van Hendrik Enno van Gelder en Gerard Knuttel, respectievelijk Cornelis Baard en David Röell in de jaren dertig te zien met zijn beste werk. De opdracht voor een monumentaal kunstwerk voor de hal van de nieuwbouw voor de Haagse collecties [258] was een bevestiging van de centrale rol die Van Gelder en Knuttel aan hem toekenden, niet alleen in het museum, maar ook in de

geschiedenis van de Nederlandse moderne kunst, waarvan de verzameling de ontwikkeling schetste.

De reputatie van Van Konijnenburg berustte vooral op werken uit de periode 1910-1921 met als meesterwerken de selectie die hijzelf voor het aan hem gewijde nummer van *Wendingen* had gemaakt: *Rotslandschap*, *St. Joris met de draak*, *Vrouw met witte kat*, *Overgave*, *Vita summa in mortem transcendit*, *De afneming van het kruis,* de dansen, de anatomische studies, *Zacharia* en de portretten van P.C. Boutens, Peter Spaan, Anton van Herzeele, Koosje van der Vegt en Albert Plasschaert [184-199]. De kwaliteit van deze werken stond buiten kijf. Voor buitenlandse tentoonstellingen greep hij geregeld naar (versies van) *Aarde, Lucht en Water* en de pendantschilderijen *Vrouw met witte kat* en *Vrouw met zwarte kat*. De latere versies van *Vrouw met witte kat* en *Vrouw met zwarte kat* werden verworven door buitenlandse musea (cat. 184 en 185).

Daarnaast heeft Van Konijnenburg school gemaakt met leerlingen als Willem van den Berg, David Bautz, Theo Goedvriend, J.F.E. Ten Klooster, Herman Mees en Jan Frank Niemantsverdriet. Zij stelden geregeld in wisselende combinaties gezamenlijk tentoon. In het kielzog van hun leermeester namen zij deel aan tentoonstellingen van de Hollandsche Teeken-Maatschappij en aan internationale moderne kunsttentoonstellingen. Toen Van den Berg, die Van Konijnenburg jarenlang had geassisteerd en hem artistiek het meest na stond, in 1938 werd benoemd tot hoogleraar aan de Rijksakademie van Beeldende Kunsten in Amsterdam en in december 1939 tot directeur van deze instelling, kon Van Konijnenburg gerustgesteld zijn dat zijn denkbeelden ook onder nieuwe generaties kunstenaars verbreid zouden worden.

Vrijwel direct na zijn dood in 1943 zette echter de kentering in de waardering van Van Konijnenburg in. Speculeerde Kasper Niehaus in 1942 nog over de duur van Van Konijnburgs roem ('W.A. VAN KONIJNENBURG heeft het langst van al zijn tijdgenoten op den roem moeten wachten, maar wellicht dat zijn roem dien der anderen zal overleven.'[1015]), tien jaar later was het al duidelijk dat deze roem geen lang leven beschoren was geweest. Vanwaar die snelle omslag? Een belangrijke oorzaak was ongetwijfeld dat Van Konijnenburg er nu zelf niet meer was om zijn belangen te behartigen. Zijn vroegere roem berustte behalve op de kwaliteit van zijn werk in hoge mate op zijn eigen inspanningen om de aandacht op zich te vestigen en op zijn talent om zijn connecties in de kunstwereld voor hem te laten werken. Van Konijnenburg was iemand geweest om wie je niet heen kon. Dat was nu anders. Deelname aan overzichtstentoonstellingen van Nederlandse moderne kunst was niet langer verzekerd, en in de weinige gevallen dat hij werd uitgekozen, werd aan zijn werk niet vanzelfsprekend een vooraanstaande plaats toegekend.[1016]

[1015] Niehaus 1942, 18.

[1016] In de tentoonstellingstournee, bijvoorbeeld, van Nederlandse kunst van 1885 tot 1945, van Vincent van Gogh tot heden, langs Bazel, Lausanne, Bern, Kopenhagen en Helsinki in 1946-1947 was er van Van Konijnenburg alleen het portret van P.C. Boutens te zien (cat. 90). Hiermee werd zijn band met het nieuw-zakelijk realisme geaccentueerd. Het overzicht betrof een ruime doorsnee van de Nederlandse beeldende kunst met voorbeelden van Amsterdams impressionisme, Van Gogh, abstracte kunst rond *De Stijl* en nieuw-zakelijk realisme uit het interbellum. Van de overleden meesters waren, naast Van Gogh, van Jan Toorop, Herman Kruyder, Isaac Israëls, Jacoba van Heemskerck, Dick Ket, Floris Verster, Hendrik Werkman en de beeldhouwer Frits van Hall drie of meer werken te zien. Het organiserend comité bestond bij die gelegenheid uit Bram Hammacher, inmiddels hoofd van de afdeling Beeldende Kunst van het Ministerie van OK&W en voorzitter van het comité, Willem Sandberg, directeur van het Stedelijk Museum, de kunstenaars Charley Toorop, Mari Andriessen, Han Wezelaar en Jan Wiegers, en A. de Roo de la Faille, secretaresse, en H.J. Schölvink, penningmeester. Karel Schuurman, een medewerker van Hammacher bij OK&W en in de jaren vijftig conservator en hoofdconservator bij het Gemeentemuseum Den Haag, werd voor de afgeslankte Finse tentoonstelling aan de commissie toegevoegd. Zie voor deze tournee De Ruiter

De wisseling van de wacht in de Nederlandse musea voor moderne kunst droeg eveneens bij aan de marginalisering van Van Konijnenburg. Ook daar viel zijn steun weg. De nieuwe staven maakten andere keuzes. Het directoraat van Gerard Knuttel, die in 1941 Van Gelder was opgevolgd in het Gemeentemuseum in Den Haag, was van korte duur geweest: tot zijn gevangenneming door de Duitsers in mei 1942. Na de oorlog hervatte hij wel zijn functie, maar ook nu niet voor lange tijd: hij werd in 1948 ontslagen.[1017] Van 1951 tot 1977 zou de jurist en kunsthistoricus Louis Wijsenbeek zijn stempel op het verzamel- en tentooonstellingsbeleid drukken.[1018] Ook met zijn publicaties kon Knuttel niet langer invloed uitoefenen. Zijn geschriften werden vanwege hun spiritueel-esthetische toonzetting en psychologiserende benadering door de na de oorlog dominante kunsthistorische scholen van Henri van de Waal in Leiden en Jan van Gelder in Utrecht als verouderd ervaren.[1019]

In het Stedelijk Museum in Amsterdam was Röell in september 1945 opgevolgd door conservator en grafisch vormgever Willem Sandberg. Samen met zijn rechterhand Hans Jaffé maakte Sandberg van 1945 tot 1962 het Stedelijk Museum tot een toonaangevend museum voor moderne en hedendaagse kunst. Sandberg zou, met Hammacher, ook veel invloed hebben op de samenstelling van de buitenlandse tentoonstellingen van Nederlandse kunst. Hammacher was in de jaren 1945-1947, voorafgaand aan zijn aanstelling bij het Rijksmuseum Kröller-Müller hoofd van de afdeling Beeldende Kunst op het Ministerie van Onderwijs, Kunsten en Wetenschappen. In deze functie was hij verantwoordelijk voor de tentoonstellingen van regeringswege van Nederlandse kunst in het buitenland. Ook tijdens zijn directoraat in Otterlo dat tot 1963 duurde, maakte hij geregeld deel uit van de selectiecommissies voor internationale moderne kunsttentoonstellingen.[1020] Bij zijn aankopen voor het museum zou Hammacher zich door beperkende bepalingen ten aanzien van de uitbreiding van de collectie Kröller-Müller vooral op de moderne en hedendaagse beeldhouwkunst richten.[1021]

De doorbraak van het modernisme na de Tweede Wereldoorlog in de kunstgeschiedschrijving en het museumbeleid was de doodsteek voor Van Konijnenburgs reputatie. Vanuit het modernistisch perspectief bekeken was hij een figuur in de marge.

WIJZIGING VAN DE CANON

In het interbellum werd het beeld van de moderne kunst in de Nederlandse musea in belangrijke mate bepaald door collecties van particuliere verenigingen en particuliere verzamelaars. De in 1866 in het leven geroepen Vereeniging tot oprichting van een Museum voor Moderne Kunst te ’s-Gravenhage beoogde, zoals haar naam al zegt, een Museum voor Moderne Kunst in Den Haag te stichten en legde daartoe een verzameling aan van voornamelijk eigentijdse, gevestigde meesters, met een voorkeur voor de Haagse. De in 1874 opgerichte Vereeniging tot het Vormen van eene openbare verzameling van Hedendaagsche Kunst (VVHK) legde de basis voor de collectie van het Stedelijk Museum met een collectie van overwegend Nederlandse schilders. In 1921 had zij *Zacharia* voor haar collectie verworven (cat. 171). Particuliere verzamelaars vulden deze initiatieven aan

---

2000, 222-226. Het was een van de weinige keren dat Van Konijnenburgs werk na de Tweede Wereldoorlog voor een buitenlandse tentoonstelling van Nederlandse moderne kunst werd geselecteerd.

[1017] Zie voor Gerard Knuttel en het Gemeentemuseum Den Haag Janssen 1997, 68-69 (over de naoorlogse perikelen) en passim.

[1018] Zie voor het directoraat van Louis Wijsenbeek Van Es 1997, passim.

[1019] Janssen 1997, 85.

[1020] De Ruiter 2000, 348-349, 352-385.

[1021] Ibidem, 262-268.

met schenkingen en bruiklenen. Piet Boendermaker bracht het Bergens-Amsterdamse expressieve realisme in het Stedelijk Museum, P.A. Regnault zorgde ervoor dat er meer Franse en Duitse moderne kunst te zien was.[1022] Dankzij een schenking van de kunstenaar en criticus Conrad Kickert bezat het Gemeentemuseum bij de opening in 1935 een kleine collectie Montparnasse-modernisten.[1023] De Duitse expressionisten waren voor Nederlandse begrippen in Den Haag goed vertegenwoordigd dankzij een actief verzamelbeleid ten aanzien van internationale moderne kunst van Van Gelder en Knuttel, aangevuld met een legaat van Marie Tak van Poortvliet in 1936.[1024] Het jonge Van Abbemuseum vulde zijn kleine eigen collectie aan met bruiklenen van de Bergense School van de Amsterdamse verzamelaar W.F. Selderbeek.[1025] De internationale verzameling Franse en Nederlands-Belgische realisten, (neo)impressionisten, pointillisten en kubisten van Helene Kröller-Müller op Lange Voorhout 1 in Den Haag en vanaf 1938 op de Hoge Veluwe vormde een belangrijke aanvulling op de museale diversiteit van de moderne kunst.

Deze particuliere bruiklenen en schenkingen zorgden samen met de gemeentelijke collecties in de Nederlandse musea voor een pluriform beeld van in hoofdzaak Nederlandse moderne kunst. De keuze van de kunstenaars weerspiegelde de nationale selectie voor internationale moderne kunsttentoonstellingen, waarvoor vaak een beroep werd gedaan op dezelfde verzamelaars die hun werken in museale bruikleen hadden gegeven.

Opvallend in de vooroorlogse museale bestanden – eigendom én bruikleen – was het geringe aandeel van de volledig abstracte kunst.[1026] Ook particuliere verzamelaars met museale ambities haakten af bij abstractie. Al vaker is gewezen op het feit dat Henk Bremmer en Helene Kröller-Müller hun financiële steun aan Mondriaan in 1919 introkken, omdat hij toen werk maakte dat geen band meer had met de zichtbare werkelijkheid; een andere liefhebber, Sal Slijper, kocht na 1921 geen abstract werk meer van hem aan.[1027] De opvatting dat de voorstelling zichtbaar gebonden moest zijn aan de waarneembare werkelijkheid was vóór de Tweede Wereldoorlog algemeen aanvaard. Kunstenaars als Theo van Doesburg en Piet Mondriaan vonden buiten het kunstcircuit waarin zij verkeerden, voor hun abstracte werk in Nederland nauwelijks enige waardering.[1028] De tentoonstelling *Abstracte Kunst* in het Stedelijk Museum in 1938 bracht hierin geen verandering. Een selectie van 32 kunstenaars, variërend van expressionisten als Kandinsky tot constructivisten als Mondriaan en El Lissitzky, illustreerde bij die gelegenheid de reikwijdte en de veelzijdigheid van de abstracte kunst in Europa. De kunstkritiek zag zich in reactie hierop vooral in zijn vooroordelen bevestigd.[1029] Ter gelegenheid van Mondriaans

---

[1022] Zie voor de bruiklenen en schenkingen van Piet Boendermaker Spijk 1997, 87-93, 102-108 en passim; voor die van P.A. Regnault Roodenburg-Schadd 1995, 38-41, 58-63 en passim.

[1023] Janssen 1997, 79.

[1024] Langfeld 2004, 44-78.

[1025] Rijnders 1999, 52; Pingen 2005, 40.

[1026] De Jongh-Vermeulen 1976, 259.

[1027] Ibidem, 258.

[1028] In het buitenland lag dat anders. Daar had de directeur van het Provinzial Museum in Hannover, Alexander Dorner, in 1924 een werk van Mondriaan aangekocht: *Compositie*, 1923 (huidige verblijfplaats onbekend), zie Flacke-Knoch 1985, 68. In 1926 kocht de Amerikaanse Katharine Dreier voor de Société Anonyme in New York twee schilderijen bij Mondriaan in Parijs. In 1927 werden deze getoond op de *International exhibition of modern art* in de New Yorkse Anderson Galleries samen met werk van andere Stijlkunstenaars (De Jongh-Vermeulen 1976, 258). Hierna zou van Amerikaanse en Zwitserse zijde de belangstelling voor de abstracte Mondriaan toenemen, en in zijn kielzog voor zijn collega's van *De Stijl*.

[1029] Zie voor de receptie van *Abstracte kunst*, Hoek 2000, 798. De titel van de bespreking in *De Telegraaf* van 12 april 1938 van een anonieme recensent spreekt voor zich: 'De expositie van Abstracte Kunst in het Sted. Museum.

zeventigste verjaardag in maart 1942 kon Jos de Gruyter dan ook met een gerust hart constateren: 'Mondriaan toch wordt oud – en de kunstsoort, waarvan hij de vurige vertegenwoordiger was en is, de zoogenaamd abstracte of "onderwerplooze" schilderkunst, is eveneens oud geworden, oud in den zin van verouderd. Deze kunst had nooit een groot aantal aanhangers […] persoonlijk hebben wij haar nooit die beslissende beteekenis kunnen toekennen, die anderen wel in haar gezien hebben. Niettemin, zij was er, zij werd door sommigen hoogelijk bewonderd en gold als een kunst voor het Nieuwe leven, een kunst voor Nieuwe menschen. Thans treft zij allereerst als een historisch verschijnsel, interessant als zoodanig, maar "voorbij".' [1030] Hij eindigde zijn exposé met: 'Mondriaans waarheid is een gestolde waarheid, en deze grenst in al haar nauwgezette verfijning aan den stilstand van den dood.'[1031] Het realisme was de levende kunst. Mogelijk werd De Gruyters visie gekleurd door de noodzaak aan te sluiten bij de kunstopvatting van de Duitse bezetters.

Bipolair: expressionisme en kubisme

Na de Tweede Wereldoorlog veranderde het beeld van de moderne kunst radicaal. Terwijl voordien de positie, en daarmee de waardering, van Nederlandse moderne kunst, in hoofdzaak een nationale aangelegenheid was – Nederlandse kunstenaars beoordeeld in relatie tot andere Nederlandse kunstenaars –, gebeurde dat na de oorlog veel meer in een internationaal kader. De spots werden nu vooral gericht op die Nederlandse kunstenaars die hadden gefigureerd in de geschiedenis van de internationale moderne kunst of die daarmee in verband te brengen waren.[1032] Vincent van Gogh werd al langer erkend als de stamvader van het expressionisme.[1033] Toegevoegd werden de kunstenaars van *De Stijl*, met Mondriaan voorop, als representanten van de abstractie.[1034] Er werd één nieuw ontwikkelingsmodel van de moderne kunst gehanteerd en dat was internationaal. Alfred Barr, de directeur van het Museum of Modern Art in New York, had de ontwikkeling van de moderne kunst in een schema weergeven ter gelegenheid van de tentoonstelling *Cubism and Abstract Art* in 1936 [267].[1035] Aan Van Gogh, Gauguin, Cézanne en Seurat, en zijdelings ook Redon en Rousseau, ontspruiten kunststromingen die uitmonden in de twee

---

Richting die op eigen vernietiging uitloopt'; zie voor deze tentoonstelling ook Van Kroonenburg-de Kousemaeker en Haase 1984, 68-70.

[1030] W. Jos. de Gruyter, 'Piet Mondriaan zeventig jaar', *Het Vaderland* 6 maart 1942.

[1031] Ibidem.

[1032] Zie ook het citaat van Bram Hammacher in noot 1066.

[1033] Als stamvader van de 'expressionistische beweging', die ruim werd genomen, werd Van Gogh bijvoorbeeld ingehaald op de *Internationale Kunst-Ausstellung des Sonderbundes Westdeutscher Kunstfreunde und Künstler zu Cöln*. Deze tentoonstelling van levende kunstenaars, die per land was ingericht, beginnend met Frankrijk, beoogde een internationale doorsnede te geven van deze beweging, alsook de 'historische basis' van de eigentijdse schilderkunst in kaart te brengen met het werk van Van Gogh (108 schilderijen), Paul Cézanne en Paul Gauguin: 'Versucht diese internationale Ausstellung von Werken lebender Künstler einen Durchschnitt durch die expressionistische Bewegung zu geben, so will eine retrospektive Abteilung die historische Grundlage aufzeigen, auf der sich diese vielumstrittene Malerei unserer Tage aufbaut: das Werk von Vincent van Gogh, Paul Cézanne, Paul Gauguin.'; Reiche 1912, 4-5.

[1034] Veelzeggend is in dit verband de ondertitel van het proefschrift van Hans Jaffé: *De Stijl 1917-1931. The Dutch contribution to modern art*, diss. Universiteit van Amsterdam 1956.

[1035] In 1939 maakte Barr zijn werk af en herleidde hij in zijn schema van de *Italian sources of three great traditions of European painting* de *roots* van Auguste Renoir en drie van de vier vaders van de moderne kunst Van Gogh, Seurat en Cézanne, tot Masaccio en Giotto, de voorouders van het modernisme, zie voor deze kaart Schmidt-Burkhardt 2005, 137. Zie voor de rol van Barrs *Chart of Modern Art* in de genealogisering van de kunstgeschiedenis Schmidt-Burkhardt 2005, 114-184.

hoofdtakken van de contemporaine moderne kunst: de 'non-geometrical abstract art', en de 'geometrical abstract art', met *De Stijl* ('Leyden 1916') als een schakel tussen het kubisme en de abstract geometrische kunst.[1036] Het expressionisme van de leden van Der Blaue Reiter, niet van dat van de leden van de Künstlergruppe Brücke – zij komen vanwege hun op het moderne leven gerichte figuratie niet in Barrs schema voor – en het kubisme kende Barr een centrale rol toe in de ontwikkeling van de moderne kunst. Referentie aan de zichtbare werkelijkheid was passé, zo verkondigde Barr in de introductie van de tentoonstellingscatalogus: 'The pictorial conquest of the external visual world had been completed and refined many times in different ways during the previous half millennium. The more adventurous and original artists had grown bored with painting facts. By a common and powerful impulse they were driven to abandon the imitation of natural appearance.'[1037] Protesten van kunstenaars als Laszlo Moholy-Nagy en Wassily Kandinsky, die zich miskend voelde vanwege de eenzijdig formalistische benadering van zijn kunst,[1038] werden overstemd door de overtuigingskracht van de visuele weergave van de artistieke samenhang in de ontwikkeling in de moderne kunst.[1039]

Het heeft lang geduurd voordat het ontwikkelingsmodel, dat Barr in kaart had gebracht en dat geen recht deed aan de figuratief werkende kunstenaars, waaronder ook degenen die eerder de abstractie daarvoor hadden ingeruild, en aan kubisten die niet hadden 'doorgezet', zoals Picasso en Braque, werd gecorrigeerd. Hoe normatief het modernistisch standpunt nog in 1963 was, illustreert Martin James in 'Mondrian and the Dutch symbolists', waarin hij Mondriaan vergelijkt met Toorop, Thorn Prikker, Van Konijnenburg en Roland Holst: de laatsten, aldus James, brandden in creatief opzicht vroeg op, terwijl de leeftijdgenoot van de drie laatsten, Mondriaan, tot het einde toe creatief bleef.[1040] Mondriaan bleef inderdaad tot het einde toe creatief, maar dat geldt ook voor de andere genoemde kunstenaars, zij het op een ander terrein. Toorop bijvoorbeeld voltooide in zijn zestigste levensjaar de imposante kruiswegstaties voor de Sint-Bernulphuskerk in Oosterbeek [157]; na zijn zestigste maakte hij enkele van zijn mooiste tekeningen [vergelijk 158, 172-176]. Van Konijnenburgs artistieke 'piek' lag in de jaren 1910-1928, grofweg tussen zijn tweeënveertigste en zijn zestigste. Na zijn zestigste maakte hij carrière als monumentaal kunstenaar. James stelt zich klaarblijkelijk nog op het standpunt dat alleen de gang naar abstractie en de ontwikkelingen daarbinnen als creatief en artistiek vernieuwend mogen worden beschouwd.

Het ontwikkelingsmodel dat Barr in *Cubism and Abstract Art* heeft vastgelegd, beheerste decennialang de kijk op de geschiedenis van de moderne kunst en verwierf zoveel gezag dat het in hoge mate de canon ging bepalen.[1041] In Nederland borduurden het Stedelijk

---

[1036] In de tentoonstelling waren behalve Mondriaan als *Stijl*-medewerkers vertegenwoordigd: Theo van Doesburg, César Domela Nieuwenhuis, Georges Vantongerloo, Vilmos Huszár, de architecten Cornelis van Eesteren, Robert van 't Hoff, J.J.P. Oud, architect en meubelmaker Gerrit Rietveld. Opvallend genoeg ontbrak Bart van der Leck. Wel was er, volgens de catalogus, een architectuurontwerp te zien van Willem van Leusden en een affiche ontwerp van Willem Gispen, zie Miller en Fantl 1936, passim.

[1037] Barr 1936, 11.

[1038] Noyes Platt 1988, 148.

[1039] Astrit Schmidt-Burkhardt (2005, 116) noemt de vorm waarin Alfred Barr zijn model goot een keerpunt in de weergave van de ontwikkeling van de moderne kunst: de 'diagrammatic turn', 'das heißt die Wende zu entwicklungsgeschichtlichen Argumentation mit graphischen Mitteln'.

[1040] James 1963, 110.

[1041] Susan Platt wijst op de doorwerking van Barrs *Chart of Modern Art* in het tentoonstellingsconcept van *The spiritual in art. Abstract painting, 1890-1980* , Los Angeles (Los Angeles County Museum of Art); Chicago (Museum of Contemporary Art); Den Haag (Gemeentemuseum) 1986-1987, Noyes Platt 1988, 148. Astrit Schmidt-Burkhardt signaleert invloed van Barrs kaart op de collectiepresentatie van Fondation Beyeler in Riehen, Schmidt-Burkhardt

Museum in Amsterdam, het Van Abbemuseum in Eindhoven en het Gemeentemuseum in Den Haag in hun tentoonstellings- en verzamelbeleid voort op het door Barr in beeld gebrachte ontwikkelingsmodel. Hoewel elk museum zijn lokale varianten kende, mede afhankelijk van de beschikbare financiële middelen, zagen de directeuren van deze musea allemaal de ontwikkeling van de moderne kunst als een beweging van expressionisme aan de ene, en kubisme/constructivisme aan de andere kant, en van beide zijden in de richting van abstractie.

Toen in de zomer van 1946 Sandberg en Jaffé, met medewerking van de schilderes en docente tekenen en kunstgeschiedenis Co Werlemann, in het Stedelijk Museum een overzicht van de moderne Europese schilderkunst van 1800 tot 1940 inrichtten in een semi-permanente opstelling met kunstwerken uit de eigen verzameling en met bruiklenen van andere Nederlandse musea, ontbrak het werk van Van Konijnenburg. In *Vijf generaties* werd de ontwikkeling van de Nederlandse kunst in Europees perspectief geschetst. Een aparte zaal was gewijd aan 'De Vaders van het heden 1870-1890': Vincent van Gogh, Paul Gauguin en Paul Cézanne. Zij onderscheidden zich van hun voorgangers, doordat voor hen de weergave van de zichtbare werkelijkheid geen doel op zichzelf was, maar een middel.[1042] Wanneer de 'Amsterdamse School 1890-1910' de revue is gepasseerd, dient zich 'Het na-oorlogse Experiment 1910-1930' aan. Onder deze noemer werd het werk getoond van overwegend Nederlandse kunstenaars die voortbouwden op de grondslagen die gelegd waren door Van Gogh, Gauguin en Cézanne: Leo Gestel, Kees van Dongen, Jan Sluijters, Jan Toorop en Bart van der Leck. Realisten als Charley Toorop, Raoul Hynckes, Carel Willink, Pyke Koch en Dick Ket waren vertegenwoordigd in de categorie 'Gisteren en Heden 1930-1940', waarbij met nadruk werd gesteld dat hun realisme met dat van de negentiende eeuw niets te maken had. Het werk van Mondriaan was ingelijfd bij de vijfde generatie moderne kunstenaars, de 'abstracten' Picasso, Fernand Léger, Henri Matisse, Juan Gris en Georges Braque, onder de noemer 'Uitzicht op morgen 1920-1940'. De combinatie van kunstenaars is voor ons minder verrassend dan de verantwoording ervan: 'Zij maken hun kunst niet voor een bepaalde klasse, maar voor ieder modern mens, voor ieder huis van deze tijd: een schilderij van Georges Braque of Piet Mondriaan past zowel in de moderne, eenvoudige en op doelmatigheid gebouwde arbeiderswoning, als in de modern geoutilleerde flat. […] Alle onderdelen van het moderne interieur, met zijn heldere gekleurde wanden, zijn gestandariseerde, logische vormen in meubels en huisraad, hebben zich in dienst van de mens en zijn praktische en geestelijke behoeften gesteld. Als gevolg van dit alles ziet ook de moderne schilderkunst een nieuwe taak: zich in te schakelen in het maatschappelijk en architectonisch verband en door haar dienende functie aan de geestelijke behoeften van de moderne mens te voldoen. Bij hun zoeken naar een zuivere vorm, die boven het persoonlijke uitgaat, weren de moderne kunstenaars alle sentimentaliteit in hun werk. Dat wil allerminst zeggen, dat hun kunst niet gevoelig zou zijn. Veeleer is er sprake van een ander soort gevoel, nl. dat voor de schilderkunstige problemen

---

2005, 180. Zie voor de invloed van het ontwikkelingsmodel van de *Chart of Modern Art* op collectiepresentaties ook de verantwoording van Iwona Blazwick, Head of Exhibitions and Display, en Francis Morris, Programme Curator, op de thematische collectiepresentatie bij de opening van Tate Modern in 2000, Blazwick en Morris 2000, 31-32; zie ook Schmidt-Burkhardt 2005, 180. Het feit dat het nazi-regime abstracte kunst zo scherp had veroordeeld, heeft onmiskenbaar haar status na de Tweede Wereldoorlog bevorderd. Abstracte kunst werd nu ervaren als een bij uitstek bevrijdende kunst, zie Van Uitert 1986/1987, 6.

[1042] 'Aan het einde van de 19e eeuw vinden wij drie grote kunstenaars, voor wie de weergave van de zichtbare werkelijkheid geen doel [zoals voor de impressionisten nog wel het geval was geweest] maar middel was: Vincent van Gogh, Paul Gauguin en Paul Cézanne.'; Werlemann 1947, 29. Zie voor de uitgangspunten van *5 generaties* Roodenburg-Schadd 2004, 142-161.

zelf, voor de zuivere bouw van vorm, lijn, kleur en compositie.'[1043] Het voor de oorlog aarzelend opgekomen besef dat de abstracte kunst van Mondriaan en Van Doesburg de poort naar een 'nieuwe levensstijl' opende,[1044] werd na de oorlog door Sandberg als een gegeven beschouwd.

De formalistische benadering was dominant. Maar het is zeer de vraag, of deze zienswijze, die de schilderijen van Mondriaan reduceerde tot oplossingen voor schilderkunstige problemen, de kunstenaar recht deed: zij ging immers geheel voorbij aan de theosofische levensbeschouwing van Mondriaan en de daaruit afgeleide symboliek die hij in zijn schilderijen verwerkte. Sandberg negeerde deze kunstexterne inspiratiebron, als hij al van het bestaan ervan weet had. Net als Barr ging het Sandberg om het zichtbare resultaat.[1045] En die enkele keer dat hij zich aan een interpretatie waagde van het werk van Mondriaan, was hij er meer om bekommerd of die aansloot aan bij zijn eigen politiek en sociaal engagement dan bij de intenties van de maker.[1046]

Door Van Gogh, Gauguin en Cézanne naar voren te halen als vaders van de moderne kunst die zich, ook in hun visie, richting abstractie bewoog, knoopten Sandberg en Jaffé aan bij het door Barr geijkte ontwikkelingsmodel van de moderne kunst. In 1961 zouden Sandberg en Jaffé, net als op Barrs kaart, Redon aan hun lijstje 'vaders der moderne schilderkunst' toevoegen.[1047] Hun verzamelbeleid bewoog zich voornamelijk tussen het expressionisme en het constructivisme.[1048]

Hoe invloedrijk Barrs model was blijkt ook uit de schema's waarmee Sandbergs Eindhovense collega, de jonge jurist Edy de Wilde, voor de leden van de Gemeenteraad de ontwikkeling van de moderne kunst schetste om goedkeuring te verkrijgen voor zijn beleid.[1049] In 1949, toen hij drie jaar in dienst was als directeur, concentreerde De Wilde zich voor de verzameling op drie perioden: de Nederlandse schilderkunst van de zeventiende eeuw en de negentiende-eeuwse voortzetting daarvan, de Haagse en

---

[1043] Werlemann 1947, 44-45.

[1044] Hierop wees Jan Buijs in zijn openingsrede van de tentoonstelling *Abstracte kunst* in het Stedelijk Museum, geciteerd naar *Het Vaderland* 3 april 1938.

[1045] Na de Tweede Wereldoorlog werd het werk van Mondriaan pas in 1971 expliciet in verband gebracht met het theosofisch gedachtegoed door Robert Welsh in zijn 'Mondrian and theosophy' (Welsh 1971); in de jaren 1910-1914 werd in de pers herhaaldelijk daartussen een verband gelegd. Zie Blotkamp 1987b, 136-149 (speciaal 136-138) over 'de onwil van veel kunsthistorici om aan te nemen dat zo'n duistere en zweverige leer heeft bijgedragen aan het ontstaan van Mondriaans superieure, ogenschijnlijk glasheldere kunst' (p. 138).

[1046] Illustratief is Sandbergs interpretatie van het werk van Mondriaan uit de jaren dertig en veertig, in het bijzonder zijn verklaring van de zwarte lijnen in dat werk: 'Maar dan, in de jaren '30 vooral, gaan die lijnen overheersen en is het net – en misschien is dat de hele constellatie van dat tijdperk, de opkomst van het nationaal-socialisme, de hele reactie die toen botvierde – of hij het gevoel had dat hij in een kooi zat en gedurende meer dan tien jaren in een steeds maar nauwere kooi kwam te zitten. Die zwarte lijnen waren gewoon tralies. Ze werden de tralies van een kooi, totdat hij in Amerika een omgeving vond, die helemaal bij hem paste.' Doorredenerend langs deze lijn opperde Sandberg de veronderstelling dat Mondriaan de boogie-woogies schilderde vanuit een voorgevoel van de naderende overwinning, want: 'toen hij in 1943 zag, dat die oorlog werkelijk ten goede keerde en dat de gealliëerden de overhand kregen na Stalingrad, heeft hij, zonder dat hij ooit de vrede beleefd heeft, zijn "boogie-woogies" geschilderd', met als kroon op zijn werk de *Victory Boogie-Woogie* uit 1942-1944 (sinds 1998 in het Gemeentemuseum Den Haag), die hij 'de overwinningsboogie-woogie' noemt, Sandberg in een gesprek met Paul Aletrino (1970-1971) geciteerd naar Leeuw-Marcar 1981, 26-27. Zie voor Sandbergs waardering voor Mondriaan en het belang dat hij aan diens werk in de collectie van het Stedelijk Museum toekende Roodenburg-Schadd 2004, 120-141.

[1047] Sandberg en Jaffé 1961, ongepagineerd (in de sectie 'd 07-70 rondom Van Gogh').

[1048] Zie over het polaire denken als basis voor het verzamelbeleid van Willem Sandberg en Hans Jaffé Roodenburg-Schadd 2002, passim; Roodenburg-Schadd 2004, 22-23 en passim.

[1049] Zie voor het museumbeleid van Edy de Wilde Pingen 2002, passim; Pingen 2005, 57-216.

Amsterdamse School, als algemeen erkende hoogtepunten van de Nederlandse kunst, en de Nederlandse moderne kunst.[1050] Deze driedeling kwam overeen met de classificatie van de Nederlandse kunst die in de jaren twintig en dertig de samenstelling van Nederlandse kunsttentoonstellingen in het buitenland had bepaald. In zijn *Schema: Moderne kunst*, een grafisch model van de ontwikkeling van de moderne kunst in de trant van Barr, toonde De Wilde de nationale ontwikkelingen in samenhang met de internationale. De Wilde had zich bij de opstelling van zijn schema laten souffleren door Jaffé, sinds 1949 samen met Hammacher lid van de Commissie van Advies van het Van Abbemuseum.[1051] Dit illustreert hoe klein de kring was die kort na de oorlog het beeld van de moderne kunst in de Nederlandse moderne kunstmusea bepaalde.

De Wilde onderscheidde, in een variant op Barrs schema, vier hoofdtakken die alle in reactie op het impressionisme waren ontstaan: het expressionisme (dat direct voortkwam uit Van Gogh), het kubisme (vanuit Cézanne), het fauvisme (vanuit Gauguin), het surrealisme (vanuit Redon), en twee zijtakken: het symbolisme (uit een huwelijk tussen Gauguin en Redon) en het irrealisme (een zijtak van het surrealisme). Dit schema diende als repoussoir voor de 'Nederlandse verwerking van deze tendenzen' waarop hij zijn verzamelbeleid wilde toespitsen. De Wilde demonstreerde dat hij, net als Sandberg, zijn beoordeling over de kwaliteit van de moderne kunst in Nederland liet afhangen van de mate waarin zij paste in zijn beeld van de internationale ontwikkelingen, waarbij de Franse stamvaders de maatstaf waren (de bakermat van de moderne kunst lag in Frankrijk).[1052] Hij schaarde Van Konijnenburg met Jan Toorop, Johan Thorn Prikker en Antoon Derkinderen onder het symbolisme, een stroming waarvan specimina toen zeker nog verzameld mochten worden.

In 1956 volgde het definitieve model. De zeventiende-eeuwse en de negentiende-eeuwse Haagse en Amsterdamse realisten waren van de kaart verdwenen [268]. In het *Schema ontwikkeling moderne kunst* was de vooroorlogse genealogische lijn van de moderne kunst nog meer dan in 1949 afgestemd op de *Chart of Modern Art*. De Wilde herleidde wat hij zag als de voornaamste richtingen in de hedendaagse kunst – expressionisme (abstract expressionisme in Duitsland, expressionistische abstracte kunst in Frankrijk en de experimentelen in Nederland), lyrisch abstracte kunst en geometrisch abstracte kunst uit Frankrijk – tot de stamvaders Van Gogh, Gauguin, Redon, Cézanne en (nieuw ten opzichte van het schema uit 1949, maar in overeenstemming met Barr) Seurat. De Nederlandse ontwikkelingen van voor 1945 die ertoe deden waren expressionisme en *De Stijl*.

Het beleid van Wijsenbeek in Den Haag week in de grote lijnen niet af van dat van Sandberg en De Wilde.[1053] Zeker wat de klassiek modernen betreft viste men nogal eens in dezelfde vijver.[1054]

[1050] De Wilde 1949, 8.

[1051] Dat De Wilde met Hans Jaffé over de ontwikkeling van de moderne kunst heeft gesproken blijkt uit een brief van hem aan Jaffé van 12 november 1948: 'Ik heb nu een schema [de bij de inleiding gevoegde stamboom van de moderne kunst] ontworpen in de geest zoals wij dit hebben besproken, alleen nog uitgebreider, gewichtiger en instructiever.'; Stedelijk Museum, Amsterdam, Algemene correspondentie 1947-1948. Zie voor *Schema: Moderne kunst* Rijnders 1999, 52-53; Pingen 2002, 23; Pingen 2005, 88-89, zie voor een afbeelding De Wilde 1949, tussen pp. 9 en 11; Pingen 2002, 23; Pingen 2005, 90-91.

[1052] In de nadere uitwerking van zijn beleidsvoornemens ging De Wilde alleen in op expressionisme, kubisme en de reactie op die moderne richtingen: het realisme; op het symbolisme kwam hij niet terug, De Wilde 1949, 8-10.

[1053] Van Es 1997, 180-186.

[1054] Zie onder meer Pingen 2005, 122-123. Louis Wijsenbeek wist in 1950 de bruikleen Mondriaans van Sal Slijper in de wacht te slepen die na Slijpers dood in 1971 werd gelegaterd aan het museum, Janssen 1997, 183-186. Eerder hadden Willem Sandberg en Hans Jaffé zich als gegadigden aangediend voor deze collectie, zie voor de

De nieuwe garde schaarde zich en bloc achter een ontwikkelingsmodel van de moderne kunst waarin Van Konijnenburg niet meer paste, net zo min als het leeuwendeel van de paradepaardjes van de vooroorlogse Nederlandse moderne kunst, mensen als Matthieu Wiegman, de latere (niet modernistische) Jan Sluijters, Piet van der Hem, Hendrik Jan Wolter, Leo Gestel, Arnout Colnot en Arnold Gorter. In de tijd dat het werk van Van Konijnenburg mede het aanzien van de Nederlandse moderne kunst bepaald had, hadden de Nederlandse musea, door een beperkt aankoopbudget en – in het geval van het Stedelijk Museum en het Gemeentemuseum – door de aanwezigheid van representatieve bruiklenen, weinig of geen werk van hem aangekocht voor hun verzamelingen. Op het moment dat er van overheidswege ruimere financiële middelen werden aangereikt om aankopen te doen voor het museale bezit beantwoordde zijn werk niet meer aan het geijkte beeld van de moderne kunst en paste de man zelf niet meer in het profiel van de moderne kunstenaar. Van Konijnenburgs werk verdween uit de presentatie van de vaste collectie. Bruiklenen werden teruggegeven. Schenkingen en legaten verdwenen naar de depots.

Er gingen in Amsterdam in de tweede helft van de jaren veertig wel stemmen op om naast de internationale ook de bekende nationale coryfeeën, onder wie Derkinderen, Roland Holst, Van Konijnenburg en Van den Berg, een plaats te geven in het museum, maar daar werd niet naar geluisterd.[1055] In de loop van de jaren vijftig werden acht geleende werken uit de collectie Van Kooten Kok – *Overgave* was in 1941 verkocht aan de Vereeniging van Haagsche Museumvrienden – door het Stedelijk Museum teruggegeven. De werken die behoorden tot de collectie Regnault werden in 1958 samen met de rest van de verzameling geveild. Sandberg weigerde *De satraap* (cat. 228), toen hem dat in 1960 te koop werd aangeboden, omdat dit werk onvoldoende zou passen in de collectie van het Stedelijk.[1056]

Werk van Van Konijnenburg werd niet aangekocht voor de verzameling van het Van Abbemuseum. Het symbolisme was van de kaart gevallen. De Wilde beperkte zijn verzamelbeleid tot de kunst van de twintigste eeuw. In het Gemeentemuseum, dat pas in 1962 grotendeels was hersteld van de schade die het in de Tweede Wereldoorlog had opgelopen,[1057] verdween Van Konijnenburg uiteindelijk geheel en al van de wanden. De laatste aankoop was die van *Egyptische landbouwer* op de veiling van de collectie Regnault (cat. 126).[1058] In Den Haag werd het goddelijk licht in de kunst niet meer geëerd. Men was afkerig geworden van kunst die uitdrukking gaf aan het het ware, het goede en het schone. Het licht doofde in 1969 achter een wit *Kinetisch object* van Gerhard von Graevenitz [269 en 270]. Daarmee was het absolute dieptepunt in de Van Konijnenburgwaardering in het Gemeentemuseum nog niet bereikt. Dat kwam eind jaren tachtig, toen naar aanleiding van het voornemen van directeur Rudi Fuchs om werk van Picasso en Monet te verkopen, een

---

bruikleen Slijper aan het Stedelijk Museum Roodenburg-Schadd 2004, 135-141. Ook Bram Hammacher had in de jaren vijftig de collectie Kröller-Müller met Mondriaans uit Slijpers verzameling willen verrijken, De Ruiter 2000, 263.

[1055] Het Amsterdamse raadslid le Cavelier drong er bij Sandberg op aan ook oude prominenten als Antoon Derkinderen, Willem van Konijnenburg, Richard Roland Holst, Martin Monnickendam, Willem van den Berg en Arnout Colnot te exposeren, *Gemeenteblad* april en mei 1947, zie Van Kroonenburg-de Kousemaeker en Haase 1984, 67 en 204 (noot 49).

[1056] W. Sandberg aan S.F. Loeb, 15 november 1960 (Stedelijk Museum, doss. *Aanbiedingen* 1960), zie Roodenburg-Schadd 2004, 154.

[1057] Van Es 1997, 177.

[1058] Sal Slijper had op verzoek van Louis Wijsenbeek geboden op *Egyptische landbouwer*. Hij sleepte het voor *f* 1600,- in de wacht. Slijper bood tijdens de veiling Regnault op 3 werken voor het Gemeentemuseum voor een totaal bedrag van *f* 8.900,-. Hiervoor ontving hij het vorstelijk commissieloon van 10% van de aankoopsom. P.A. Frequin aan S.B. Slijper, 24 oktober 1958, GA Den Haag, archief DSK, toegangsnr. 515, inv.nr. 647.

discussie ontstond over de voors en tegens van 'ontzamelen' van museale collecties. Vice-directeur Hans Locher greep de gelegenheid aan om te pleiten voor een 'opschoning' van de verzameling door werk van 'mindere kunstenaars', onder wie Van Konijnenburg, te laten 'verdwijnen': 'De verzameling heeft honderden schilderijen van het niveau van een slechte Mesdag, van mindere kunstenaars als Willem van Konijnenburg en van nog veel mindere kunstenaars waar niemand ooit van heeft gehoord, die je zonder enig bezwaar van de hand zou kunnen doen omdat ze over honderd jaar nog steeds niets waard zullen zijn. Daarover bestaat een duidelijke consensus.'[1059] In de presentatie van de collectie bij de heropening van het museum in oktober 1998 na een ingrijpende restauratie was Van Konijnenburg dan ook niet vertegenwoordigd.[1060]

KUNSTGESCHIEDENIS DER NEDERLANDEN NA 1945

Een blik op de kunsthistorische literatuur van de naoorlogse periode levert hetzelfde beeld op.[1061] Niemand heeft zich geroepen gevoeld Van Konijnenburgs plaats in de geschiedenis van de moderne kunst veilig te stellen. In de nieuwe overzichten van de Nederlandse kunstgeschiedenis wordt hij niet of nauwelijks vermeld. Alleen in de herdruk van *Kunstgeschiedenis der Nederlanden van de middeleeuwen tot onze tijd* werden wat meer woorden aan hem gewijd. Knuttel had in de herziene editie uit 1946 in het hoofdstuk 'Schilderkunst van de twintigste eeuw' het stuk over Van Konijnenburg uitgebreid en van de gelegenheid gebruik gemaakt hem in verband te brengen met de actualiteit op kunstgebied: 'Zoowel de experimenten van het Cubisme als die van de abstracte kunst vindt men hierin terug – maar niet meer als experimenten-om-het-experiment-zelf, maar als toepassingen in een hooger geestelijk verband.'[1062] Binnen Van Konijnenburgs oude aanhang presenteerde Kasper Niehaus hem in 1952 onder verwijzing naar de combinatie van voorstelling en geometrisch grondpatroon als een voorloper van het kubisme.[1063] Deze pogingen om Van Konijnenburg bij een algemeen als belangrijk voor de ontwikkeling van de moderne kunst erkende stroming onder te brengen vonden geen weerklank. In de derde editie van *Kunstgeschiedenis der Nederlanden* in 1955 kon Knuttel alleen nog maar constateren dat Van Konijnenburg, Thorn Prikker en Roland Holst voor de jongere generatie kunstenaars nauwelijks meer betekenis hadden.[1064] In het zelfde jaar kwam Hammacher in zijn *Stromingen en persoonlijkheden* tot vrijwel dezelfde conclusie.[1065] Hammacher was,

---

[1059] Locher 1989, 3.

[1060] Zie voor de collectiepresentatie bij de heropening van het Gemeentemuseum Den Haag in oktober 1998 het inrichtingsschema van de afdeling Moderne Kunst (met dank aan Hans Janssen, die mij dit ter beschikking stelde).

[1061] Zie voor de geschiedschrijving van de Nederlandse moderne kunst onder meer Blotkamp 1998, passim; Konijn 2002, 53-54; van het symbolisme onder meer Polak 1955/2004, 272-273; Boot en Cornips 1978, 13-14.

[1062] Knuttel 1946b, 787.

[1063] K. Niehaus, 'Een antwoord aan Raoul Hynckes. Kasper Niehaus neemt het op voor de Moderne Kunst', *De Telegraaf* 22 november 1922.

[1064] Knuttel 1955, 481-482: 'Hun nalatenschap is overschaduwd door het optreden der jongeren en kan zich niet laten gelden in de tijd van felle reclame, artistiek snelschrift en sensationalisme. Zij schijnen verouderd; hun kunst heeft voor het tegenwoordig nageslacht nauwelijks meer betekenis; juist die van hen die zelf ook vernieuwers waren, deze stilerenden en monumentalen. De wijsgerige, "literaire" Idee, die de tot schablone leidende typiserende vormgeving bepaalt, wordt niet meer aanvaard.'

[1065] Hammacher 1955, 45: 'WILLEM VAN KONIJNENBURG vertegenwoordigde […] een meer renaissancistische monumentaliteit. Vol houding, op het gemaniëreerde af, verfijnd, altijd doordacht, bleef toch het ware contact met de tijd uit. […] Van Konijnenburg bleef in zijn kunst bewust koel, hoog en ver. Het is niet toevallig dat voor ons zijn portretkunst ongemeen blijft en dan vooral in het portret van de criticus Plasschaert en in dat van Boutens, de aristocratische dichter.'

vanwege zijn invloedrijke positie in de kunstwereld, als enige van Van Konijnenburgs oude aanhang in staat geweest om diens aftocht een halt toe te roepen, maar hij zag voor Van Konijnenburg blijkbaar geen plaats in zijn bijgestelde beeld van de geschiedenis van de moderne kunst.[1066]

In de vierde editie van *Kunstgeschiedenis der Nederlanden* uit 1963-1965 onder redactie van J. Duverger, Cees Peeters en Charles Wentinck (Van Gelder, de redacteur van de voorgaande edities was in 1960 overleden), ontbrak Van Konijnenburg in het overzicht van de Nederlandse schilderkunst in de twintigste eeuw. Wentinck had in deze editie dit onderdeel voor zijn rekening genomen.[1067] Eerder had hij Van Konijnenburg in zijn *De Nederlandse schilderkunst sinds Van Gogh* eveneens geheel buiten beschouwing gelaten.[1068] Wentinck pretendeerde niet een volledig overzicht te geven van de Nederlandse kunst sinds Van Gogh maar de wezenlijke momenten in die ontwikkeling te markeren. Hij noemde in *De Nederlandse schilderkunst sinds Van Gogh* net als in zijn bijdrage aan *Kunstgeschiedenis der Nederlanden* wel Toorop, Thorn Prikker, Derkinderen en Roland Holst. Hij verbond hen met het symbolisme. Terwijl Van Konijnenburg in de vooroorlogse overzichten op één lijn werd gezet met het genoemde viertal, verdween zijn naam in de naoorlogse overzichtswerken uit dit rijtje, misschien mede omdat hij zich minder gemakkelijk met het symbolisme liet associëren dan zij.

Symbolist of modern classicist

Hoewel De Gruyter Van Konijnenburg in 1935 in zijn *Wezen en ontwikkeling der Europeesche Schilderkunst na 1850* met Derkinderen, Toorop, Thorn Prikker, Roland Holst, Carel de Nerée tot Babberich onder de noemer ‘Symbolisme en Traditionalisme’ had geschaard (in de uitgebreide editie van 1954 werd dat ‘Nederlandse symbolisten’), was hij lange tijd een van de weinigen.[1069] In 1953 werden de symbolisten voor het eerst wetenschappelijk beargumenteerd door Bettina Polak teruggebracht tot het kwartet Toorop,

---

[1066] Ook Bram Hammacher was vertrouwd geraakt met het internationale perspectief op de ontwikkeling van de moderne kunst: ‘Zo wordt voor West-Europa in deze vier machtige figuren [Van Gogh, Cézanne, Seurat, Gauguin] het programma belichaamd voor de komende beeldende kunst. Een programma, zo omvangrijk en zo wezenlijk, dat geen kunstenaar van betekenis zich verder heeft kunnen wagen in de nieuwe problemen, zonder eerst zijn standpunt bepaald te hebben ten opzichte van deze grondige wijzigingen van het impressionisme.’ Voor de waardering van de Nederlandse kunst had dit verstrekkende gevolgen: ‘Indien wij voor Holland willen nagaan wat in de voltooide halve eeuw na 1900 in de schilderkunst is gedaan en wij vatten dat niet op als een louter locale aangelegenheid, een binnenskamers te houden onder onsje, maar als een algemene vraag naar de Nederlandse bijdrage aan de kunst van die halve eeuw, dan vinden we in de genoemde schilders de maatstaf. Niet voor de vraag van meer of minder gelijkwaardigheid. Dat doet hier minder ter zake. Maar wel voor de vraag, wat men, dat zijn dus in dit geval de schilders, met de nalatenschap van Van Gogh, Cézanne, Seurat, Gauguin heeft gedaan.’; ibidem, 13-14.

[1067] Ch. Wentinck, ‘De Nederlandse schilderkunst in de twintigste eeuw’, in Van Gelder, Duverger, Peeters en Wentinck 1965, 1934-2014. Wel wordt Van Konijnenburgs *Water* afgebeeld (cat. 118), onder de titel ‘de mens gevangen in de stof’ (p. 1957). Het was in de edities van 1936 en 1946 gebruikt om Hammachers ongewijzigde bijdrage te illustreren; blijkbaar had men het cliché nog liggen.

[1068] *De Nederlandse schilderkunst sinds Van Gogh* werd in 1960 uitgegeven. Charles Wentinck werkte hieraan in de jaren 1958-1959, Wentinck 1960, 11-12. Ook in meer recente overzichtswerken van de Nederlandse schilderkunst door de eeuwen heen ontbreekt Van Konijnenburg, onder meer in *Wegen der Nederlandse schilderkunst* van Rudi Fuchs uit 1979 (Fuchs 1979). In *Nederlandse kunst vanaf 1900* onder redactie van Cor Blok uit 1994 wordt hij met Toorop in een regel genoemd als voorbeeld van ‘ “illustratief” symbolisme’ (Blok 1994, 51). In *1900 Hoogtij van burgerlijke cultuur* van Jan Bank en Maarten van Buuren ontbreekt Van Konijnenburg opnieuw (Bank en Van Buuren 2000).

[1069] De Gruyter 1935, 140; De Gruyter 1954, 136.

Thorn Prikker, Roland Holst en Derkinderen. Zij begrensde in haar dissertatie *Het symbolisme in de Nederlandse schilderkunst 1890-1900* het fenomeen tot de periode 1890-1900 met als zwaartepunt de eerste helft van de jaren negentig (toen Van Konijnenburg zijn realistische landschappen schilderde). Van Konijnenburg voldeed niet aan de criteria die zij had opgesteld voor het symbolisme. 'Symbolisme' en 'symbolist' blijken lastig te hanteren termen te zijn, want ze hebben noch louter betrekking op de stijl, noch zuiver op de inhoud van kunstwerken. Bepaalde (overwegend literaire) motieven die voorkomen in het werk van kunstenaars die vrij algemeen als symbolisten worden beschouwd, vindt men ook bij kunstenaars van de romantiek. De vrouw, fataal of onschuldig, was, volgens Polak, het belangrijkste symbolistische thema.[1070] Zij verschijnt als Salomé, Cleopatra, Medusa en de sfinx, en heeft als attribuut onder meer de slang, symbool voor de zondige wellust, en de chimaera, harpij en gier, eveneens symbolen voor zinnelijkheid. In de bruid herkent men de onschuldige vrouw met als voornaamste attributen lelie, lotus, roos, zonnebloem, passiebloem, winde, zwaan, harp, lier en viool. De mannelijke tegenhangers van de femme fatale zijn Pan en de centaur. Andere symbolistische thema's zijn onder meer de tijd (verleden, heden en toekomst), het noodlot en de dood. Het innerlijk wordt verbeeld in zielenstaten als smart en melancholie. Dat Polak naast dit 'subjectieve' symbolisme ook een 'objectief' symbolisme onderscheidt doet afbreuk aan de bruikbaarheid van het begrip. Het objectief symbolisme verbeeldt niet het zielenleven in een niet-traditionele vorm maar beoogt met een algemene levensbeschouwing als uitgangspunt kunst te scheppen in dienst van de gemeenschap. Stilistisch wordt het objectief symbolisme gekenmerkt door de gestileerde lijn en geometrie als basis voor de compositie.[1071]

Lijnen en kleuren brengen in het subjectieve symbolisme de zinnebeeldige betekenis van het motief tot uitdrukking, maar krijgen tegelijk ook een meer zelfstandige functie, en met name hierin steekt, zoals Polak opmerkte, de vernieuwende waarde van dit werk.[1072] In 1951 had Hammacher al gewezen op de bijdrage van het symbolisme aan de opkomst van de abstracte kunst.[1073] Karakteristiek voor symbolistische kunst zijn, volgens Polak, de lijnstilering en de deformatie. Het criterium van het zelfstandig gebruik van de beeldmiddelen werd, zoals in de inleiding ter sprake is gebracht, in 1978 door een groep Utrechtse studenten kunstgeschiedenis onder leiding van Carel Blotkamp en Evert van Uitert gebruikt om het symbolisme tot 1930 te traceren, ook bij Van Konijnenburg.[1074] Ook hier werd een onderscheid gemaakt tussen symbolisme naar inhoud en naar vorm waarbij aan dit laatste een vernieuwende waarde werd toegekend. Symbolistische thema's zijn de bezielde werkelijkheid, de evocerende werking van muziek (in kleur en lijn worden klanken verbeeld), de vrouw als *femme fatale* en *femme fragile*, het ontstijgen van de ziel aan de stof, zielenstaten, het kunstenaarschap en maatschappelijke en geestelijke stromingen. Niet het gebruik van bepaalde symbolen en het weergeven van bepaalde thema's, maar de evocerende functie van de beeldmiddelen onderscheidde, zo was de conclusie, het symbolisme van de romantiek.[1075] Uitgaande van het autonoom gebruik van de beeldmiddelen werd de periode verruimd van circa 1880 tot 1930, van Matthijs Maris en Van Gogh tot het manifest van de concrete schilderkunst van Van Doesburg.[1076] Ook Van

[1070] Polak 1955/2004, 23.

[1071] Ibidem, 274-275.

[1072] Ibidem, 12.

[1073] Hammacher 1951/1978, 20

[1074] Blotkamp, Boot en Cornips 1978.

[1075] Boot en Cornips 1978, speciaal 14, 16-17.

[1076] Boot en Cornips 1978, 16-17; Theo van Doesburg, 'Base de la peinture concrète: Manifesto', *Art Concret* april 1930, 1.

Konijnenburgs werk en kunstopvatting werden herleid tot het symbolisme. Dat zette de trend voor de volgende jaren.

Moet Van Konijnenburg inderdaad met het symbolisme worden verbonden en zo ja, op basis van welke kenmerken? Of geven zijn kunst en kunstopvatting aanleiding om hem een ander stempel op te drukken? Ik heb aannemelijk willen maken dat het laatste het geval is. Er zijn zeker wel enkele aspecten in het werk van Van Konijnenburg aan te wijzen op grond waarvan het begrijpelijk is dat hij door sommigen als een symbolist werd gezien, maar er is meer reden, zoals ik in het bijzonder in het tweede hoofdstuk over de regels van de kunst heb willen verduidelijken, om hem als classicist te beschouwen.

Van Konijnenburg beschouwde de eenheid van esthetiek en ethiek als basis van zijn kunst en van zijn kunstenaarschap. Hij ontwierp een verzameling regels om de absolute schoonheid tot uitdrukking te brengen. In zijn kunst demonstreerde hij de toepassing van die regels. Hij goot zijn thema's in de vaste vorm van een mathematisch raster, stileerde zijn motieven naar geometrische grondpatronen. Hiermee sloot hij aan bij de vernieuwers van de kunst die zich hadden gekeerd tegen de willekeur van het impressionisme en het expressionisme, maar hij deed dit vanuit een ander motief dan de kubisten en constructivisten. Van Konijnenburg gebruikte de mathematische grondvormen om 'eenheid in verscheidenheid' te creëren: ideale schoonheid op basis van evenredige verhoudingen. Hij stelde zich bewust op één lijn met de grote kunstenaars van de renaissance die in hun composities veelvuldig gebruik hebben gemaakt van als harmonisch ervaren proportionele verhoudingen. Dáár was het hen, daar was het hem om te doen: verwezenlijking van harmonie. Zijn tijdgenoten echter gebruikten de mathematica met andere oogmerken: om op symbolische wijze de orde van de kosmos te visualiseren (zoals sommige theosofische kunstenaars bijvoorbeeld deden), of om de vormentaal juist te rationaliseren, zoals Van Doesburg beoogde met zijn conceptie van de concrete schilderkunst.[1077] Lijn en kleur zijn bij Van Konijnenburg geen op zichzelf staande expressiemiddelen. Bij de keuze van zijn motieven richtte hij zich naar de klassieke hiërarchie van genres, een ander aspect van het classicisme. Wat de inhoud van de motieven betreft is er enige overlapping met het symbolistische repertoir – denk aan het ontstijgen aan de stoffelijke wereld en het betreden van de wereld van de geest in *Centaur* en in *Aarde, Lucht en Water*, en zielenstaten als meditatie en contemplatie –, maar veel vaker koos hij motieven en thema's die wortelen in een oudere beeldtraditie: ruiters, herders, vissers, de strijd tussen goed en kwaad en scènes uit het lijdensverhaal van Christus. Vanaf 1916 richtte Van Konijnenburg zich meer op de tekenkunst. Hij gaf de voorkeur aan de lijn boven de kleur.

Evenals de symbolisten zocht Van Konijnenburg een weg die uit de malaise van het impressionisme en naar het idealisme zou voeren, maar bij hem leidde dat tot een kunstopvatting en tot werk die de kenmerken dragen van het classicisme. In zijn oriëntatie is hij echter vrijer dan classicisten vóór hem, voor wie de Griekse sculptuur uit de klassieke periode en/of de schilderijen van Rafaël als richtsnoer golden. Hij gaf vorm aan een modern classicisme. De kenmerken daarvan zijn in 1990 gedefinieerd door Elizabeth Cowling en Jennifer Mundy in de inleiding van hun *On classic ground. Picasso, Léger, de Chirico and the new classicism 1910-1930*.[1078] Typerend voor dit moderne classicisme zijn, volgens hen,

[1077] Theo van Doesburg, 'Base de la peinture concrète: Manifesto', *Art Concret* april 1930, 1; zie voor de Engelse vertaling van dit manifest Baljeu 1974, 180-181; zie ook de Engelse vertaling van Theo van Doesburg, 'Commentaires sur la base de la peinture concrète', *Art Concret* april 1930, 2-4, ibidem, 181-182; zie voor een toelichting op beide teksten ibidem, 97-100.

[1078] 'Introduction', in Cowling en Mundy 1990, 11-30. Eerder heeft Evert van Uitert het bestaan van het modern classicisme als fenomeen in de moderne kunst aan de orde gesteld, Van Uitert 1987. Omdat in literatuur over dit

de keuze voor klassieke onderwerpen en het werken in de traditionele genres van figuurstuk, naakt, landschap en stilleven. In stilistisch opzicht vormen de beeldhouwkunst van de klassieke oudheid en de kunst van de Italiaanse renaissance een oriëntatiepunt, maar niet meer dan dat en zij niet alleen. Meer dan de academisch-classicisten gebruiken de modernen de voorbeelden niet om ze na te bootsen, maar om de principes uit hun kunst te destilleren en in nieuw verband toe te passen: *aemulatio* in plaats van *imitatio*. Van Konijnenburg beantwoordt aan de criteria van Cowling en Mundy, in het bijzonder in het gebruik van zijn voorbeelden als in de stijl die hij hanteert, minder in de keuze van zijn motieven.[1079] Ook zijn beweegredenen om zich op het verleden te richten als trait d'union tussen het verleden en de toekomst passen in hun beeld van het nieuwe classicisme.

Perspectiefwisseling

De waardering van Van Konijnenburg blijkt sterk afhankelijk van het gezichtspunt van waaruit men hem beziet. Beschouwt men hem vanuit symbolistisch perspectief, dan kan men hem moeilijk anders zien dan als een van de vele nalopers. Beziet men hem vanuit classicistisch perspectief – en naar mijn mening is er meer reden om hem als classicist te zien dan als symbolist –, dan behoort hij tot de voorlopers van de retour à l'ordre die tijdens en na de Eerste Wereldoorlog plaatsvindt.[1080] Maar van welk punt ook bekeken: duidelijk is dat hij met zijn doelstelling in zijn werk algemene waarden tot uitdrukking te brengen, zijn idealistische opvatting van geometrie als enige zuivere basis voor de compositie, zijn keuze zijn motieven te modelleren naar een renaissancistisch schoonheidsideaal en zijn wens zich te meten met de grootmeesters van de Europese schilderkunst een geheel eigen bijdrage heeft geleverd aan de moderne kunst in Nederland.

Het was er mij in deze studie niet om begonnen om een discussie op gang te brengen die ertoe zou moeten leiden dat Van Konijnenburg weer een plaats zou krijgen in de canon. Waarvoor ik aandacht heb willen vragen is allereerst het historisch belang van zijn werk en zijn persoon. Al vaker is gewezen op het gebrek aan historisch besef in de Nederlandse musea voor moderne kunst.[1081] De waarde van een kunstenaar uit het verleden werd gemeten aan wat hij voor de kunst van het heden betekent, het 'omgekeerd perspectief'.[1082]

---

onderwerp vooral aan Elizabeth Cowling en Jennifer Mundy wordt gerefereerd, wordt dat ook hier gedaan. Inmiddels is het kunsthistorisch debat rond het modern classicisme zich verruimd. Gottfried Boehm heeft in de catalogus van de tentoonstelling *Canto d'Amore. Klassizistische Moderne in Musik und bildender Kunst*, die in 1996 in het Kunstmuseum in Bazel werd gehouden, een stap verder gezet door de vraag 'Gibt es einen abstrakten Klassizismus?' aan de orde te stellen, Boehm 1996, 18. Ja, zegt Yve-Alain Bois in dezelfde catalogus: kijk maar naar Mondriaan, en hij verwijst daarbij naar diens uitspraak in 'Le Home – La Rue – La Cité' in nr. 25 van *Vouloir* uit 1927 over het klassieke karakter van het neoplasticisme, Bois 1996, 374-381. Al eerder, in 1990, heeft Jan de Vries bij Van Doesburg kenmerken van het classicisme aangewezen, De Vries 1990, 174-175 en passim.

[1079] Cowling en Mundy hebben de vaststelling van de kenmerkende motieven tamelijk eenzijdig op Picasso afgestemd. Zij noemen als voornaamste motieven: moederschap, Arcadia met badende figuren, nimfen en herders, personages uit de *commedia dell' arte*, Cowling en Mundy 1999, 12-14. Hoewel Van Konijnenburg deze motieven, op de figuren uit de *commedia dell' arte* na, heeft verbeeld, is alleen het herdermotief uitgegroeid tot een hoofdthema in zijn oeuvre.

[1080] In de jaren twintig van de twintigste eeuw werd hij door Gerard Knuttel als een voorloper beschouwd van het nieuw-zakelijk realisme, Knuttel 1926, 16-17. In de tentoonstelling *Magie en zakelijkheid. Realistische schilderkunst in Nederland 1925-1945* die op initiatief van Carel Blotkamp, Maaike Buijs, Ype Koopmans en Karin Söhngen in 1999-2000 het Museum voor Moderne Kunst in Arnhem werd gehouden, werd hij met zijn portret van Albert Plasschaert (cat. 63) eveneens in die rol opgenomen, Buijs 1999, 41; Blotkamp en Koopmans 1999, 97, afb. 26.

[1081] Zie bijvoorbeeld Carel Blotkamp in zijn afscheidsrede als hoogleraar kunstgeschiedenis bij de Vrije Universiteit in Amsterdam, Blotkamp 2007, 13.

[1082] Roodenburg-Schadd 2004, 297-299, over het zogenaamde omgekeerd perspectief van Willem Sandberg.

Dat zeer beperkte perspectief was bijvoorbeeld typerend voor Sandberg, die zijn dédain voor de kunstgeschiedenis openlijk etaleerde.[1083] Omdat Van Konijnenburg geen actualiteitswaarde had, dat wil zeggen niet paste in het vigerende model van de ontwikkeling van de moderne kunst, werd heel zijn werk prijsgegeven aan de totale vergetelheid. Dat is niet terecht. Alleen al vanwege zijn vooraanstaande rol in de Nederlandse kunstgeschiedenis van de eerste helft van de twintigste eeuw verdient Van Konijnenburg een blijvende plaats in de museale presentatie van de moderne kunst en in de kunstgeschiedschrijving ervan. Maar ook los van het historisch belang: de kwaliteit van veel van zijn werken staat buiten kijf. Van Konijnenburgs vechtende monsters, dansen, *Aarde, Lucht en Water*, *De drie levens-essenties*, *Verbi divini inspiratio*, *Witte ruiters*, *Donkere ruiters* en *Zacharia*, het zijn allemaal werken die het verdienen gezien te worden.

[1083] Van Uitert 1986/1987, 30, over Sandbergs houding tegenover de kunstgeschiedenis.

Summary
Willem van Konijnenburg. The Leonardo of the Low Countries

During the interbellum the Hague artist Willem van Konijnenburg (1868-1943) was one of the standard-bearers of Dutch modern art. After the Second World War, he disappeared from sight. Why? Closely related to this question are such issues as the nature of his art and his role as an artist, and the way they have been portrayed. What was Van Konijnenburg's place in the Dutch art world, and was the position accorded him what he himself had hoped for? My research is intended to provide an answer to these questions.

I am proceeding on the assumption that Van Konijnenburg consciously shaped his role as an artist, and that to a large extent he himself determined the image of his work and his person which emerged. It was around 1895 that he came to the conclusion that his realistic landscapes, painted with a ready brush, would not get him very far. This prompted him to go in search of what we know today as a 'new market identity'. The changes which subsequently took place in his work encompass such a broad terrain, and go so deep, that it is difficult to see them as the consequences of a purely artistic development. Once Van Konijnenburg had found his 'unique selling point', he transformed both his art and his persona with iron discipline. By 1907, after he had found his spokesman in the press, in the person of the critic Plasschaert, he was increasingly portrayed as an artist who perpetuated and built upon the tradition of the masters of painting, specifically those of the Italian Renaissance. He was regularly compared to Leonardo da Vinci. His admirers saw him as he himself saw the artist: as a spiritual leader. The role of an artist was a calling, and the life of an artist one of asceticism and restraint. This was the image that he himself put about and, for the most part, this was the way he was seen. His contemporaries regarded him with admiration, and his work was considered innovative. In the early twentieth century, there were even people who saw in him an artist who was changing the face of modern art in Holland. Konijnenburg himself believed that this was the role reserved for him. But there proved to be a considerable difference between what was seen as innovative in the first half of the twentieth century and the art which later generations would regard as innovative.

In *The conditions of success. How the modern artist rises to fame* (1989), Alan Bowness says that once certain conditions have been met, success is assured. There are four successive circles of recognition accorded the artist: peer recognition, critical recognition from art critics, patronage by dealers and collectors, and finally public acclaim. The first condition for success is an exceptional talent: early in his artistic career the artist stands out, and his fellow artists acknowledge him as the primus inter pares. Art critics – the first people to write about him are usually members of the artist's own circle – provide the vocabulary which will henceforth be employed in reference to his work. Moreover, they themselves must contribute to the critical debate on the work of the artist. Judgements on works of art are neither absolute nor definitive: they are upheld by some kind of consensus. Having achieved that art-critical recognition, says Bowness, the artist will have the support of art dealers and collectors. Once the talent and accomplishments of the artist are acknowledged in these circles, recognition in the widest circle – that of the public at large – is assured.

This holds true in the case of Van Konijnenburg, to the extent that the talent was unmistakeably present and recognized quite early on. His fellow artists acknowledged him as primus inter pares, not only for his artistic accomplishments, but also for his flair and organizational gifts. His success was enhanced after 1907, thanks to the support of the art

critics, notably Albert Plasschaert and – for a shorter period and to a lesser degree – Arie van Veen, Bernard Canter and later Just Havelaar, Kasper Niehaus and Bram Hammacher. Thanks to Plasschaert, an art-critical consensus had been arrived at concerning the quality of Van Konijnenburg's work, expressed in stereotypical terms. After 1907 his paintings were displayed with some regularity by art dealers, and were also collected beyond the circle of family and friends, by people like the tea and quinine merchant Frits Kok (from 1928 on, the firm of Van Kooten Kok), who would ultimately invest a small fortune in Van Konijnenburg (179 works). But there were also collectors with museological ambitions, such as the paint manufacturer P.A. Regnault and Helene Kröller-Müller, the wife of business tycoon Anton Kröller. And although Van Konijnenburg would never attain the broad popularity of Jan Toorop, following his national breakthrough in 1917, he was generally acknowledged as an important modern artist.

The reputation of Van Konijnenburg was based largely on works dating from the period 1910-1921, including such masterpieces as his own selections for the issue of *Wendingen* (4 (1921) 1/2) devoted to his work: *Rotslandschap* (Rocky landscape), *St. Joris met de draak* (St. George and the dragon), *Vrouw met witte kat* (Woman with white cat), *Overgave* (Submission), *Vita summa in mortem transcendit, De afneming van het kruis*, (The descent from the cross), the dances, the anatomical studies, *Zacharia,* and the portraits of P.C. Boutens, Peter Spaan, Anton van Herzeele, Koosje van der Vegt and Albert Plasschaert. The quality of these works was indisputable. For foreign exhibitions he often submitted new versions of *Aarde, Lucht en Water* (Earth, air and water) and the pendants *Vrouw met witte kat* and *Vrouw met zwarte kat* (Woman with black cat). The later versions of *Vrouw met witte kat* and *Vrouw met zwarte kat* were purchased by foreign museums (cat. 184 and 185).

The work of Van Konijnenburg was part of the canon of Dutch modern art. In contemporary surveys he was ranked alongside Jan Toorop, Johan Thorn Prikker, Antoon Derkinderen, and Richard Roland Holst, all artists whose reputation was undisputed. Together with Toorop and the somewhat younger Jan Sluijters and Leo Gestel, Van Konijnenburg represented Dutch modern art at numerous official venues abroad. Since he himself regularly served on the selection committees of these exhibitions, he was in a position to ensure his own participation and to determine which of his works would be exhibited. During the interbellum, the image of modern art put forward by the Dutch museums was shaped mainly by the collections of private societies and private collectors. Together with the municipal collections, these private loans and legacies resulted in a pluriform image of largely Dutch modern art. The choice of artists reflected the national selection for international exhibitions of modern art, and often those invited to participate were the same collectors who had made their work available to the museums.

It is noteworthy how small the representation of totally abstract art was in the pre-war museum collections – both works owned outright and works on loan. Private collectors with museological ambitions also gave up when faced with abstraction. It is often noted that both Henk Bremmer and Helene Kröller-Müller terminated their financial support for Mondriaan in 1919, because the work he was doing no longer had any ties with the visible world. And another enthusiast, Sal Slijper, bought no abstract works from him after 1921. In the years before the Second World War, there was a commonly held view that all representations ought to be bound up with perceptible reality.

During the thirties some of Van Konijnenburg's best work was to be seen at exhibitions of the permanent collection of the Gemeentemuseum in The Hague and Amsterdam's Stedelijk Museum. This was due in large measure to the interest displayed by Hendrik Enno van Gelder en Gerard Knuttel in The Hague, and Cornelis Baard and David Röell in Amsterdam. When Van Konijnenburg was commissioned to produce a monumental art

work for the hall of the new building in The Hague, *Eer het god'lijk licht in d'openbaringen van de kunst* (Honour the divine light in the revelations of art), this provided confirmation of the central role which Van Gelder and Knuttel accorded him, not only within the museum, but also in the history of Dutch modern art, the development of which was chronicled in the collection.

Change in the canon

After his death in 1943, Van Konijnenburg disappeared from the centre of the Dutch art world. In an effort to establish why this happened, it may be useful to look at the formation of the canon in the visual arts. This canon consists of a group of works which at a certain point in time came to be regarded as the pinnacle of Western art. It is a relative judgement and one based on a changing series of inclusions and exclusions with respect to artists and art works. The selection takes place on the basis of criteria which flow from the prevailing artistic, intellectual and social standards and values. These are subject to change, which means that artists and art works may also be dropped from or readmitted to the canon. Canons are constructed by such entities as art academies, museums, art criticism and art history. They serve as benchmarks for academic teaching and museum policy, and determine the art-historical and historiographical frame of reference. At the same time, the above entities criticize the established canons, and construct new ones, which in their turn form the guidelines for the academic, museological, critical and historiographical selection criteria. The reversal in the appreciation of the work of Van Konijnenburg can be explained by the breakthrough of modernism after the Second World War, both in art history and in museum policy. From a modernist perspective, he was a marginal figure.

The avalanche in the canonical image of modern art which was the result of this development effectively banished Van Konijnenburg from museum presentation. Where in the past the position and thus the appreciation of Dutch modern art was largely a national affair – in the sense that Dutch artists were assessed in relation to other Dutch artists – after the war that assessment tended to take place within an international framework. The spotlight was now directed at Dutch artists who had featured in the history of international modern art, or could be seen as associated with that history. Vincent van Gogh had for some time been recognized as the forefather of expressionism. The artists of De Stijl, headed by Mondriaan, represented abstraction. There was one new developmental model of modern art, and it was international. Alfred Barr, director of the Museum of Modern Art in New York, had presented the development of modern art in a schema on the occasion of the exhibition *Cubism and Abstract Art* in 1936. Van Gogh, Gauguin, Cézanne and Seurat, and indirectly Redon and Rousseau, gave rise to movements which ultimately resulted in the two main branches of contemporary modern art: 'non-geometrical abstract art' and 'geometrical abstract art'. The developmental model laid down by Barr in *Chart of Modern Art* dominated the view of the history of modern art for decades, acquiring such authority that it largely determined the canon. In Holland the Stedelijk Museum in Amsterdam, the Van Abbemuseum in Eindhoven, and the Gemeentemuseum in The Hague elaborated on the developmental model sketched by Barr in their exhibition and acquisition policies. Although each museum had its own local variations, depending on factors such as the financial resources available, the directors of these museums all saw the development of modern art as a movement of on the one hand expressionism, and on the other hand cubism/constructivism – with both headed in the direction of abstraction. The international modernist canon guided policy in Dutch modern art museums, notably those mentioned above. Work by dead Dutch artists which could not in some way be connected with the international development of modern art was rarely collected or exhibited. The position that Van Konijnenburg held before and after the Second World War in the Gemeentemuseum in

The Hague is illustrative of the turning-point in the evaluation of his work. In 1920 it was the first museum in Holland to purchase work by him and today, thanks to bequests and legacies, it has the largest collection of Van Konijnenburg's work: some 30 paintings and around 50 worked-up drawings, not counting sketches and designs for monumental commissions. At the opening of the new building reserved for the Hague collections in 1935, Van Konijnenburg was a prominent guest. After 1945, however, his work gradually disappeared from the permanent collection. The last traces of Van Konijnenburg's presence were erased in 1969, when *Eer het god'lijk licht* was temporarily replaced by a kinetic object by Gerhard von Graevenitz.

A glance at the art-historical literature of the post-war period evokes a similar picture. No one has ever felt called upon to secure Van Konijnenburg's place in the history of modern art. The new surveys of art history in the Netherlands contain almost no reference to him. In the historiography of Dutch modern art he is linked to symbolism, a movement which in Holland reached its highpoint in the last decade of the nineteenth century, and traces of which were seen into the twentieth century. I do not regard this classification as self-evident.

Bettina Polak confined her 1953 dissertation *Het symbolisme in de Nederlandse schilderkunst 1890-1900* (Symbolism in Dutch Painting 1890-1900) to the work of four artists: Derkinderen, Toorop, Roland Holst and Thorn Prikker. She focused on the period 1890-1900, with special emphasis on the first half of the nineties (when Van Konijnenburg was painting his realistic landscapes). Van Konijnenburg did not meet the criteria which Polak had set for symbolism. 'Symbolism' and 'symbolist' have traditionally proved difficult terms to handle, given that they do not refer exclusively to the style, nor exclusively to the content of the art works in question. Certain – largely literary – motifs which appear in the work of artists generally regarded as symbolists can also be found in artists of the romantic movement. In Polak's view, woman – whether *femme fatale* or innocent – was the major symbolist theme. She is represented as Salomé, Cleopatra, Medusa and the sphinx, and her attributes include the snake, symbol of sinful sensuality, as well as the chimera, the harpy and the vulture. The bride is depicted as the innocent woman, and her main attributes are lily, lotus, rose, sunflower, passion flower, convolvulus, swan, harp, lyre, and violin. The masculine counterparts of the femme fatale are Pan and the centaur. Other symbolist themes include time (past, present and future), fate, and death. The inner world is reflected in states of the soul such as yearning and melancholy. The fact that Polak distinguishes not only this 'subjective' symbolism, but also an 'objective' symbolism detracts from the usefulness of the concept. Objective symbolism does not portray the inner emotional life in a non-traditional form, but rather – proceeding from a general philosophy of life – aims at creating art in the service of society. Sylistically, objective symbolism is characterized by the stylized line and compositions based on geometry.

In subjective symbolism, line and colour express the sensual significance of the motif, but they also acquire a more independent function which, as Polak notes, represents the innovative significance of this work. In her view, the stylization of the line and the deformation are characteristic of symbolist art. As noted in the introduction, in 1978 the criterium of the independent use of the visual resources was examined by a group of art history students in Utrecht. Under the guidance of Carel Blotkamp and Evert van Uitert, they traced the course of symbolism – in the work of Konijnenburg and others – up to 1930. Here, too, a distinction was made between symbolism in content and symbolism in form, whereby an innovative value was attributed to the latter. The employment of line and colour as a means of expression led to abstraction in the work of a number of artists. The themes favoured by symbolists include inspired reality, the evocative effect of music (sounds are

portrayed in colour and line), woman as *femme fatale* and *femme fragile*, the soul which soars over mere matter, states of the soul, the role of the artist, and social and intellectual movements. The conclusion was that it is not the use of certain symbols and the rendering of certain themes which distinguished symbolism from romanticism, but rather the evocative function of the visual resources. On the basis of the autonomous use of the visual resources, the period was extended from around 1880 to 1930, from Matthijs Maris and Van Gogh to Van Doesburg's manifesto of concrete painting. The symbolist roots in the work of such varied artists as Simon Moulijn, Frans Stamkart, Janus de Winter and Janus van Zeggen, Bart van der Leck and Piet Mondriaan, and Gustaaf van de Wall Perné, were unearthed. The work and artistic views of Van Konijnenburg were likewise traced back to symbolism. This set the trend for the years to come.

Change of perspective

Should Van Konijnenburg then be associated with symbolism, and if so, on the basis of which characteristics? Or do his art and his concept of art provide sufficient grounds to place a different stamp on his work. I have strived to demonstrate the plausibility of the latter view. Various aspects of Van Konijnenburg's work make it understandable that he has been seen by some as a symbolist. However, there is far more reason – as I have attempted to make clear in Chapter 2, which deals with the rules of art – to regard him as a classicist.

Van Konijnenburg regarded the unity of aesthetics and ethics as the very core of his art and his role as an artist. He drew up a collection of rules for the expression of absolute beauty, and in his art he demonstrated the application of those rules. He cast his themes in the fixed form of a mathematical grid, and stylized his motifs according to basic geometrical patterns. In this sense, he sided with the artistic innovators who had turned their backs on the arbitrariness of impressionism and expressionism, but he did so for other reasons than the cubists and the constructivists. Van Konijnenburg used basic mathematical shapes to create 'unity in diversity': ideal beauty based on proportional relationships. He deliberately allied himself with the great artists of the Renaissance, who often made use of proportional relationships experienced as harmonious. This was precisely what he was striving for: the realization of harmony. His contemporaries, however, used mathematics for other purposes: to visualize the order of the cosmos by means of symbols (as certain theosophical artists did) or, by contrast, to rationalize the form language, as Van Doesburg strived to do with his concept of concrete painting. In the work of Van Konijnenburg, line and colour are not independent means of expression. In the choice of his motifs, he harks back to the classical hierarchy of genres, yet another aspect of classicism. As regards the content of the motifs, there is a certain overlap with the symbolist repertoire – for example, when the material world is transcended and one enters the world of the spirit in *Centaur* and in *Aarde, Lucht en Water*, as well as in such states of the soul as meditation and contemplation. But more often he chose themes and motifs rooted in an older visual tradition: horsemen, shepherds, fishermen, the battle between good and evil, and scenes from the Passion of Christ. From 1916 on, Van Konijnenburg devoted more time to drawing. He preferred line to colour. Like the symbolists, he sought a path leading away from the malaise of impressionism and towards idealism. But in his case this led to an artistic credo and works of art which bore the stamp of classicism. In his orientation, however, he was freer than the classicists who preceded him, whose guidelines were Greek sculpture from the classical period and/or the paintings of Raphael. He gave shape to a modern classicism.

In *Modern – Klassisch* (1987), Evert van Uitert maintained that classicistic tendencies were an inherent part of the modernism of fauvists and cubists. He believed that in France that classicism was reinforced by the conditions during the First World War. Its characteristics were defined in 1990 by Elizabeth Cowling and Jennifer Mundy in the

introduction to their *On classic ground. Picasso, Léger, de Chirico and the new classicism 1910-1930*. According to the authors, the major features of this modern classicism are the choice of classical subjects and a preference for the traditional genres of figure study, nude, landscape and still life. In a stylistic sense, the sculpture of classical antiquity and the art of the Italian Renaissance do form a point of orientation, but no more than that, and not the only one. The main thing that distinguished modern classicism from that of academic arrière-gardists such as Jean-Léon Gérôme, Alexandre Cabanel en William-Adolphe Bouguereau was the fact that the avant-garde classicists were not trying to imitate their predecessors. Rather they were striving to distil from their work its essential principles, and to use them as a source of innovation in their own art. This makes the way free for examples other than those from the Athens of Pericles, the Rome of Augustus, and the Italy of Raphael: for example, archaic Greek art, the art of the Etruscans, and the more primitive Italian art dating from the fourteenth and early fifteenth century, by Giotto, Paolo Uccello, and Piero della Francesca. More than their academic predecessors, the modern classicists make use of examples not in order to copy them, but rather to distil from them the principles of their art, and to place them within a new framework. In other words, *aemulatio* rather than *imitatio*. Van Konijnenburg meets the criteria of Cowling and Mundy, mainly in the use of his examples and the style which he employs, less so in his choice of motifs. His reasons for focusing on the past as a trait d'union between past and future likewise comply with their image of the new classicism.

The assessment of Van Konijnenburg appears to depend on the perspective from which he is viewed. If one looks at him from a symbolist perspective, he can only be seen as one of the many followers. But when he is viewed from a classicistic perspective – and in my view there is more reason to see him as a classicist than as a symbolist – then he is one of the precursors of the *retour à l'ordre* which took place during and after the First World War. However, regardless of the standpoint from which he is seen, it is abundantly clear that, given his striving to express in his work general, common values, his idealistic view of geometry as the only pure basis for a composition, his decision to shape his motifs according to a Renaissance ideal of beauty, and his desire to vie with the grand masters of European painting, he has made his own contribution to modern art in Holland.

My purpose in embarking on this study was not to initiate a discussion designed to ensure that Van Konijnenburg is again accorded a place in the canon. What I have attempted to highlight is the historic importance of Van Konijnenburg's work and person. This is not the first time that Dutch museums of modern art have been accused of lacking a sense of history. The value of an artist from the past is often assessed on the basis of his significance for present-day art, sometimes referred to as the 'reverse perspective'. Because Van Konijnenburg lacked topicality, i.e., he did not fit the current model for the development of modern art, his entire work was relegated to oblivion. This is not a fair judgement. If only because of his prominent role in the history of Dutch art during the first half of the twentieth century, Van Konijnenburg is deserving of a permanent place in the presentation of modern art in Dutch museums, and in the history of that art. But even disregarding his historic significance, the quality of much of his work is undisputed. Van Konijnenburg's battling monsters, dances, *De drie levens-essenties* (The three essences of life), *Verbi divini inspiratio, Witte ruiters, Donkere ruiters* (White horsemen, dark horsemen), and *Zacharia* are all works that deserve to be seen.

Translation by Barbara Fasting

Lijst van afbeeldingen

Hoofdstuk 1

1 'Een jachthond bij struikgewasch, loerend op een fasant', 1878, *Getekend Dagboek* deel 1 (1875-1883), blad 3
2 *Hoekje uit de tuin te Meerssen, Limburg* 1880, olieverf op papier, 33,5 x 26, Gemeentemuseum Den Haag
3 Johan Philip Koelman, 'vergelijkende en ware afmetingen van het menschelijk lichaam', uit idem, *Meetkunstige canon ter bepaling der vormen, evenredigheden en werkelijke afmetingen van het menschelijk lichaam getoetst aan de beelden der oudheid gevolgd door eene omschrijving van het been- en spierstelsel*, Den Haag 1888
4 *Boom bij grindgroeve, Limburg* 1889, cat. 8
5 *Limburgs Landschap* 1889, cat. 11
6 *Bosgezicht* circa 1895, cat. 20
7 Théodore Rousseau, *Descente des vaches dans le Jura*, circa 1835-1836, olieverf op doek, 259 x 162, Museum Mesdag, Den Haag
8 *Gezicht op Maastricht* 1892, cat. 15
9 Charles Daubigny, *Kérity*, circa 1867, olieverf op doek, 55 x 99, Museum Mesdag, Den Haag
10 *De mijngroeve* 1891, cat. 14
11 *Het Geuldal* 1888, cat. 7
12 Wandschildering voor een apotheek, circa 1895, gegevens onbekend
13 Wandschildering voor een apotheek, circa 1895, gegevens onbekend
14 Situatieschets van *De zee*, 1901, potlood op papier, 29 x 37,5, particuliere collectie
15 *De zee* 1901, cat. 31
16 Fop Smit & Co. Watertochtjes, omlijsting van een aquarel van de Grote Kerk van Dordrecht door Jacob Maris, 1896-1897, litho, 84,5 x 55, Gemeentearchief, Dordrecht
17 Ontwerp van het affiche van de dienstregeling van Fop Smit & Co. van 13 maart tot en met 5 oktober 1897, cat. 21
18 Schets voor de schildering voor het buffet van de *W.F. Leemans*, 1897, *Getekend Dagboek* deel 5 (1897-1898), inv.nr. T 393-1964
19 'Bekwame spoed', *De Nederlandsche Spectator* 26 september 1896
20 *Damherten* 1896-1898, cat. 27
21 Ontwerp van het affiche van de dienstregeling van Fop Smit & Co. van 11 maart tot en met 3 oktober 1899, cat. 22
22 Ontwerp van het affiche van de dienstregeling van Fop Smit & Co. van 1 januari 1902 tot 1 maart 1903, cat. 25
23 Ontwerp voor het affiche van de dienstregeling van Fop Smit & Co. van 1 januari 1902 tot 1 maart 1903, *Getekend Dagboek* deel 8 (1900-1901), nr. 74
24 Ontwerp voor een niet uitgevoerd affiche van de dienstregeling van Fop Smit & Co., circa 1897, *Getekend Dagboek* deel 8 (1900-1901), nr. 44
25 Ontwerp voor Fop Smit & Co., circa 1897, Oost-Indische inkt op transparant papier, 21,5 x 15,5, Drents Museum, Assen
26 J.H. de Groot, *Systeem van 60º en systeem van 30º*, uit idem, *Driehoeken bij ontwerpen van ornament*, Amsterdam 1896, plaat 4
27 Blad met twee tekeningen van een jager in een landschap op een raster van schuine lijnen onder 60 graden, circa 1901, *Getekend Dagboek* deel 8 (1900-1901), nrs. 117 en 118
28 *Rotslandschap* 1899, cat. 29

29 *Meisjesportret (Zusje Steyn Parvé)* circa 1900, cat. 30
30 *Stad* 1904, cat. 33
31 Omlijsting van de schildering *De Zee (de kracht): 'Waar arbeid doel treft is kracht'* en *De Ruïne (het verleden):* '*Wat was blijft verborgen*', 1905, *Getekend Dagboek* deel 10 (1904-1905), nrs. 82 en 83
32 *De Stad (de actie): 'Wrijving van gedachten scherpt den geest'* 1905, cat. 40
33 Ontwerp voor *De Zon (de schoonheid): 'Groot is het onbegrensde'* 1905, cat. 41
34 Michelangelo, *Sybille van Delphi* (detail van het plafond van de Sixtijnse kapel, 1506-1512), Vaticaan, Rome
35 Michelangelo, *David-Apollo*, 1530, marmer, hoogte 146, Museo Nazionale del Bargello, Florence

Hoofdstuk 2

36 Studie voor *Donkere ruiters* (cat. 81), circa 1913, *Getekend Dagboek* deel 15 (1910), nr. 78. Het raster is opgebouwd uit gelijkzijdige driehoeken onder hoeken van 65 graden.
37 Piet Mondriaan, *Compositie met raster 3*, 1918, olieverf op doek, 84,5 x 84,5 (diameter 121), Gemeentemuseum Den Haag
38 Schets voor *De krijger* (cat. 139), circa 1917, zwart krijt op papier, 61 x 36, Gemeentemuseum Den Haag. Het raster is opgebouwd uit gelijkbenige driehoeken onder hoeken van 65 graden.
39 Schets voor *Nettenslepende vissers* (cat. 87), circa 1914, *Getekend Dagboek* deel 18 (1914-1915), nr. 18. Het raster is opgebouwd uit gelijkzijdige driehoeken onder hoeken van 60 graden.
40 Richtingslijnen: 'Bij meerdere richtingslijnen moet de verdeeling stelselmatig worden voortgezet en het aantal 16 worden.', uit *De aesthetische idee*, Den Haag 1916, 117
41 Richtingslijnen: 'Ook kan men de verdeeling in drieën nemen waarbij hoeken van 60°, 30° en 15° ontstaan.', uit *De aesthetische idee*, Den Haag 1916, 119
42 De evenredige vlakverdeling: 'De verdeelingslijnen in het vierkant snijden den cirkel-omtrek in de punten waar de loodrechte en de horizontale lijn, die door het middelpunt van het vierkant gaan, den cirkel-omtrek snijden.', uit *De aesthetische idee*, Den Haag 1916, 136-137
43 De evenredige vlakverdeling: Studie voor *Egyptische landbouwer*, 1916, *Getekend Dagboek* deel 21 (1916-1917), nr. 58
44 De evenredige vlakverdeling: *Egyptische landbouwer* 1916-1917, cat 126
45 De evenredige vlakverdeling in een verhouding van 3 : 4: 'Dit formaat heeft de verhouding van 3 : 4. De verdeeling of de richtingen zijn afgeleid uit het vierkant, verdeeld door lijnen die de hoeken met het midden van de zijde vereenigen. De lijnen, die de rechthoeken middendoor deelen, steunen de figuren.'; uit *De aesthetische idee*, Den Haag 1916, 144
46 De evenredige vlakverdeling in een verhouding van 3 : 4: De mathematische figuur en het samenvallen van de mathematische figuur en de voorstelling in een formaat van 3 : 4, circa 1916, *Getekend Dagboek* deel 21 (1916-1917), nr. 74
47 Het samenvallen van de belangrijkste accenten van de voorstelling en de mathematische figuur: Het samenvallen van de perspectieflijnen van de voorstelling met een aantal richtingslijnen van de mathematische figuur, uit *De aesthetische idee*, Den Haag 1916, 207
48 Het samenvallen van de belangrijkste accenten van de voorstelling en de mathematische figuur: Het samenvallen van de richtingen van schaduwen en hun verdwijnpunt met een aantal richtingslijnen van de mathematische figuur, uit *De aesthetische idee*, Den Haag 1916, 208
49 De bezieling van de mathematische figuur: 'Pulchro vitam devovit' (Hij heeft zijn leven gewijd aan het schone), (Albert Plasschaert), uit *De aesthetische idee*, Den Haag 1916, 221
50 De bezieling van de mathematische figuur: Compositieschema voor de kop van Albert Plasschaert, uit *De aesthetische idee*, Den Haag 1916, 215
51 De bezieling van de mathematische figuur: Mathematische figuur voor de compositie van de kop van Albert Plasschaert, gebaseerd op een 24-hoek, circa 1916, *Getekend dagboek* deel 15 (1913), nr. 106. Het oog van Plasschaert valt samen met het middelpunt van de cirkel die de 24-hoek omschrijft.
52 Het samenvallen van accenten van de mathematische figuur en die van de voorstelling: *Dans der jonkheid* 1917, cat. 141

53 Mathematische figuur van de *Dans der Jonkheid*, uit *De aesthetische idee*, Den Haag 1916, 165.

54 De lichtsterkte van de kleuren in relatie tot de lichtinval: 'De stand der lichtbron bepaalt de plaatsen der kleuren en de kleur of toon van den fond.', uit *Karakter der eenheid in de schilderkunst*, Den Haag 1910, 84, fig. 6
1 hoogste licht, zonder arcering
2 lichte tussentoon, enkele arcering
3 halve toon, twee arceringen
4 donkere tussentoon, drie arceringen
5 grootste kracht, vier arceringen

55 De lichtsterkte van de kleuren in relatie tot de lichtinval: 'Wanneer bij een portret het licht evenwijdig aan het tafereel is, is de toon van den fond bepaald, het zal de halftoon zijn, en alle vlakken, voorkomende op kop, borst of handen die evenwijdig loopen aan het tafereel, zullen door kleuren worden voorgesteld die den halftoon dragen en zullen aldus dezelfde waarde hebben als de fond.', uit *Karakter der eenheid in de schilderkunst*, Den Haag 1910, 84, fig. 7

56 *Jonge man*, 1910, uit *Karakter der eenheid in de schilderkunst*, Den Haag 1910, 110, fig. Y, vergelijk *Jonge man* 1911, cat. 69

57 Tekening in een brief van Willem van Konijnenburg aan Frans Smissaert, 15 februari 1915, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet, Amsterdam

58 *Overgave* 1917, cat. 133

59 *Tempelbouw* 1908, cat. 53

60 *Herderin* 1917, cat. 136

61 *St. Joris met de draak* circa 1921, cat. 170

62 *Centaur met draak* circa 1908, cat. 47

63 *Centaur* 1907-1908, cat. 51

64 *Witte ruiters (tegen donkere achtergrond)*, circa 1913, potlood op papier, 33 x 25,5, Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam, vergelijk cat. 80

65 Benozzo Gozzoli, *De optocht van de drie koningen*, 1459-1461, fresco, kapel van het Palazzo Medici-Ricardi, Florence

66 *Sara Louise van Konijnenburg-Vrijthoff* 1907-1912, cat. 62

67 Rembrandt, *Zelfportret op 34-jarige leeftijd*, 1640, olieverf op doek, 102 x 80, National Gallery, Londen

68 *Peter Spaan* 1917, cat. 132

69 Hans Memling, *Portret van een biddende jongeman*, circa 1475-1480, olieverf op paneel, 39 x 25,5, National Gallery, Londen

70 *Evelyn Giles-Carter* 1932, cat. 241

71 Agnolo Bronzino, *Laura Battiferri*, circa 1555-1560, olieverf op paneel, 83 x 60, Palazzo Vecchio, Florence

72 *Wanhoop*, 1907, *Getekend Dagboek* deel 12 (1906-1909), nr. 133

73 Leonardo da Vinci, *Karakterkop*, uit Adolf Rosenberg, *Leonardo da Vinci*, Bielefeld/Leipzig 1898, 71

74 *Manskop*, circa 1909, zilverstift op papier, 16,5 x 12, Gemeentemuseum, Den Haag

75 *De begerige mens* 1915, cat. 94

76 *Manskop en kop van een ransuil*, circa 1920, G*etekend Dagboek* deel 24 (1919-1921), nr. 66

77 *Man met uil* 1913, cat. 83

78 *Valk* 1924, cat. 192

79 Drie gezichtstypen naar D.P.G. Humbert de Superville, *Essai sur les signes inconditionnels dans l'art*, Leiden 1827-1839, uit Charles Blanc, *Grammaire des arts du dessin*, Parijs 1870 (tweede druk), 36

80 *Meditatie* circa 1916, cat. 109

81 *Deemoed* circa 1929, cat. 229

82 De mathematische figuur van Peter Paul Rubens' *De kruisafneming* uit 1611-1614, uit Karel de Haas, *Over aantoonbaar meetkundig verband tusschen formaat en compositie van schilderijen*, Rotterdam 1920, plaat IV

83 De compositie van *De zeven sacramenten* van Rogier van der Weyden herleid tot een gelijkzijdige driehoek, uit Georges Vantongerloo, *L'art et son avenir*, Antwerpen 1924, afb. 24 en 25

84 Georges Vantongerloo, schets voor *Composition II*, *septième d'indigo-violet émarente du triangle équilatéral* 1921, verdere gegevens onbekend, uit M. Bill e.a., *Georges Vantongerloo 1886-1965*, Brussel 1981, 52, nr. 24.

85 *De kruisiging*, circa 1929, cat. 234

85 *Heksendans* 1919, cat. 145

87 Peter Paul Rubens, *De strijd tussen de Lapithen en centauren*, 1636-1637, olieverf op doek, 182 x 290, Museo del Prado, Madrid

Hoofdstuk 3

88-91 'Artifex divini sacerdos' (de kunstenaar is de priester van het goddelijke), uit *De aesthetische idee*, Den Haag 1916, 226, 248, 249 en 254 (achtereenvolgens Peter Spaan, P.C. Boutens, een onbekende kunstenaar en Alexander Schilling)

92 *Albert Plasschaert* 1910-1914, cat. 63

93 *P.C. Boutens* 1914, cat. 91

94 *Alexander Schilling* 1914, cat. 92

95 Willem van Konijnenburg, foto Mathieu Peters, 1926

96 Willem van Konijnenburg, foto Mathieu Peters, 1926

97 Chris de Moor, *Willem van Konijnenburg*, 1942-1943, potlood op papier, 78 x 62, Stichting Museum voor Communicatie, Den Haag

98 Schoorsteenmantel met *Centaur* uit 1907-1908 (cat. 51) en links daarvan een tekening van Van Konijnenurg van een gekroonde figuur met een scepter en een boek in de handen boven een reproductie van Leonardo's *Mona Lisa* (1503-1506, Musée du Louvre, Parijs), foto E.K. Waldorp, circa 1950

99 Trappenhuis voor de ingang van het atelier met een ingelijste reproductie van Leonardo's zilverstifttekening van de *Condottiere* (1475-1480, British Museum, Londen) onder een tekening van Van Konijnenburg, foto E.K. Waldorp, circa 1950

100 Op de kast staan twee afgietsels in gips of terracotta waarvan het linker beeld van een van de tien gravenbeeldjes van het monument van Isabella de Bourbon in het Rijksmuseum. Links op de wand hangt Rembrandts *Saskia* (1633-1634, Gemäldegalerie Alte Meister, Kassel). Op de voorgrond staat een beeld van de Heilige Katharina, foto E.K. Waldorp, circa 1950.

101 Rechts van het beeld van St. Katharina hangt een reproductie van *St Maurits met een schenker* uit circa 1516 van de Meester van Moulins, Glasgow Art Gallery and Museum. Op ezels staan *Aarde* en *Water* (cat. 117), foto E.K. Waldorp, circa 1950.

102 Geheel rechts hangt onder Van Konijnenburgs *Meisje met gazelle* uit circa 1922 (cat. 243) Angelo Bronzino's portret van Ugolino Martelli (circa 1537-1538, Gemäldegalerie, Berlijn) en links daarvan Giovanni Bellini's portret van de doge Leonardo Loredan (1501-1504, National Gallery, Londen).

103 Giovanni Bellini, *De doge Leonardo Loredan*, 1501-1504, olieverf op paneel, 61,5 x 45, National Gallery, Londen

104 Naast de toegangsdeur hangt Jan van Eycks portret van zijn vrouw Margaretha (1439, Groeningemuseum, Brugge). Op de ezel links staat *St. Joris met de draak* uit 1922 (cat. 182).

105 Kleine atelier, Jan van Riebeekstraat 20, Den Haag. Links is nog een deel te zien van Van Konijnenburgs laatste werk *Piëta* 1943, cat. 270.

106 *De berggids (De paedagoog)* 1925, cat 214

107 Theo Goedvriend, *De drakendoder*, uit *De Cicerone* 1 (1918) 1, 119

108 Willem van den Berg, *Geitenhoedster*, circa 1918, gegevens onbekend

109 Cornelis Veth , 'Willem van Konijnenburg stelt aan dr Boutens voor ook voor hem een kostuum te ontwerpen', 1930, Letterkundig Museum, Den Haag

Hoofdstuk 4

Tentoonstelling bij kunsthandel Oldenzeel in Rotterdam, 9 oktober 1907 geopend

11 *Het Geuldal* 1888, cat. 7
110 *Boerenhoeve* 1890, cat. 13
20 *Maasbrug* 1893, cat. 17
20 *Damherten* 1896-1898, cat. 27
29 *Meisjesportret (Zusje Steyn Parvé)* 1900, cat. 30
30 *Stad* 1904, cat. 33
112 *Geitenhoedster* 1905, cat. 37
113 *Vissersvrouw* 1907, cat. 45
114 *Het park* 1907, cat. 46

---

115 Fra Angelico, *Noli me tangere* (raak me niet aan), 1425-1430, fresco, 180 x 146, cel 1, San Marco-klooster, Florence
116 *Nimf en faun*, circa 1907, waterverf op papier, 18 x 17, particuliere collectie
117 *Uil op een ruïne*, circa 1906, potlood op karton, 30 x 24,5, Gemeentemuseum Den Haag

Tentoonstelling bij Kunsthandel Miedema in Rotterdam, 16 september-18 oktober 1912

118 *De Vreugd* 1912, cat. 77
119 *Jachtknechten* 1912, cat. 76
120 *Faun met hinde* 1912, cat. 78
121 *Jachttafereel* circa 1912, cat. 73
122 *Jachttafereel* circa 1912, cat. 74

---

123 Leonardo, *Maria met Kind en St. Anna met Johannes*, circa 1505-1507, houtskool op bruin papier met wit gehoogd, 141,5 x 104,5, National Gallery, Londen
124 G.F.H. van Kooten Kok, *Stilleven met viool en beeld*, niet gedateerd, olieverf op doek, 61 x 80, Gemeentemuseum Den Haag
125 Frits en Addy Van Kooten Kok in hun zitkamer op Bezuidenhoutseweg 31, Den Haag, foto circa 1930, aan de wand van links naar rechts: *Vrouw met witte kat* [136] *De profeet (Wee mij als God voorbijgaat)* (cat. 172) en *Adelaar* (cat. 224)

Tentoonstelling bij Kunstzaal Kleykamp in Den Haag, 6 oktober-1 november 1917

126 *Catalogus tentoonstelling van werken van W.A. van Konijnenburg,* Kunstzaal Kleykamp, Den Haag, 6 oktober-1 november 1917
127 (1) *Natura integra* 1910-1912, cat. 64
128 (2) *Overgave* 1917, cat. 133
129 (3) *St. Joris met de draak* 1916, cat. 125
130 (4) *Rotslandschap* 1910, cat. 60
131 (5-9) *Sara Louise van Konijnenburg-Vrijthoff* 1907-1912, cat. 62
132 (5-9) *Ellen van Kooten Kok (het Meisje)* 1914, cat. 89
133 (5-9) *Peter Spaan* 1917, cat. 132
134 (5-9) *P.C. Boutens* 1913-1914, cat. 90
135 (5-9) *Anton van Herzeele* 1915, cat. 93
136 (12-13) *Vrouw met witte kat* 1916, cat. 123
137 (12-13) *Vrouw met zwarte kat* 1916, cat. 124
138 *Dante* 1916, cat. 115
139 (15) *Het verborgene* 1916, cat. 113
140 (16, 18) *Meditatie* 1916, cat. 112
141 (17) *Consummatum est* (*Het is volbracht*) 1916, cat. 108
142 (20-21) *Ruiter op steigerend paard* 1911, cat. 65
143 (20-21) *Ruiter op wit paard* 1911, cat. 66

144 (22) *Ossenwagen met voerman* 1911, cat. 70
145 (23) *De majesteit der slaafsheid* 1913, cat. 79
146 (24-25) *Witte ruiters (tegen donkere achtergrond)* 1913-1914, cat. 80
147 (24-25) *Donkere ruiters* 1913, cat. 81
148 (26) *Jachtknechten* 1912, cat. 76
149 (28) *Vita summa in mortem transcendit* (Het hoogste leven gaat over in de dood) 1917, cat. 131
---

150 Leonardo, *Christus,* circa 1495-1497, gekleurd krijt op papier, 40 x 32, Pinacoteca di Brera, Milaan
151 Odilon Redon, *Yeux clos,* 1889-1890, olieverf op doek op karton, 44 x 36, Musée d'Orsay, Parijs
152 Leonardo, *Vrouw met hermelijn (Cecilia Gallerani),* circa 1485, olieverf op paneel, 54 x 39, Czartoryski Museum, Krakau
153 Paul Gauguin, *Poèmes Barbares*, 1896, olieverf op doek, 65 x 48, Fogg Art Museum, Cambridge (Mass.)
154 Fernand Léger, *Naaktfiguren in een bos*, 1908-1911, olieverf op doek, 120 x 170, Kröller-Müller Museum, Otterlo
155 *Kraanvogels* 1918, cat. 151
156 *Witte kraanvogels* 1918, cat. 152
157 Jan Toorop, *Dertiende statie: Jezus wordt van het kruis genomen*, sept. 1918, zwart krijt en waskrijt op cedertriplex, 64 x 76, Sint-Bernulphuskerk, Oosterbeek
158 Jan Toorop, *De Pelgrim*, 1921, zwart krijt en houtskool, gewassen op papier, 155 x 150, Museum Catharijneconvent, Utrecht

42ste tentoonstelling van de Hollandsche Teeken-Maatschappij, 6-30 september 1919
159 *Dans der jonkheid* 1917, cat. 141
160 *Rituele dans* 1918, cat. 142
161 *De dans van het noodlot (Praedestinatie)* 1918, cat. 143
162 *Krijgsdans* 1919, cat. 144
163 *Heksendans* 1919, cat. 145
164 *Fatalisme* circa 1918, cat. 146
165-169 *Anatomische tekening* 1918, cat. 153-157
170 *De afneming van het kruis* 1919, cat. 162
171 Jan Toorop, *De drie bruiden*, 1892, zwart krijt, potlood en kleurpotlood, wit gehoogd met vetkrijt op papier, 78 x 98, Kröller-Müller Museum, Otterlo
172 Jan Toorop, *De Oosterlanders: De Opstandige*, 1919, krijt en houtskool op papier, 146 x 94,5, Gemeentemuseum Den Haag
173 Jan Toorop, *De Oosterlanders: De Geloovende,* 1919, krijt en houtskool op papier, 146 x 94,5, Gemeentemuseum Den Haag
174 Jan Toorop, *De peinzende Madonna*, 1919, waterverf op papier, afmetingen en verblijfplaats onbekend
175 Jan Toorop, *Narcissus poeticus*, 1919, potlood en waterverf op papier, 26,5 x 24, particulier bezit
176 Jan Toorop, *De Zelfopoffering*, 1919, gegevens en verblijfplaats onbekend. Toorop voorzag de tekening van het opschrift: 'voor W. van Konijnenburg "De Zelfopoffering" [-] "Le Sacrifice" '
---

177 *R.N. Roland Holst*, 9 april 1918, houtskool en krijt op papier, 62 x 48, particuliere verzameling, opschrift 'R N ROLAND HOLST ARTIFEX DIVINI SACERDOS' (De kunstenaar is de priester van het goddelijke)

Hoofdstuk 5
178 *Zacharia* 1920-1921, cat. 171
179 Ontwerp voor *Zacharia*, 1920, zwart en gekleurd krijt op papier, 85 x 74, particuliere collectie

180 Compositieschema van *Zacharia*, tekening Chris Peeters
181 Ontwerp op ware grootte van de profeet *Zacharia*, 1920, zwart krijt op papier, 137 x 60,5, Gemeentemuseum Den Haag
182 Ontwerp op ware grootte van de groep rechts van *Zacharia*, 1920, zwart krijt op papier, 150 x 81, Gemeentemuseum Den Haag
183 Ontwerp op ware grootte van de groep links van *Zacharia*, 1920, zwart krijt op papier, 150 x 81, Gemeentemuseum Den Haag
184 *Wendingen* 4 (1921) 1/2, 2-3, *Het verborgene* 1916, cat. 113; naast P.C. Boutens, 'De ziener', opgedragen 'Aan mijn vriend W.A. van Konijnenburg'
185 *Wendingen* 4 (1921) 1/2, 4-5, *P.C. Boutens* 1913-1914, cat. 90
186 *Wendingen* 4 (1921) 1/2, 6-7, *Anton van Herzeele* 1915, cat. 93
187 *Wendingen* 4 (1921) 1/2, 8-9, *Albert Plasschaert* 1910-1914, cat. 63
188 *Wendingen* 4 (1921) 1/2, 10-11, *Jacoba van der Vegt* circa 1919, cat. 165
189 *Wendingen* 4 (1921) 1/2, 12-13, *St. Joris met de draak* 1916, cat.125, en *Rotslandschap* 1910, cat. 60
190 *Wendingen* 4 (1921) 1/2, 14-15, *Vrouw met witte kat* 1916, cat. 123, en *Overgave* 1917, cat. 133
191 *Wendingen* 4 (1921) 1/2, 16-17, *Anatomische tekening* 1918, cat. 156, en *Anatomische tekening* 1918, cat. 155
192 *Wendingen* 4 (1921) 1/2, 18-19, *Vita summa in mortem transcendit* 1917, cat. 131, en *De kruisiging* 1918, cat. 160
193 *Wendingen* 4 (1921) 1/2, 20-21, *Heksendans* 1919, cat. 145, en *Dans der jonkheid* 1917, cat. 141
194 *Wendingen* 4 (1921) 1/2, 22-23, *Krijgsdans* 1919, cat. 144, en *Rituele dans* 1918, cat. 142
195 *Wendingen* 4 (1921) 1/2, 24-25, *De dans van het noodlot (Praedestinatie)* 1918, cat. 143, en *De afneming van het kruis* 1919, cat. 162
196 *Wendingen* 4 (1921) 1/2, 26-27, *Zacharia*, 1920-1921, cat. 171, en detail van 'koningsfiguur en moederschap'
197 *Wendingen* 4 (1921) 1/2, 28-29, *Zacharia*, detail van het hoofd van de profeet en 'het nieuwe leven'
198 *Wendingen* 4 (1921) 1/2, 30-31, *Zacharia,* detail van 'het kwade' en 'de dood'
199 *Wendingen* 4 (1921) 1/2, 32-33, *Zacharia,* detail van 'rechtspraak en opgang naar den tempel'
200 *De triomf van Sint Thomas van Aquino* 1924-1938, cat. 264
201 Schematisch overzicht van de voorstelling van *De triomf van Sint Thomas van Aquino*, uit B.H. Molkenboer, *De Triomf van Sint Thomas van Aquino door W.A. van Konijnenburg*, Zwolle 1938, na p. 23
202 Compositieschets van *De triomf van Sint Thomas van Aquino*, 1924, *Getekend Dagboek* deel 31 (1933-1934), 46
203 Compositieschets op een raster van gelijkzijdige driehoeken onder hoeken van 60 graden voor *De triomf van Sint Thomas van Aquino*, 1924, potlood op papier, 69 x 103, particuliere collectie
204 Compositieschets op basis van twee concentrische ketens van cirkels van *De triomf van Sint Thomas van Aquino*, 1924, *Getekend Dagboek* deel 26 (1925), nr. 42
205 Compositieschets met kleuraanduiding 'purper, goud, blauw, groen, grijs' van *De triomf van Sint Thomas van Aquino*, 1924, *Getekend Dagboek* deel 25 (1921-1924), nr. 123
206 *Schepping* (II), ontwerp op ware grootte voor *De triomf van Sint Thomas van Aquino*, 1924-1925, potlood en bruin krijt op papier, 74 x 86,5, Gemeentemuseum Den Haag
207 *Sint Dominicus*, ontwerp op ware grootte voor *De triomf van Sint Thomas van Aquino*, 1924-1925, potlood en bruin krijt op papier, 75 x 86, Gemeentemuseum Den Haag
208 Nederlandse afdeling in de Galeries de l'Esplanade, *l'Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes*, Parijs, 28 april-8 november 1925, foto uit W.F.A. Roëll, 'De internationale tentoonstelling van sier- en nijverheidskunst te Parijs', *Elsevier's Geïllustreerd Maandschrift* 35 deel 70 (1925), XVIII. Op de achterwand hangt *Verbi divini inspiratio*, op de voorgrond staat een vitrine van Matthieu Lauweriks die in opdracht van de stad Amsterdam was

gemaakt met en daarachter, nauwelijks zichtbaar op deze foto, een ameublement van Michel de Klerk.

209 *Verbi divini inspiratio,* 1925, zwart en gekleurd krijt en potlood op papier, 30 x 95, Museum Boijmans van Beuningen, Rotterdam. Midden onder de tekening staat: 'VERBI DIVINI INSPIRATIO Des goddelijken woords inblazing'.

210 *Verbi divini inspiratio* (De inblazing van het goddelijk woord) 1925, cat. 208, met details van de godsgezant in het midden, de groep koppen rechts en de massa linksonder met ruiters en een drakendoder

211 Ontwerp van de *Koninginnezegel*, 1923, potlood op papier, 29 x 25, Stichting Museum voor Communicatie, Den Haag

212 Piero del Pollaiolo, *Portret van een dame*, circa 1470, olieverf op paneel, 45,5 x 32,5, Museo Poldi Pezzoli, Milaan

213 Ontwerp van de *Troonzegel*, 1923, potlood op vergrote foto van het ontwerp, Stichting Museum voor Communicatie, Den Haag. Linksonder staat: 'Vergroote foto naar het eerste kleine ontwerp op postzegelschaal voor den troonzegel, met aanwijzing van de mathematische verdeeling voor de verhouding der drie driehoeken welke op de basis A-B staan, als aanwijzing voor den graveur. 1923'.

214 Mathematische figuur onder het ontwerp van de *Troonzegel*, 1923, potlood op papier, 18,5 x 13,5, Stichting Museum voor Communicatie, Den Haag. Onder de tekening staat: 'De driehoeken uit den tienhoek ontwerp Jubileumzegel-troonzegel 1923'.

215 *Wilhelminaraam* 1925-1927, cat. 220

216 Schets van het *Wilhelminaraam*, circa 1925, *Getekend Dagboek* deel 26 (1925), nr. 14

217 Schema van de voorstellingen van het *Wilhelminaraan* met toelichting, uit W.A. van Konijnenburg, *Onthulling van het Wilhelmina-raam in de Nieuwe Kerk in Delft*, Delft 1927

DE VOORSTELLINGEN IN HET GLAS

AARTSENGELEN

1 Gabriël: Intuïtie
2 Michaël: Geweten
3 Raphaël: Waakzaamheid

EVANGELISTEN

4 Mattheus: Gemeenschapszin en Naastenliefde
5 Lucas: Vergeestelijking van de Stof
6 Marcus: Vergeestelijking van de Samenleving
7 Johannes: Bewustwording en Vertrouwen

APOSTELEN

8 Judas: de Onevenwichtige
9 Andres: de Ingetogene, Stille Ziener
10 Jacobus: De Rechtvaardige
11 Paulus: De Geestvolle
12 Philippus: De Onzelfstandige
13 Thomas: De Verstandelijke
14 Bartholomeus: De Offervaardige
15 Petrus: De Edel Hartstochtelijke

HEMELSCHE DEUGDEN

16-17 Charitas, Diligentia, Sobrietas, Humanitas, Patientia, Misericordia, Prudentia.

DE STREVENDE MENSCH

18 Levensaanvang
19 De Gretigen
20 De Verwonderden
21 Levensaanvang
22 Handarbeiders
23 Handarbeiders
24 Intellectueelen
25 Intellectueelen
26 Levensaanvang
27 De In-Liefde-Gebondenen
28 De Nieuw-Geborenen
29 Levensaanvang

AARDSCHE DEUGDEN

30-31 Kracht, Blijdschap, Zelfbeheersching, Redelijkheid, Eenheid van Begeeren en Versmaden. aan Roeping getrouw, Streving naar Volmaaktheid.

DE STREVENDE MENSCH

32 Levensaanvang
33 Maagden
34 Jongelingen
35 Levensaanvang
36 Leerenden
37 Wetenden
38 Vrouwen in het openbare leven
39 Magistraten
40 Levensaanvang
41 Wereldschen
42 Eenzamen
43 Levensaanvang

HET KONINGSCHAP

44 Vorstin van de Barmhartigheid
45 Vorstin van de Genade
46 Vorstin van de Gerechtgheid
47 Vorstin van de Kunsten
48 Vorstin van de Landbouw
49 Vorstin van de Scheepvaart
50 Vorstin van de Wijsheid
51 Vorstin van het Vernuft

HET RECHT

52-53 Recht als Universeel Gebod: Internationaal Recht.

De Gerechtigheid en de Koningen.

DE WERKENDE MENSCH
54 Geneeskunde
55 Weermacht
56 Burgerlijk Recht
57 Woordkunst
58 Reddingwezen
59 Beeldende Kunst
60 Ziekenverpleging
61 Tooneelkunst
62 Het Groene Kruis
63 Sport
64 Strafrecht
65 Toonkunst

DE LIEFDE
66-67 Liefde als Universeel Gebod.
De Christus en de Koningen

DE WERKENDE MENSCH
68 Vruchtenteelt
69 Scheepvaart
70 Lager Onderwijs
71 Waterbouw
72 Veeteelt
73 Mijnbouw
74 Akkerbouw
75 Handel
76 Bloementeelt
77 Visscherij
78 Hooger Onderwijs
79 Weverij

OPDRACHT
In dankbare, vreugderijke her-
denking van wat al goeds het
land wedervoer onder de eerste
kwart eeuw regeerens van
Koningin Wilhelmina is dit
glas ter eerbiedige hulde van
Hare Majesteit geplaatst in de
80 Kerk der Prinsen van Oranje

81 Het is daartoe geschonken door
82 den Amerikaanschen Staatsbur-
83 ger van Nederlandsche afkomst
en geboorte Edward Bok.

Willem van Konijnenburg heeft
het ontworpen en geteekend en
op het atelier van Jan Schouten
is het uitgevoerd. Anno Dom.

1927.

218 *De graflegging* 1922-1923, cat. 186

219 Ontwerp voor *De graflegging*, 1923, *Getekend Dagboek*, deel 25 (1921-1924), nr. 42

220 *Ontsluiering* 1924, cat. 198

221 *Moederschap* 1925, cat. 199

222 *De hoeve* 1925, cat. 200

223 *A nova generatione coacti* (Gedrevenen door een nieuwe generatie) 1926, cat. 217

224 *A nova generatione coacti* 1925, cat. 216

225 *Aarde, Lucht en Water* 1916, cat. 117

226 *De drie levens-essenties* 1921-1922, cat. 172-174, links *De profeet (Wee mij, als God voorbijgaat)*, midden *De contemplatie* en rechts *De boogschutters*

227 Overzicht van zaal III van de *Exhibition of Modern Dutch Art*, Public Art Galleries, Brighton, juni-juli 1920, met op het midden van de wand tegenover de toegang boven elkaar een versie van *Het verborgene*, vergelijk cat. 113, en *Overgave* 1917, cat. 135. Rechts hangt Toorops *De Opstandige* uit 1919 [172].

228 Overzicht van zaal III van de *Exhibition of Modern Dutch Art*, Public Art Galleries, Brighton, juni-juli 1920

229 *Vrouw met witte kat* circa 1922, cat. 184

230 *Vrouw met zwarte kat* circa 1922, cat. 185

231 *G.F.H. van Kooten Kok* 1941, cat. 268

Hoofdstuk 6

232 *Johannes* 1933, cat 245

233 Sandro Botticelli, *Madonna met kind en zes engelen (Madonna met de granaatappel*, 1487, tempera op paneel, diameter 143,5, Galleria degli Uffizi, Florence

234 *Huisgezin* circa 1933, cat. 246

235 *Jeugd* 1929, cat. 233

236 *Meisje met bloem*, 1929, potlood en gekleurd krijt op papier, 53,5 x 42,5, verblijfplaats onbekend

237 *Paulus* 1931, cat. 244

238 *Willem III en Mary-raam* 1933, cat. 247

239 *Situatie-schets der koorramen, Nieuwe Kerk, Delft*, circa 1927, potlood op papier, 61,5 x 55,5, Gemeentearchief, Delft
van links naar rechts:
1 *Geuzenraam* 1933, cat. 249
2 Henri van der Stok, *Openbaring van Johannes*, 1931
blind raam
3 *De zegenende Christus* 1936, cat. 256
4 *Dienende liefde* 1936, cat. 255
5 *Vorstinnenraam* 1936, cat. 254 [242]
6 *Willem III en Mary-raam* 1933, cat 247 [238]
7 Jaap Gidding, *Oranjeraam*, 1933
8 Georg Rueter, *Prins Willem I-raam*, 1933
blind raam
blind raam
9 *Raam der Baronie van Breda* 1933, cat. 248
10 *Daniëls profetie* 1936, cat. 250 [240]
11 *De geboorte van Christus* 1936, cat. 253
12 *De gelijkenis der talenten* 1936, cat. 252 [241]
13 *Mozes en de wet* 1936, cat. 251
14 Georg Rueter, *Zeeuwse raam*, 1932

240 Ontwerp voor *Daniëls profetie*, 1935, zwart krijt en waterverf op papier, 147 x 70, Gemeentearchief, Delft

241 *De gelijkenis der talenten* 1936, cat. 252

242 *Vorstinnenraam* 1936, cat. 254
243 Gijs Friedhof, *Raadzaal, Stadhuis Enschede*, 1930-1933, foto 1933
244 *Edo Bergsma* 1932-1934, cat. 242
245 Ontwerp van het tapijt van de Faculteit der wis- en natuurkunde, 1937, detail van het middenstuk met de dierenriem, verdere gegevens onbekend
246 *Faculteit der veeartsenijkunde* 1935-1936, cat. 258
247 Ontwerp van het tapijt van de Unie van Utrecht, 1936, Oost-Indische inkt en waterverf op papier, 61 x 41, particulier bezit
248 Ontwerp van het tapijt van de faculteit der godgeleerdheid, het geheel en de onderzijde, 1936, potlood en waterverf op papier, 110 x 45 cm, particuliere collectie
249 Symbolen voor de onderrand van het tapijt van de faculteit der godgeleerdheid, 1936, notitieboekje van Willem van Konijnenburg, Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie, Den Haag
250 *Faculteit der letteren en wijsbegeerte* 1940-1941,
251 Gedenkraam van het 40-jarig regeringsjubileum koningin Wilhelmina, 1938-1939, Nieuwe Kerk, Amsterdam
252 *Prins Bernhard*, 1938, *Getekend Dagboek* deel 33 (1936-1939), 67
253 Ontwerp voor *Eer het God'lijk licht in d'openbaring van de kunst*, 1934, gegevens onbekend, opschrift: 'EERT HET GODDELIJKE ZAAD DAT UITGESTORT IN DE ZIEL ALS LIEFDE KIEMT IN DE OPENBARINGEN VAN DE KUNST'
254 Ontwerp voor *Eer het God'lijk licht in d'openbaring van de kunst*, 1934, gegevens onbekend
255 Ontwerp voor *Eer het God'lijk licht in d'openbaring van de kunst*, 1934, potlood op papier, 21 x 14, Drents Museum, Assen
256 Ontwerp voor *Eer het God'lijk licht in d'openbaring van de kunst*, 1934, potlood en krijt op papier, 23 x 17, Drents Museum, Assen
257 Ontwerp voor *Eer het God'lijk licht in d'openbaring van de kunst,* 1936, Oost-Indische inkt en rood krijt op kalkeerpapier, 68,5 x 48, Gemeentemuseum Den Haag
258 *Eer het God'lijk licht in d'openbaring van de kunst*, ontwerp Willem van Konijnenburg, uitvoering Dirk Bus, 1937-1940, kalksteen en bladgoud, reliëf in de hal van het Gemeentemuseum Den Haag, cat. 265
259 *Ontvangzaal* op de verdieping van het Gemeentemuseum Den Haag Haag, foto Van Ojen, Den Haag, 1935. Links van de deur hangt Van Konijnenburgs *Majesteit der slaafsheid* uit 1913 (cat. 79) en rechts *Faun met hinde* uit 1912 (cat. 78), bruiklenen uit de collectie Van Kooten Kok.
260 Plattegrond van de Afdeling Moderne Kunst, 1935 Gemeentemuseum Den Haag, uit H.E. van Gelder, *Een rondgang door de verzamelingen. Het bouwwerk*, voorlopige uitgave Den Haag 1935
261 Herman Rosse, *'A miniature survey of the arts'*, 1939, uitgevoerd door de firma Gispen, Culemborg, uit H. Rosse (red.), *The Netherlands participation at the New York World's Fair 1939*, Delft 1939, 62. Van Konijnenburg is in deze canon van de vaderlandse kunsten op zakformaat vertegenwoordigd door kleurstalen van de ramen van de Nieuwe Kerk in Delft naast de trap met de maskers van zes beroemde Nederlandse letterkundigen van de zeventiende tot de twintigste eeuw: Henriëtte Roland Holst van der Schalk, Louis Couperus, Multatuli, Joost van den Vondel, Arthur van Schendel en Frederik van Eeden. H.P. Berlage wordt gerepesenteerd door de ingang van de Amsterdamse Beurs linksboven en Richard Roland Holst door een model van zijn decor voor Vondels *Lucifer* uit 1910, uitgevoerd door de N.V. Het Tooneel van Willem Royaards.
262 Willem Roelofs jr. en Vilmos Huszár, *Miniatuuroverzicht van de Nederlandse schilderkunst*, 1939, detail van *'A miniature survey of the arts'* [261], uit H. Rosse (red.), *The Netherlands participation at the New York World's Fair 1939*, Delft 1939, 63. Opgenomen zijn van beneden naar boven: een zaal uit het Mauritshuis in Den Haag met hoogtepunten uit de collectie als *De stier* van Paulus Potter, *Gezicht op Delft* en *Meisje met de parel* van Vermeer en *De anatomische les van dr. Nicolaes Tulp* van Rembrandt, een zaal uit Pulchri Studio in Den Haag in de tijd van de Haagse School met schilderijen van onder anderen Mesdag en Jozef Israëls en een tentoonstellingsruimte met werk van leden van De Stijl met van links naar rechts schilderijen van

Piet Mondriaan, Huszár zelf, Theo van Doeburg en Bart van der Leck. De zaaltjes van Mauritshuis en Pulchri Studio waren door Roelofs jr. uitgevoerd, het zaaltje van De Stijl door Huszár.

263 *Michaël*, 1941, potlood, waterverf en krijt op papier, 30 x 25, Gemeentemuseum Den Haag. De tekening is opgedragen aan H.E. van Gelder: 'aan den Geleerden Dr H.E. van Gelder, aan hem die voor het goede strijdt, met het goede en schoone als wapens, WAvK 1941'.

264 *Piëta* 1942, cat. 269

265 *Piëta* 1943, cat. 270

266 Ontwerp voor een *Piëta*, 1942-1943, krijt op papier, 48 x 33,5, Gemeentemuseum Den Haag.

Slotbeschouwing

267 Alfred Barr, *Chart of Modern Art*, 1936, omslag van de catalogus van de tentoonstelling *Cubism and Abstract Art*, New York (Museum of Modern Art) 1936

268 Edy de Wilde, *Schema ontwikkeling moderne kunst*, 1955-1956, ongenummerde bijlage bij het rapport van de Commissie van Toezicht Stedelijk van Abbe-museum voor het College van Burgemeester en Wethouders van Eindhoven, Van Abbemuseum, Eindhoven, Secretariearchief 1934-1969, inv.nr. 01742

269 Hal van het Gemeentemuseum Den Haag met *Eer het god'lijk licht in d'openbaringen van de kunst* 1937-1940, cat. 265, foto 1959

270 Hal van het Gemeentemuseum Den Haag met Gerhard von Graevenitz' *Kinetisch object* uit 1969, foto 1969